

## HECHOS / IDEAS

# ARIEL DORFMAN

## MARIO VARGAS LLOSA Y JOSE MARIA ARGUEDAS: DOS VISIONES DE UNA SOLA AMERICA\*

Las semejanzas entre *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa y *Los ríos profundos* de José María Arguedas, son evidentes en una primera lectura. Ambas novelas se desarrollan en un internado, uno regido por militares, el otro por sacerdotes; es decir, establecimientos educacionales dirigidos por miembros de las instituciones más tradicionales de Perú y de América, la espada y la cruz que, habiendo realizado la Conquista, mantuvieron vigente durante siglos, hasta nuestros días, el orden social y económico del continente. La tensión de las novelas deriva, en gran medida, del hecho de que justamente estos organismos, Iglesia y Ejército, que miran hacia atrás, aferrados al pasado, enceguecidos por el poder y una falsa concepción de la realidad, sean los encargados de educar a los jóvenes, de ir (de)formando el futuro. Estos adolescentes, síntomas de una América aprisionada por una *paideia* retrógrada, ponen de manifiesto una básica ambigüedad, la contradicción entre lo que los hombres creen acerca de la realidad y la realidad misma que ellos viven. Así, sin poner en duda ni por un momento los mitos religiosos, patrióticos, sociales, que dan fundamento a las instituciones educacionales y al mundo injusto que las soporta, viviendo plena y activamente esas ilusiones deformadoras, interpretando la realidad a través de los ojos religiosos y militares de sus educadores, los muchachos padecen una realidad muy otra, que desmiente tanto al Cristo divino como al Héroe militar. En ambas novelas, el objetivo de los protagonistas sigue siendo cumplir el ideal de sus mayores, sin advertir que este ideal ya se ha desvirtuado: la santidad o el heroísmo bélico, la caridad o el coraje. No hay rebeldía contra el sistema o el mito como tal; la lucha indirecta entre autoridades y jóvenes permite al lector ironizar la situación.

Más semejanzas: tanto en una obra como en la otra, se muestra ese internado como el punto de reunión de los más diversos representantes de Perú, como una muestra, diminuta pero simbólica, de las diferentes geografías y clases sociales de ese país, y las alianzas, treguas y luchas entre ellos pueden entenderse como una parábola acerca de las divisiones regionales, económicas y culturales que enfrenta toda nación americana.

Los muchachos viven en un profundo abandono, que tiene todas las características del desamparo existencial contemporáneo: sufrimiento, culpabilidad, expiación, mirada introspectiva a las raíces de la maldad, odio e incomunicación entre seres

\* El presente ensayo, que forma parte del libro *Imaginación y violencia en América*, es anterior a la muerte de Arguedas y a la aparición de la obra de Vargas Llosa *Conversación en La Catedral*. (N. de la R.)



humanos, y especialmente la soledad en que se encierran, puntualizada por el uso exclusivo de la primera persona singular en Arguedas y por la fragmentación limitativa de los mundos personales e indefensos narrados por Vargas Llosa. A esto se agrega, infaltable, la violencia que gobierna las relaciones entre los muchachos. Las luchas se caracterizan por su bestialidad y están descritas con metáforas extraídas del reino animal. Lo mismo ocurre con el sexo. En *La ciudad y los perros*, las relaciones sexuales son, cuando no con prostitutas, con animales; una llama y una perra. En *Los ríos profundos*, los jóvenes violan, noche tras noche, a una pobre mujer demente, envenenando sus vidas con su posterior remordimiento. En ambas novelas, frente a la descarnada caverna de lo sexual, se alza la figura irreal, sublimada, casi idílica, de una mujer, una Beatriz salvadora capaz de guiarlos más allá del *Inferno*.

Hasta aquí las semejanzas, que evidencian una misma preocupación por el dilema nacional. Pero más importantes son las diferencias, ya que éstas ponen de manifiesto dos modos radicalmente opuestos de ver el mundo, las dos cosmovisiones que en este momento se disputan el futuro cultural de América, los dos dialogantes en una conversación que es la esencia de nuestro continente.

Veamos, a modo de ejemplo, la visión del hogar en ambos autores.

En *La ciudad y los perros*, la soledad de cada cual, su falta de vínculo personal, su disolución en la cotidianidad, quedan realizadas por la disgregación de la familia. Deberán habérselas en un mundo hostil, donde no hay padre ni madre (la aislación de El Jaguar, El Esclavo, El Poeta y Teresa). Para sobrevivir, estos seres tendrán que depender de su fiera, como El Jaguar, o de su astucia, como Alberto. Y hasta las asociaciones que los muchachos establecen para su mutua defensa, como partes solidarias de una jauría, y que son un sustituto para la familia ("Eran como mi familia, por eso será que ahora me dan más asco todavía", dice El Jaguar al final de libro), fracasan terminantemente. El único que trata de fundar una verdadera familia es el Teniente Gamboa, y su hija llega en el preciso instante en que se rompe el universo que esa niña deberá heredar, cuando su padre se da cuenta de la infinita corrupción de su contorno. El subcapítulo que narra la llegada del telegrama que anuncia el nacimiento de la nueva generación se abre con los versos de Carlos Germán Belli, "...en cada linaje el deterioro ejerce su dominio", y termina con la dispersión que El Jaguar advierte en torno suyo, enfáticamente, al entender el sentido de la traición de sus compañeros y la desesperación viril de Gamboa, con las palabras "las olas reventaban en la orilla y morían casi instantáneamente".

La incapacidad de la ola por perdurar o solidificar, que estructura el modo narrativo de *La ciudad y los perros*, se repite en *Los cachorros*, donde la incapacidad de procrear de Pichula, de formar una familia, de tener hijos, es un eco de la imposibilidad que tienen los protagonistas (ese "nosotros" que, siendo el verdadero centro de interés, va dispersándose en un "ellos" anónimo y aburguesado, durante el transcurso del cuento) de derrotar el olvido y la muerte, de anclarse en algún definitivo espacio o tiempo sin volverse irremediablemente mediocres y viejos. El estilo entrecortado es a la vez causa y efecto de esta destrucción de la familia.

El tema se amplía en *La casa verde*, donde, tal como en *La odisea*, el tema es la búsqueda del asentamiento, búsqueda de una mujer como eje en torno al cual se pueda crear un núcleo familiar, algo que sea una isla fija en el torbellino temporal que azota agota a los personajes. Pero siempre se fracasa: en el caso del práctico Nieves en el de Fshúa, en el de Anselmo, en el de Lituma. En cada historia paralela, el hombre parte en un viaje y pierde la mujer, que pasa a otro hombre, que a su vez la deja. Es el intento de hallar algún refugio donde se pueda construir una barrera frente al tiempo devastador, un Ithaca personal contra la muerte lenta y perzosa y fluvial de cada día. En el centro, uniendo todas las narraciones, está Lituma y su anti-Penélope, la mujer que en vez de esperar a su marido, guardar el hogar, criar el hijo, rechazar a los pretendientes, se entrega a éstos, se hace un aborto, destruye la familia, se hace prostituta. Hasta la vida de personajes secundarios en la *La casa verde*, como el Padre García o el Joven Alejandro o las monjas o la Chunga, subrayan la castración y el aislamiento que impera en ese mundo, la fragilidad e impermanencia de la vida frente a la muerte, la ineficacia del tiempo presente por perdurar, ya que está suspendido disolventemente entre el futuro y el pasado, ambas dimensiones reales aunque inasibles. El hombre, en Vargas Llosa, trata de arraigarse en algo o en alguien que le pueda garantizar su propia persistencia, la arena movediza soñando con ser roca. La configuración narrativa y estructural de la novela sirve como corporización estética de estas vidas fragmentadas. En un mundo en crisis, donde el hombre sólo dispone de la seguridad de su propio transcurrir, la relación personal es lo único que puede salvar y orientar, y su pérdida significará resquebrajar el último puente que une al hombre con un mundo objetivo: se transforma, finalmente, en un penitente o un derrotado, dedicado a escuchar las voces fantasmales que le lega el pasado, donde ve configurado irónicamente, como un disco que se repite en una radio que ya nadie escucha, su destino de ser que soñó y que ahora saborea los basurales en que desembocan los sueños. Mejor



no soñar, susurra Vargas Llosa, aunque sabe que por lo menos en el fracaso de las ilusiones hay una profunda recuperación humana, el engaño permitirá el viaje hacia la muerte, hacia el autoconocimiento en la muerte.

Arguedas, en cambio, sugiere que el hombre debe, justamente, soñar, puesto que a través de lo mágico, de la imaginación original y originaria, a través del acto poético que funde a hombre con universo, puede salir del “abismo de hiel, cada vez más hondo y extenso, donde no podía llegar ninguna voz, ningún aliento del rumoroso mundo”. En *Los ríos profundos*, en “Amor mundo” y tantos otros cuentos, en el pequeño indígena de *El sexto*, en las experiencias escolares de Rondón en *Todas las sangres*, aparece el tema del niño abandonado, el hogar destruido, el alejamiento del padre, peripecia de pesadilla que Arguedas repite en todas sus obras debido a sus propias experiencias biográficas. Ernesto se enfrenta a la crueldad de un ancho mundo, que extermina pájaros y exprime a indios, a El Viejo, que puede aniquilar a un pongo con una orden, al Lleras, al Padre Director, al ejército y a la peste, símbolo de todas las fuerzas de la maldad. El niño logra abolir las trampas de la muerte, por que para Arguedas, el hogar está en cada hombre y nunca desaparece la solidaridad con la gran familia de la naturaleza o de los otros. Una montaña que calme, un pájaro que guíe, un *zumbayllu* como un valle que baile, un río que se lleva la infección, algún apretón de manos desde el pasado en la noche. Los hermanos del protagonista abandonado son innumerables otros hombres, especialmente indígenas, explotados por una sociedad que también los ha abandonado. Es más fuerte en Arguedas este hogar universal que las fuerzas destructivas que han arrojado al individuo al desamparo. Frente al Viejo; ancestro del niño, parte de su familia, está el origen, las lágrimas que cantan los muros de Cuzco, la campana María Angola que todo lo convierte en oro. Frente al internado, el recuerdo del padre: “porque cuando andábamos juntos, el mundo era de nuestro dominio, su alegría y sus sombras iban de él hacia mí”. Antes de pelear, invoca el espíritu de la montaña: “Los indios invocan al K'arwarasu únicamente en los grandes peligros. Apenas pronuncian su nombre el temor a la muerte desaparece”. La obra entera de Arguedas es la lucha entre las tinieblas y la luz (“el claror, el relámpago, el rayo, 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”). El hombre se encuentra entre estas dos fuerzas: serán los ríos profundos los que derrotarán a los monstruos (palabra que Arguedas usa mucho), el ser humano pertenece a la estructura solidaria del

cosmos (“¿Tu sangre acaso no es agua? Por ahí le habla el alma, el agua que siempre existe bajo la tierra.”) y no puede nunca, por lo tanto, quedar abandonado. En los peores momentos, Ernesto visita un puente y un río, que “despejaban mi alma, la inundaban de fortaleza y de heroicos sueños. Se borraban de mi mente todas las imágenes plañideras, las dudas, los malos recuerdos. . . . Y así, renovado, vuelto a mi ser, regresaba al pueblo: subía la temible cuesta con pasos firmes. Iba conversando mentalmente con mis viejos amigos lejanos: don Maywa, don Demetrio Pumayll, don Pedro Kokchi, que me criaron, que hicieron mi corazón semejante al suyo”. Esta comunicación con los demás; lograda a través del elemento natural que los une, física y mentalmente, da sentido a su soledad: “Durante muchos días después me sentía solo, firmemente aislado. Debía ser como el gran río: cruzar la tierra, cortar las rocas; pasar indetenible y tranquilo, entre los bosques y las montañas, y entrar al mar, acompañado por un gran pueblo de aves que cantarían desde la altura”.

Si me he detenido tanto en *Los ríos profundos* (la misma visión salvadora podría encontrarse en cualquiera otra de las obras de Arguedas) es porque me parece necesario enfatizar la diferencia con Vargas Llosa, que escribe desde otro ángulo, desde la ciudad americana. Si bien es cierto, como lo ha señalado Nelson Osorio, que la visión ética de Vargas Llosa deriva en gran medida de su concepción estética resultando peligroso tomar ese mundo como el *suyo*, también es cierto que sus personajes muestran ciertas constantes, trasunto de una cierta *weltansicht* bien determinada: se ve al hombre como un eterno derrotado, incapaz de controlar su mundo, naufragando en una fatalidad ineludible. También es indudable que Arguedas, escribiendo desde la interioridad de los indígenas y desde el corazón de la naturaleza americana, postula la posibilidad de que el hombre venza al destino, supere su hado maligno y controle eso que parecía dominarlo. En *La ciudad y los perros*, como en el cuento “Los jefes”, se muestra a seres encarcelados dentro de un sistema, y se entiende que ese colegio militar imita la estructura férrea de la realidad misma. En *La casa verde* esta idea se apodera del universo, y América aparece como una cárcel ontológica, esencialmente una prisión, de tiempo, de muerte, del retorno del viajero que vuelve con las manos vacías y con esperanzas que ya están comidas por el olvido. Los barrotes de esta penitenciaría están hechos de palabras, el hombre es un verbo siempre escrito en tiempo pasado, el hombre es una voz sin cuerpo, una apariencia continua visitada por tiempos simultáneos y fantasmas futuros. La imaginación del hombre, la magia de la palabra, que en Arguedas liberaban a las potencias



luminosas de la música, en Vargas Llosa sirven para construir espejismos lingüísticos que atrapan al hombre finalmente y lo succionan hacia la muerte. De la misma manera, la naturaleza, firmamento para Arguedas, casi desaparece en Vargas Llosa, aun cuando la mitad de *La casa verde* transcurre en la selva, la selva que es como una casa verde, como una ciudad verde, como un laberinto lleno de calles y de cemento, verde, verde. Y el indígena, su inocencia, su edad de oro, terminan en el burdel de la Chunga.

Para Arguedas, la realidad también tiene algo de cárcel (“Y no teníamos adonde ir. Las paredes, el suelo, las puertas, nuestros vestidos, el cielo de esa hora, tan raro, sin profundidad, como un duro techo de luz dorada; todo parecía contaminado, perdido o iracundo. Ningún pensamiento, ningún recuerdo podía llegar hasta el aislamiento mortal en que durante ese tiempo me separaba del mundo”). Pero frente a ella coloca, tanto en *Los ríos profundos* y los cuentos, como en *El sexto*, que relata el encarcelamiento que sufrió el novelista, el mundo indígena, la fe, el amor, la magia, la naturaleza. Ya en *Todas las sangres* no se trata de seres dentro de una cárcel que mantienen la esperanza debido a su ligazón emocional e imaginativa con el hombre y la naturaleza fuera de esa prisión, sino de héroes que se enfrentan a la prisión desde fuera y que destruirán con su acción rebelde todas las cárceles del mundo, hombres que liberarán a los presos, que harán realidad social lo que los ríos profundos prometían con su música natural. La lucha en la primera etapa de Arguedas, anterior a *Todas las sangres*, era individual e interior, es la batalla del ser humano por superar la maldad que él encuentra en el mundo, mediante el procedimiento de derrotar las tentaciones, las bajezas, la peste, que intuye en su propia conciencia. Es una idea cristiana, dostoyevskiana, en parte existencialista: en mi salvación personal está cifrada la del universo entero. Las guerras sociales por un mundo mejor se ganan con seres complejos, divididos, angustiados. Sólo la contaminación interna puede explicar el predominio del mal en el mundo. Cada hombre redime a los demás. Por lo demás, estas ideas acercan a Arguedas al resto de sus compañeros de generación en América, de los cuales se lo ha tratado de separar.

Pero una vez que Arguedas, después de años y años de lucha con sus propias tormentas, ha logrado no sucumbir a la perversión, a la cárcel interior que cada hombre cobija, debe retornar para buscar a los seres que ama, a los indígenas que le permitieron, mediante su solidaridad y ejemplo y canto, liberarse: debe abrazar la lucha colectiva del pueblo por liberarse. La última vez que vimos a Ernesto, éste huía de la peste, seguro de que “los

colonos, con sus imprecaciones y sus cantos, habían aniquilado a la fiebre” y de que “el río la llevaría a la Gran Selva, el país de los muertos”. Es Arguedas mismo que vuelve ahora, que tiene que retornar, transfigurando, sano, entero ahora, para enfrentarse socialmente con esas fuerzas que ha derrotado en su interior en las novelas anteriores. Para exorcizar a la muerte no basta con vencerla en la soledad compartida, sino que debemos llegar a la gigantesca destrucción de las fuerzas sociales que, de no extirparse, contagiarán todo el mundo. Sin embargo, la misma lucha interior, en gran medida cristiana, se repite en *Todas las sangres*, especialmente en la figura de Don Bruno, cuya redención es individual más que social, más de una persona que de una clase. Esto se debe, tal vez, a que Arguedas vacila, suponemos que siempre vacilará, entre la concepción cristiana, mística, que dice que el mal nace del hombre mismo caído en el mundo, es inherente a su ser, y la concepción marxista que afirma que el mal es el producto de la enajenación social. No creo que el mismo novelista tenga claro este dilema. Tampoco es necesario que lo tenga.

Las novelas y los cuentos anteriores a *Todas las sangres* presentan a los adolescentes que se inician en un mundo perverso e injusto. Mediante una voluntad lírica, bella pero confusa, llena de vibrante ternura hacia todo lo viviente, narrada en primera persona, el joven decide no dejarse destruir. Pero en *Todas las sangres*, objetivada en tercera persona como para alejar toda noción de subjetividad o egocentrismo, las fuerzas que se rebelan no se apoyarán sólo en sentimientos mágicos o en la dignidad feroz del indígena, sino que también habrá una estrategia de combate a largo plazo, una preparación racional y emotiva para la guerra, una guerra homérica que se desarrollará en torno a una mina en el Perú. Trataremos de demostrar que esta lucha toma características épicas, es decir, que *Todas las sangres* sin dejar de ser evidentemente una novela, se aproxima en muchos sentidos al género literario de la epopeya. Veremos aspectos bien concretos: la visión de la muerte y de la mujer, la creación de personajes gigantescos, heroicos, el deseo de hacer irreal y mejor y legendario tanto al espacio geográfico como a los luchadores, la necesidad de que la lucha se vea como trascendentalmente única, irreplicable, el uso de ciertos recursos típicos de la gesta en el lenguaje que hablan los protagonistas y en el modo narrativo simple y claro que utiliza el autor. Si podemos probar esto, *Todas las sangres*, obra dejada de lado por la crítica, aparecerá como una de las obras fundamentales de la literatura hispanoamericana de este siglo, si bien tiene incuestionables defectos. A medida que analicemos este acercamiento a la tradi-



ción épica, iremos advirtiendo las diferencias con Vargas Llosa, el portador de otro mensaje, no menos vital, para nuestro continente.

Para entender la originalidad genial de Arguedas, hay que hacer una rápida revisión comparativa de la tradición narrativa con la cual entronca y que él ha superado definitivamente: la novela indígena anterior, que es una de las formas que toma la novela de la explotación social en América. Nuestras ideas se basarán en las siguientes obras: *Huasi-pungo* (Icaza), *El indio* (López y Fuentes), *El metal del diablo* (Augusto Céspedes), *Raza de bronce* (Alcides Arguedas), *Plata y bronce* (Fernando Chaves), *Tungsteno* (Vallejo), los cuentos de López Albuja, *Aluvión de fuego* (Oscar Cerrutto), *Altiplano* (Raúl Botelho Gosalvez), más algunas obras que muestran la explotación sin indígenas (Fallas, Gallegos, Lomboy, Rivera, Gil Gilbert, Osorio Lizarazo y César Uribe Piedrahita), pero nos fijaremos especialmente en aquel monumento de la literatura peruana, *El mundo es ancho y ajeno* con el cual *Todas las sangres* guarda una extraña e inversa relación.

En todas estas novelas, el interés principal es mostrar la OPRESIÓN. En esos pedazos de vida destrozados, anonadados, aplastados, vejados, en esos indios ingenuos, engañados, inconcientes del mundo en que viven, se enfatiza la pasividad, la acumulación de sufrimientos, la falta absoluta de control sobre los acontecimientos. Esta visión no sólo se debe a las condiciones históricas que prevalecían en esa época y que desafortunadamente aún persisten en parte en la nuestra, sino también a la influencia del determinismo naturalista en la literatura, el hombre como un ser abofeteado por la fatalidad exterior (su medio ambiente, sus circunstancias históricas) e interior (su raza, sus genes). (Paradójicamente, esta visión se emparenta con la de la novela actual que coloca al hombre en un mundo que tampoco entiende o domina. Pero en esta limitación, para Vargas Llosa, estaría el principio del conocimiento.)

El mundo mostrado en estas novelas sociales es *estático* casi eterno, sin movimiento o cambio. Cuando, por fin, en la última página de la obra, los indios se rebelan, es un impulso ciego, instintivo, inútil, un último intento desesperado por no ser despojados del último reducto de tierra que les va quedando. Es una reacción automática, casi pavloviana, para poder sobrevivir, hecha por seres que resisten no porque tengan un plan para su liberación, sino porque ya no tienen a dónde escapar: ya se han cerrado todos los caminos, examinado todas las alternativas, y ahora, contra su voluntad, con rabia y resignación, ya que saben que morirán infructuosamente, deciden luchar. La desesperación

los comanda: reiteradamente se muestra a los indígenas listos para retroceder, felices en sus exiguas posesiones, con tal de que los dejaran en paz; si no fuera por la acción continua de los gamonales y de los intereses extranjeros, no habría conflicto. El estallido está provocado por la repetición intensificada de los abusos. La aniquilación del pobre es consecuencia natural de su falta de preparación militar e ideológica, su letargo. La tensión dramática de estas novelas es naturalmente mínima. La novela de Arguedas, en cambio, sin dejar de denunciar la opresión e indignarse por ella, muestra desde el principio la REBELIÓN, y no como resultado casi mecánico de abusos inaceptables, sino como una ofensiva decidida por parte de los indígenas por instaurar un nuevo orden social y humano, cuyas raíces futuras están en el ser mítico del indio. No se trata de *re-acción* biológica, el perro que muerde de tanto que lo han pateado, sino de *acción* originaria, política y militarmente originaria. La novela de Arguedas no muestra el camino que recorre el indígena para llegar a la conclusión de que debe resistir: es la resistencia misma, desde la primera página. Donde termina la obra de Ciro Alegría, Jesús Lara, Icaza, y otros, es donde comienza la rebelión de José María Arguedas. Rebelión inevitable, indispensable, esencial, necesaria. No hay ceguera ni accidentalidad en esta lucha. Rendón Willka, símbolo del pueblo, figura prometeica, sabe perfectamente qué hacer. Ni es ingenuo ni le engañan. Ha medido todo: puede leer no sólo libros, sino las almas humanas y sus intensiones. Su lucha es a largo plazo y dentro de su plan está su propia muerte. Sabe que controla el universo. Con dones proféticos, con conocimientos casi sobrenaturales, aparece como un ser semidivino, una leyenda haciéndose ante nuestros ojos. Descarga los golpes cuando a él le conviene, no cuando es provocado por los terratenientes o por el Consorcio Extranjero. Derrota uno por uno a sus adversarios.

Arguedas ha ido preparando el heroísmo de sus indígenas en todos sus libros anteriores. No sólo ha mostrado cómo el hombre aniquila la maldad interiormente, sino que establece en *Los ríos profundos* (actitud de Doña Felipa y en varios trozos: "una inmensa alegría y el deseo de luchar, aunque fuera contra el mundo entero, nos hizo correr por las calles", "pero ese canto no te oprime te arrastra, como a buscar a alguien con quien pelear, algún maldito", "pero podría igualmente luchar contra una legión de cóndores y de leones o contra los monstruos"), en *Yawar Fiesta* (tareas de Hércules que cumplen los indios: el camino y el toro), en innumerables cuentos, que el indio es moralmente superior a sus explotadores, más inteligente y fuerte y bello. Ha ido creando un concepto de la dig-



nidad del indio que faltaba en toda la tradición anterior. Porque aun los autores que más amaban al indígena lo miraban desde fuera, desde lejos, con una mirada turística que mariposeaba sobre su exotismo y costumbres raras. La solución propuesta era generalmente que el indio se civilizara, es decir, que elevara su estatura a la del hombre blanco, y entonces podría resistirlo, incorporándose plenamente al mundo opresor. Algo así como una vía pacífica, reformista. Pero para Arguedas, siguiendo el principio que Aristóteles estableció para el género de la canción épica, estos hombres son "mejores" que el lector, superiores a él, y la batalla que desarrollarán es más importante que la cotidiana lucha de los lectores. Los bárbaros son más humanos, más necesarios, que los civilizados. Porque el lector es pasivo. Está dedicado a recibir las imágenes que un narrador le entrega. El héroe épico es activo: cambiará el mundo.

Claro que la novelística anterior preparó el terreno para Arguedas al documentar la vida indígena y proponer, como solución final, definitiva, la violencia. Antes de poder narrar la gesta liberadora de América, que es el sentido de *Todas las sangres*, era necesario desmitificar y desmixtificar al indio, rechazando tanto la falsa visión decorativa, sentimental, del romanticismo a imitación de Chateaubriand, como la concepción feudal de que era un salvaje, ignorante, bestial, irredimible. Con ese material fotográfico, con las superficies que los criollos trajeron de vuelta de la tierra, Arguedas debió empezar otro camino ahora *hacia* el mito, debió crear un nuevo mito, un mito verdadero esta vez y no falso, la leyenda contemporánea de la rebelión en pos de una nueva humanidad. Partiendo del resultado a que llegara la novelística anterior, Arguedas narra las consecuencias complejas de esa decisión de resistir, y lo hace tomando en cuenta toda la maraña de actitudes posibles en el mundo actual, encarnándolas en individualidades, de acuerdo con la tendencia de la nueva novela hispanoamericana. Con esto, Arguedas rescata una de las vertientes esenciales de América (y de toda la humanidad actual), continente donde aún es posible lo heroico. No sólo por sus luchas pasadas y futuras de liberación social y por su primitivismo bárbaro, sino también porque su situación cultural es lo suficientemente madura como para esbozar grandes obras literarias en torno a estos temas: habría aquí la continuación de la tradición épica barroca (dada vuelta, ya que aquí son los indígenas los buenos y los conquistadores los malos), las gestas anunciadas en las páginas de Martí y Mariátegui, que se cumplió ya en Cuba, y que se atisbaron en varias novelas sociales sin llegar a cumplirse.

En Vargas Llosa no hay fuerzas controlables, el hombre no puede dominar su mundo. No hay pla-

nes, ni qué hablar de estrategias; sólo proyectos confusos y vagos, direcciones en que se intenta navegar, mientras uno va palpando el terreno con antenas de insecto malherido. El hombre no tiene grandes ambiciones: sólo desea sobrevivir en un mundo peligroso, escabullirse a la violencia que lo espera en el próximo rostro que encuentren. Lo que conmueve en estos personajes, destruidos finalmente, tullidos y derrotados los más, es ver cuán lejos han estado de controlar la pequeña telaraña sucesiva de concatenaciones de su vida. Ni han podido conservar a su mujer ni luchar junto al amigo. ¡Cuán lejos estarán de controlar el universo mismo! Las posibles decisiones quedan invalidadas por las leyes que rigen ese universo. Además, la estructura militar de la realidad se manifiesta en el hecho de que otros hombres, Julio Reátegui en *La casa verde*, o el Coronel en *La ciudad y los perros*, controlan los hilos de ese mundo, determinando la vida de los personajes desde la invisibilidad. Por lo demás, cada acción futura está formada por *todas* las acciones del pasado. Así, para que Bonifacia llegue hasta el burdel, deben raptarla, debe rehusar ir con Reátegui, debe dejar escapar de las monjas a las aborígenes, debe ser expulsada, debe irse con Lalita, y para esto, Lalita debe vivir con Adrián, y para esto, etc., etc. Las historias simultáneas de *La casa verde* se determinan unas a otras, constituyendo la más formidable cárcel del tiempo que se haya contruido jamás. La estructura narrativa es absolutamente esencial al tema y se equivocan los que se quejan de su artificialidad y falsedad.

En cambio, Arguedas está narrando un destino social colectivo, basado en la creencia de que el hombre puede cambiar su mundo: está narrando una esperanza, el futuro de Perú y de América. Sus protagonistas participan de la característica primordial del héroe épico: la ambición orgullosa. Conocen sus propias potencialidades: derriban montañas, se enfrentan a los monstruos de la noche que se dice viven dentro de la mina, desafían a ejércitos y a intereses que aparecen como invencibles y siniestros, a los terratenientes y a un Consorcio Internacional que dispone de la tecnología moderna con redes tentaculares en todo el mundo y que tiene a su favor, además, al Parlamento, a los Juzgados, a las autoridades locales, a la iglesia. Frente a esto se hallan las figuras macizas, gigantescas, míticas ya, de Rendón Willka y de su aliado Don Bruno. Este desafío emocionante nos indica que aquella lucha, para Arguedas y para el lector, tiene las dimensiones trascendentales de otros hechos, históricos o imaginarios, que han movido a otros cantores épicos: la disputa por la mina, que representa la lucha por la liberación de América, reviste la misma seriedad de momentos como la



fundación de Roma (en *La eneida* de Virgilio), como la conquista de Jerusalén por los cruzados (en *La Jerusalem liberata* de Tasso), como la creación del Imperio Español (en *La araucana* de Ercilla) o del Imperio Portugués (en *Os Lusíadas* de Camoes), como la justificación de la caída del hombre y su salvación (*Paradise lost* y *Paradise regained*, de Milton). Según C. S. Lewis (*A preface to Paradise lost*), una característica fundamental de lo que él llama la épica secundaria o escrita (en contraposición a la homérica u oral), es que estos momentos tratados son únicos, irrepetibles, arquetípicamente significativos. Ya veremos que Arguedas, a pesar de que su obra es una novela y no un poema épico, trata de crear un mundo irrepetible y épicamente único. Lo esencial, por ahora, es notar que el hecho que narra, la liberación de América enraizada en su propia conciencia autóctona, es tan trascendental como los que narran otros poemas épicos.

En este mundo de Arguedas puede haber heroísmo, porque aquí la acción tiene sentido, dispone de una jerarquía valorativa, un eje de claridad axiológica en torno al cual girar. Para Vargas Llosa, su obra misma es la *búsqueda* de este sentido. El sentido está, si es que se halla en alguna parte, en el recorrido, en el desarrollo, en el no-encuentro. Para Arguedas, el sentido ya está dado, ya estructura la acción con una determinada orientación combativa. La muerte, en *Todas las sangres*, es una resurrección en la historia, porque hay un significado mayor que engloba los momentos transitorios de la derrota. La muerte es un obstáculo más, el más duro, en la lucha; pero no es el esqueleto mismo de las cosas, como en Vargas Llosa, donde los personajes están carcomidos por la única, eterna, cotidiana muerte, donde están derrotados de antemano, ya que la muerte es lo último, y no hay más. En un viaje que vacila entre lo circular y la forma del espiral, se cumple la profecía de T. S. Eliot: *In my beginning is my end*. Cada historia paralela y simultánea es la negación de la libertad y del sentido de toda otra secuencia. El resultado es un edificio fantasmagórico formado por pilares, pisos, piezas (una casa verde, una ciudad moderna, un laberinto interior) que en vez de apoyarse mutuamente, se niegan y se interdestruyen. Es la muerte el único común denominador en este caos demasiado exacto e inevitable.

Para Arguedas, la muerte es la pequeña muerte o la muertecita, como dice Rendón Willka, anticipándose proféticamente al Che Guevara. La vida puede más. Los fusiles no pueden apagar el sol. El sentido de la vida en Vargas Llosa está en el movimiento, en el mero transcurrir de espasmos temporales. Así, generalmente en el epílogo de una

novela se nos cuenta lo que sucede a los seres *después* de la acción. Pero en *La casa verde* no puede hablarse de un *después* sino más bien de un *recomienzo* del viaje en el futuro, de un retorno al punto de origen, ese momento en que cada ser deberá enfrentarse al significado de sus acciones y de su pasado. Se nos muestra el destino último de los personajes, el momento cuando escapan a la cárcel del tiempo para caer en la cárcel de la muerte o cuando quedan fijados para siempre en el hielo de la indiferencia o de la mediocridad (desaparece el tiempo, casi, en los últimos capítulos).

Esto nos explica también las diferentes posiciones frente a la estructura narrativa y al lenguaje. Arguedas es hasta cierto punto tradicional; Vargas Llosa sabe que su única salvación es buscar lo que ni siquiera sabe que existe: un significado. Para eso deja fluir un mundo autónomo, cuyas leyes sólo obedecen al nuevo cosmos estético recién creado. El exilio es más importante que la lucha en Vargas Llosa; en el hacerse ajeno a las raíces, perderlas, no saber si existen, lo que importa es el acto creador, lingüístico, que comprende o intuye. La obra misma es un tumultuoso viaje hacia sí mismo, hacia un universo que sólo existe en el transcurso de su expansión. Si hay lucha en Vargas Llosa, es como parte integrante del viaje, como el motor que hace andar la estructura.

La guerra, en cambio, para Arguedas, exige dimensiones claras, indubitables: hay un centro en torno al cual giran los hechos y acontecimientos, hacia el cual convergen situaciones, personajes y espacios. La técnica narrativa pide también claridad, definición, exactitud, limpieza, casi como si fuera un personaje épico más. Es desde aquí que debemos entender las diferencias notadas entre Arguedas y sus compañeros de generación, que comenzaron los experimentos narrativos que han abierto nuevos caminos a nuestra novelística. Para Arguedas, la destrucción del funcionamiento aparentemente racional del universo imposibilitaría la unidad épica.

La imposibilidad de ser heroico en el mundo de Vargas Llosa se relaciona con la problemática de toda la literatura contemporánea. Ser un personaje épico (se entiende: en el sentido aristotélico y no en la forma de Staiger) es ser protagonista de su propia historia, ser más que la mesa en el cambio de la historia, elevarse por encima de su circunstancia. El personaje de la novela actual, europea y norteamericana, es una *víctima*, un espectador dentro de la masa, que busca la dignidad en su propia conciencia, raramente en la acción. Enfrentado a un mundo tan complejo que lo apabulla, tratando de raspar una imagen de sí mismo en la inevitable autodestrucción, se mira vivir, se espan-



ta ante su propia ajena existencialidad, y se refugia en los confusos rincones expuestos de su yo. Desentrañar su situación dentro de la totalidad de interrelaciones que lo inmovilizan, dialogar con su pasado brumoso, negarse a la corrupción, conservar la humanidad a la defensiva, es lo más que se puede hacer. En Latinoamérica se agrega la necesidad de sobrevivir.

En *La Ciudad y los perros* tratan todos de ser héroes; pero no lo logran. No pueden vivir la tradición militar muerta y menos en ese internado. No es un mundo épico; antes de que comience la novela, han sido derrotados. Veamos las posibilidades abiertas a los hombres:

a) la actitud de Gamboa: debe ceder, rota su creencia en los antiguos valores militares, imposible su autenticidad, incapaz de la rebelión total que tampoco tendría sentido. Ha vivido lejos de la realidad y fracasa. Su vida se había desarrollado según principios que él mismo expone: "El orden y la disciplina constituyen la justicia... y son los instrumentos indispensables de una vida colectiva racional. El orden y la disciplina se obtienen adecuando la realidad a las leyes".

b) la actitud de Alberto: se hace el héroe hasta que lo chantajea y huye. Termina por olvidar al Esclavo y a Teresa y a la "poesía".

c) la actitud del Jaguar, que considera que el mundo es una jungla y actúa, por consiguiente, como una bestia, una que es noble, ya que si los seres humanos son animales, se trata de ser un animal más poderoso, que no se deja atropellar, que responde con violencia a la violencia, que acepta rebelarse en un mundo enajenante y desesperado. Es una fuerza de la naturaleza: Alberto piensa en una ocasión que "su risa asusta a las ratas". No es heroica su actitud, aunque sí valiente: se apoya en cualidades animales, inferiores, para rescatar su humanidad ultrajada. "Me llamo Jaguar. Cuidado con decirme perro". Y se vive en un mundo de "animales con caras de hombres", como dice Alberto, relatando un sueño ficticio, que no por disimulado es menos veraz. Lo peor en ese mundo es la debilidad, porque el hombre se convierte en indefensa víctima. Sobrevivir es la consigna.

Más importante que sobrevivir para el héroe épico es el honor, su dignidad humana excelsa. No hay honor para Vargas Llosa: hay *hombría*. El Jaguar reitera hasta el cansancio: "yo les enseñé a ser *hombres*". Lo más terrible es la delación o traición, también denunciadas en los cuentos de *Los jefes*: es como un pecado contra la especie o el género, como el lobo que le avisa al león dónde está la manada. Los otros son enemigos que quieren convertirnos en

perros, en objetos. Los de aquí no son enemigos, pero sí aliados casi biológicos. Vargas Llosa está obsesionado por la idea de la camaradería que se repite incansablemente en una y otra obra suya. La lealtad hacia el núcleo central (el "nosotros" de *Los cachorros*, "Los Inconquistables" de *La casa verde*, el Círculo de *La ciudad y los perros*) permite una cierta humanidad en un páramo bestial. Frente a las deprivaciones del enemigo, está el refugio, el pacto secreto. Para el Jaguar no tiene sentido preguntarse si es malo o bueno matar al Esclavo: éste ha transgredido ya dos veces las normas del grupo, el código casi hemingwayiano (el "code") de la existencia, eso que se hace el hombre para poder sobrevivir con cierta dignidad. El Jaguar se considera en guerra con la sociedad; El Esclavo es un criminal de guerra para El Jaguar, porque ha traicionado a un compañero de armas, entregándolo al enemigo. La traición se paga con la muerte, la reacción de un animal ante la especie traicionada, la autodefensa. Honor en Vargas Llosa es conservación de los vínculos de defensa, lealtad hacia el animal que lucha junto a uno. Pero es la hombría de Lituma, que lo lleva a desafiar a Seminario, lo que conducirá, en último análisis, a Bonifacia hacia la prostitución. Es la hombría del Jaguar lo que le acarreará el desprecio de sus compañeros, ya que él ni siquiera delataría a un delator, como Alberto. Sólo cuando olvida su hombría, cuando acepta un puesto en un Banco, cuando se diferencia del flaco Higuera, sólo entonces puede conquistar a Teresa, familia y honor se excluyen mutuamente. Esto se hace especialmente notorio en *Los cachorros* (que se parece mucho a *The sun also rises*, por el personaje Jake), donde el enfrentamiento viril de Cuéllar con el mar y con el automovilismo contrasta con el destino familiar de sus compañeros que "comenzábamos a engordar y a tener canas, barriguitas, cuerpos blandos, a usar anteojos para leer, a sentir malestares después de comer y de beber y aparecían ya en sus pieles algunas pequitas, ciertas arruguitas". Cuéllar no puede tener hijos y ellos sí. La castración sexual, el distanciamiento de la mujer como centro hogareño estabilizador, es lo que permite despreciar la muerte. Pero también significa desaparecer, dejar de significar. El hombre de Vargas Llosa está atrapado entre la castración y la virilidad.

En Arguedas, en cambio, la muerte tiene sentido. El honor la trasciende, porque mediante su esfuerzo el hombre podrá crear un mundo mejor. El nacimiento del hijo de don Bruno le da fuerzas para seguir luchando.

Desde aquí podemos entender la actitud de los dos autores peruanos hacia la mujer. Para Vargas Llosa, al hombre sólo le queda la mujer en un



mundo que se desintegra, y ella también, como Toñita en manos de Anselmo, se desangra entre sus dedos. Aferrados a la relación intrapersonal, traicionados por sus compañeros (el caso de Cuéllar, de Lituma, del Jaguar), la *necesidad* del amor es uno de los pilares de su mundo. La acción se centra y se formaliza en torno al eje femenino, el principio de falsa eternidad que la mujer-tierra encierra. De ahí la estructura rítmica de sus dos grandes novelas.

En Arguedas, la médula de la acción no es la mujer, sino la guerra. Ellas se parecen entre sí, neblinosas y vagas, importando en *Todas las sangres* en cuanto retarda o adelanta los acontecimientos, tal como Armida en la obra de Tasso, apoyando o haciendo retroceder lo heroico. Don Bruno no vacila en dejar a la mujer que ha encontrado; es más importante para él la lucha, a pesar de que ha logrado lo que los personajes de Vargas Llosa han anhelado siempre: una mujer, un hogar, el respeto de los demás, un hijo. Tiene más valor su decisión si tomamos en cuenta que Don Bruno ha nacido bajo el signo de la *lujuria*, mientras que su hermano don Fermín es fundamentalmente un hombre *ambicioso*, que no puede abandonar a su esposa.

La mujer tiene, pues, un lugar subordinado, como Dido en *La eneida* (sirve para mostrar la voluntad de Eneas, y para configurar la futura lucha de Roma con Cártago), Andrómaca en *La iliada* (la nostalgia, lo que Héctor dejará al morir, como puntualiza Rachel Bepaloff en su estudio, *On the iliad*), o la transitoria aparición de la mujer de Roldán, llorando su muerte. No hablamos, claro, de los *romanzi* caballerescos, basados en el amor cortés, de Boiardo, Ariosto o Spencer.

Aún el problema de la violación de la indígena, tan reiterada en la novela social americana (*Raza de bronce, Plata y bronce, Flor Lumao, Donde acaban los caminos*) importa en cuanto ayuda a Don Bruno a tomar conciencia épica, al situarlo frente a una batalla con el demonio interno que también deberá derrotar en la sierra peruana. Así, la lucha en el nivel alegórico-moral se funde con la lucha social. Por otra parte, el amor entre hombre y mujer en Arguedas es muy complejo, ya que el sexo tiene por una parte un sentido perverso, y por otra un efecto ascético liberador. Esto lo trataré en algún otro ensayo.

Por lo demás, esta actitud de Arguedas ante la mujer se relaciona con el hecho de que para poder acercar su cosmos al de una epopeya, el autor ha tenido que rechazar la realidad cotidiana, endebles, carcelaria, de todos los días, para lograr la creación de un mundo estético que vaya más allá de los límites de lo real fotografiado y factual. La novela

anterior de la explotación ha sido, en palabras de Portuondo, "documento denunciador, cartel de propaganda, llamado de atención, hacia los más graves y vigentes problemas sociales dirigidos a las masas lectoras como excitante a la acción inmediata". Pero una gesta heroica no puede ser un documento o una fotografía o un ensayo adornado con personajes, ni puede tener un "método naturalista-nativista-tipicista-vernacular" (en las palabras de Carpentier): hay que exagerar para llegar a lo heroico, hay que salirse de las pequeñas dimensiones de la minucia fenomenológica que mata la hazaña, hay que crear gigantes. Lo objetivo, lo veraz, lo científico, lo observable, eran los fundamentos de la novela social anterior: *desmitificar*, informar sobre lo que se ha simulado ignorar. Es una intención noseológica realista. A Arguedas, aunque no deja de mostrar nuevas realidades factuales, le interesa más la gestación de un ente nuevo, único, cuya bondad no está en su correspondencia exacta con la realidad objetiva, sino que tiene calidad en cuanto crea un nuevo mito, que encarne el *deber ser* de lo real, el sentido profundo y hasta ahora oculto de la historia, y esto se hace, utilizando las categorías de lo épico, olvidado desde hace siglos en todo el mundo. Una situación *exactamente* como la de *Todas las sangres* no ha ocurrido ni ocurrirá, aunque puede estar imitando la estructura del acontecimiento entero de *toda la América Latina*: la liberación de los pueblos oprimidos mediante la acción revolucionaria.

Por otra parte, las situaciones de las novelas sociales anteriores han ocurrido efectivamente, son la copia fiel, pero no profunda, de una realidad repetible. Casi todos los autores fundamentan su novelar con extractos de diarios, demostraciones de que su obra es *verdadera*, basándose especialmente en lo que Wolfgang Kayser llama el "asunto". Arguedas no copia, no calca, aunque tampoco deja de documentarse él, pero el sentido no es documentar al lector, sino conmoverlo estéticamente: es un supremo acto de la imaginación, la creación de otro mundo. Proyecta en el papel algo nuevo, algo que es REPRESENTATIVO de todo el proceso de Perú, pero que representa porque no fotografía, sino que selecciona e intensifica y concentra. Lo épico pide la elevación de lo cotidiano a mito, el alejamiento de lo periodístico, el salto por encima de la interioridad que tal vez posea la mesa del comedor o la hoja que cae al suelo. Todas las sangres del Perú, es decir, todos los intereses, individuos, clases, convergen hacia un sitio y batallan en él. El lugar existe en cuanto representa y reúne todas esas fuerzas que no se tocan en la habitualidad diaria, pero que en el teatro de la historia americana, deberán, y ya lo están haciendo, enfrentarse. Parece imposible que tantas tendencias se concentren en un so-



lo lugar: que haya mineros, apristas, comunistas, demócratacristianos, liberales, indios esclavizados, semiesclavizados, indios libres de la comunidad, indios en la ciudad, indios arribistas, terratenientes prósperos y arruinados, en Europa, en Lima, en sus haciendas, un capitalista nacionalista, otro extranjero, representantes de diversos sectores de la clase media, parlamentarios de todos los cuños, etc., cada uno con una individualidad perfectamente bien definida (que es una característica contemporánea y novelística de la obra de Arguedas). Parece imposible esta reunión, imposible pero no *inverosímil*. El lugar donde se encuentran todas estas fuerzas es imaginario y no factual: el espacio único, original, mítico. No trata de destruir antiguas falsedades sobre el indio, sino de crear una nueva leyenda, basada en su liberación. El resultado para los lectores es, como para los espectadores abobados de los combates de Amadís de Gaula, quedar absortos, admirados, maravillados, suspendidos. De nuevo, el sentimiento del pasmo épico.

En las novelas indígenas anteriores, incluyendo las de Asturias, la obra se estructuraba mediante la adición de cuadros, cada uno de los cuales ampliaba el espacio, mostrando todas las formas posibles de la miseria y de la explotación, todas las regiones en que ocurría este fenómeno. Había que espacializar la opresión. Así, en *El mundo es ancho y ajeno* se muestra cómo, tras el despojo de la comunidad de Rumi, viene la dispersión, los viajeros que advierten en todos los lugares la misma injusticia. Es la acumulación de cuadros, parecidos en su estructura básica de explotación, diversos por el lugar geográfico en que ocurren y por el espacio (minero, trabajador urbano, cauchero, agricultor, independiente, agricultor semiesclavo): lo básico es agotar un país por medio de la ampliación variada, agregando a esto cuentos y anécdotas. El mundo es ANCHO: por los diferentes espacios. Y AJENO: en todos ellos predomina la enajenación. Arguedas lucha, en *Los ríos profundos*, en *El sexto*, en *Todas las sangres*, contra ese sistema de dispersión acumulativa concentrando en un solo punto a todos esos seres que la novela anterior fotografiaba en los esparcidos rincones del país. El espacio es personal y humano más que geográfico, en Arguedas: él necesita enfrentar constantemente a sus protagonistas, porque es una guerra épica, y lo logra mediante una típica operación homérica, similar a la que hace Tasso.

Esa mina es mucho más que un mero paraje donde hay un determinado tipo de explotación: es un punto convergente ya legendario, alejado de lugares concretos, donde están todos los tipos de explotación, un lugar creado por la mezcla unitaria,

incontrable en el mapa físico del Perú, pero sí en la geografía imaginativa-mental de Arguedas, que sigue tal vez el antecedente de *Los peregrinos inmóviles* de Gregorio López y Fuentes, aunque en la obra mejicana no hay guerra épica.

Nos encontramos, pues, ante una batalla representativa, en un lugar también representativo, simbólica, ideal. No sólo los personajes, por ende, son mejores que nosotros, reconocemos en ellos nuestras mejores aspiraciones y más notables cualidades, sino que el espacio es también superior al nuestro, concentrando lo que está disperso en la cotidianidad de un país o de un continente. Es como Troya: un lugar donde lo sobrenatural en el hombre puede expandirse, un lugar casi fuera del tiempo y del espacio. Es un proceso similar, pero desde otro punto de vista, al que realiza García Márquez al crear el ficticio pueblo de Macondo o al del autor norteamericano John Barth en su *Giles Goat-Boy*, aunque quizá se parezca más que nada a lo que hace Fuentes con México en *La región más transparente*. Al tratar de alejar la realidad, al buscar un absolutismo imaginativo, al rechazar los esquemas, Arguedas se integra a las corrientes superrealistas de la novela hispanoamericana actual, ocupa un sitio que se le ha negado constantemente. Sólo se ha hablado de su lirismo criollista, que prosigue la labor de Valdelomar, entre otros, en la literatura peruana, pero Arguedas rescata lo legendario en nuestra época sin volver al pasado, sin huir del tiempo presente. Lo mágico se apodera de la estructura misma de su mundo. Este irrealismo se manifiesta, además, en la creación de personajes que encarnen una voluntad casi sobrenatural de lucha, una dimensión épica de sobreponerse a los desastres y determinar por sí mismos el mundo que trata de explotarlos. Se cercena, en el personaje, todo lo que pudiera mostrarlo como ineficaz o pequeño. La seguridad que cada bando tiene en sí mismo, la necesidad de imperar y triunfar, hace que un choque, cada vez más escalonado y dramático, resulte inevitable.

Los personajes hablan, por lo demás, con una cierta solemnidad, un cierto primitivismo apasionado y lejano, que nos recuerda las sonoras sílabas de los héroes homéricos o virgilianos o ercillescos. No hay retórica, pero sí claridad y persuasivo peso en cada símil. La peculiar construcción sintáctica del habla, nos aleja aún más de estos personajes. Lo que en los novelistas criollistas era un afán de regionalizar y buscar costumbres lingüísticas exóticas, es en Arguedas la forma de distanciar al lector de un mundo ya lejano y épico, por su tema y sus situaciones.

Además, Arguedas tiene una deuda con los métodos de la epopeya en cuanto a la máquina ma-



ravillosa pagana (los dioses en Homero y Virgilio) o cristiana (la épica renacentista-barroca, véase el problema en Spingarn), ya que aquí el lugar del *deus ex machina* está tomado por la naturaleza mágica de América, gran aliado del hombre en su lucha por sobreponerse al universo. La intervención de los ríos, las montañas, el aire, las aves, la tierra misma, equivale a la intervención divina en los poemas épicos anteriores; aquí, eso sí es un forma más de la humanidad originaria, natural, rebelándose. La armonía entre macro y microcosmos, comunicados por la magia verbal indígena y la inocencia madurada, sitúa la novela en la zona que está más allá de lo visible o cotidiano.

Por lo demás, la presencia de la anticipación y de la profecía también ligan al hombre a lo sobrenatural, pero es una forma mágica y no teológica, ya que es la imaginación propia la que permite al hombre intuir las realidades auténticas que el futuro guarda recelosamente y que sólo el acto poético, la profética intuición del indígena, puede revelar.

Los adversarios, los explotadores, se muestran también como casi invencibles. Icaza y otros miraban a los opresores con ironía tragicómica, tratando de ridiculizar lo que eran incapaces de destruir en la realidad social. La sátira, como se comprenderá al leer a Swift, es esencialmente fruto de la impotencia. Arguedas rechaza la maqueta o la caricatura. Mientras más poderoso el adversario, más grande será el triunfo de los héroes indios. Mientras más serio el tono, más trascendental es el hecho. Los indios van a destruir a sus explotadores, no tienen para qué reírse de ellos como mecanismo de compensación.

Otra característica épica es la cantidad de personajes secundarios, cuya única función es servir de obstáculo para los dos bandos en pugna, realzando su poderío. Se puede observar en los poemas homéricos, así como en las novelas de caballerías españolas, un proceso de cuantificación del valor épico. A mata a B, y C mata a A. El valor de C es A más B. Si después Galaor mata a C, su valor será A más B más C. La existencia de A o B o C sirve sólo para atestiguar el coraje de Galaor; su función es morir a manos del héroe. Héctor debe matar muchos hombres antes de encontrarse con Aquiles. Los indios deben despachar a muchos terratenientes, capitalistas, traidores, antes de enfrentarse con el imperialismo. La ley épica de la cuantificación del valor del héroe también opera en *Todas las sangres*.

Pero detrás de esto hay un cambio sustancial frente al lector. La novela social anterior era el documento de un padecer objetivo y estático, cuyo sen-

tido era golpear al lector con horrores para ver si éste cambiaba su actitud y luchaba a favor del indio. Eran obras "escandalosas", pero su fin era, según los dictados de *Le roman experimental* de Zola, mostrar verazmente la realidad.

El mundo novelesco comienza con la miseria de los protagonistas y termina en ella, una realidad idéntica invariable, y se pide que el lector, informado y espantado, transforme el mundo mediante su acción política o legislativa: se supone que el cambio se operará en la realidad del lector justamente porque la novela ha pintado a hombres que no pueden liberarse por sí mismos del peso de la explotación y necesitan *ayuda*. Tampoco, notemos, se hace diferencia alguna entre el mundo ficticio del personaje y el real del lector.

Arguedas cambia este esquema totalmente, al ver que el mundo no ha cambiado ni cambiará por muchos llamados de auxilio que se le haga al lector. No se preocupa, entonces, por el efecto político en el lector. Si éste quiere, que se sume al movimiento de liberación que ha iniciado el indígena y que Arguedas muestra como un desarrollo, una rebelión, una *dialéctica*, en el mundo novelesco mismo. Si el lector no quiere luchar junto al indio, allá él. El indígena no es un ser desvalido, sino uno superior al lector que lo lee, y hará su revolución sin ayuda caritativa. Arguedas narra esa lucha épica; no apela a los sentimientos humanitarios de nadie. Un héroe legendario, que ha perdido el miedo a la muerte, que anticipa el futuro, que habla con los pájaros y derrota consorcios internacionales no necesita de la conmiseración de los lectores. Él se basta a sí mismo, es su propio futuro. La novela anterior se preocupaba por desarrollar una actitud política en el público. Mostraba un estado estático y suponía que el cambio que se llevaría a cabo en el mundo factual del indígena sería por obra del lector. Arguedas cree que el cambio en el mundo factual del lector se hará por la presencia épica del indígena, e incorpora esa transformación al mundo literario, que no es estático, sino desenvolvimiento revolucionario, movimiento progresivo.

El mundo de la barbarie es superior al mundo de la civilización: la barbarie es la imaginación; la civilización, el cómodo sillón del lector. El personaje liberará al lector, porque la ficción que narra Arguedas es la epopeya de la realidad profunda. (Y de pronto nos encontramos con que hay interrelaciones insospechadas entre Arguedas y... Julio Cortázar y su teoría del lector-hembra en *Rayuela*. Léase el cuento "Continuidad de los parques".)

Esto se une a otra característica épica: los poemas épicos, según Bowra en su *From Virgil to Milton*,



nacen en una edad de *reforma moral* y tratan de establecer arquetipos sociales, modos de enfrentar la realidad perpleja que se vive, buceando en lo legendario para encontrar allá la orientación necesaria. Virgilio, Tasso, Milton, Camoes, Ercilla, escriben en momentos críticos, y hay una profunda melancolía, como en Arguedas, en toda su obra. No hay ahora espacio para referirse a este manierismo épico, pero importa señalar que Arguedas también crea un arquetipo heroico dual: Rendón Willka y Don Bruno, que muestran el camino que se ha de seguir para liberarse. Cree el novelista que cuenta con la *verdad*, la única, universal, definitiva visión que sustenta toda posible hazaña histórica. Es la omnisciencia del cantor que supone que sus lectores creerán todo, que háy confianza total.

En Vargas Llosa, en cambio, especialmente en *La casa verde* no hay una Verdad, y a penas verdades contingentes, perspectivas cambiantes. La ley fundamental de su mundo es la *relativización*. La desconfianza entre lector y narrador llega hasta tal punto que se engaña al lector en las dos novelas, y con el mismo procedimiento: sólo hacia el final de las novelas se sabe que Lituma y el Sargento (Bonifacia y la Selvática) son el mismo, y que el anónimo amante de Teresa es El Jaguar.

El hombre jamás llega a entender la totalidad en que se halla sumergido. El presente, fugaz, es el producto de innumerables casualidades anteriores, paralelas y futuras. Todo momento es un accidente, pero absolutamente necesario una vez que haya ocurrido. Poseídos por los escombros de un porvenir ya preterizado, poseídos por el lenguaje descorporizado, que ironiza y yuxtapone los puntos de vista diferentes, poseídos por el tiempo simultáneo, los personajes aparecen como cuerpos sucesivos sacudidos por acontecimientos que sufren pero que son ajenos a ellos. El hombre para Vargas Llosa no es un ser trágico que se equivoca una vez: es un ser atrapado en el misterioso engranaje de imperceptibles equivocaciones, destruyéndose en cada decisión irremediable, incomprensible, fatal. El *yo* pasa a ser lo único que importa o lo único cierto en un mundo donde el existente pareciera ser el lenguaje mismo, las preguntas y las respuestas, las afirmaciones y las dudas, las voces que flotan entre los acontecimientos, lingándolos. Somos un comentario de nuestro pasado, sólo un puente para que el viejo que seremos y el niño que fuimos se den la mano y se odien.

El encadenamiento complejo de causas y contra-causas determina que el futuro ya permanezca cuando se abre el libro, y el pasado sea la respuesta a un eco, a una incitación futura, a una pregunta que cruza el tiempo y retorna desde otra

orilla. El destino coexiste desde siempre con el pasado, indeterminándose: Adrián en prisión. Lituma cafiche, Bonifacia prostituta, Anselmo muerto, el padre García solitario.

La fragmentación formal se manifiesta en la estructura narrativa, donde no hay jerarquización verbal en el tiempo, ni ubicación adverbial en el espacio: las voces tienen que ordenarse solas, conferirse sentido desde sí mismas. El lector mismo se convierte en un signo de interrogación, espejismo entre espejos, tejedor de manto peruano invisibilizándose en sus criaturas. Y cada palabra —sí, cada palabra— de *La casa verde* es una imitación de la soledad total del libro entero.

La vida es una serie de fragmentos, cada uno estático y repetible, lingüísticamente reiterado por el recuerdo-lengua que ata a un hombre a otro, cada fragmento inalterable, formando entre todos una configuración devoradora. El hombre puede contemplar su pasado pero no cambiarlo. No sabría tampoco por dónde empezar. Desde lejos, desde historias enredadas y simultáneas, se está preparando su fracaso. Es una realidad *cíclica*, que dibuja una serie de espirales en forma de círculo, donde origen y descomposición, comienzo y final, son lo mismo.

Arguedas cree en el progreso, cree en la acción que tiene sentido. La épica secundaria se funda en la necesidad de la acción histórica.

Para Vargas Llosa, no hay progreso, la ilusión es inútil, hace andar al tiempo, pero ya uno está predestinado. Tal como Arguedas amplía y complejiza su realidad, así Vargas Llosa también crea un panorama, pero de la verdadera geografía humana, la del hombre en el tiempo y no en el espacio. Tal vez no sería aventurado afirmar que la novela contemporánea inaugura una nueva estructura: la que se estratifica en el tiempo y no en la personalidad o en el espacio o en las acciones.

Pero para Vargas Llosa, el tiempo no es sólo la dimensión fatal del hombre: es además la forma en que él vive su inútil esperanza, su deseo de cambio y de escapar al control. La existencia del tiempo es prueba de que la lucha por sobrevivir, por seguir siendo, aún persiste. La muerte es la destrucción de ese sufrimiento y también de esa esperanza. El tiempo es una cárcel, pero el hombre la ha construido como forma constitutiva de su humanidad, con la ilusión y la esperanza de romperla algún día, llegar a ese otro mundo que, entre otros, Cortázar señala como el objetivo de la existencia humana, y que Arguedas ve como un mundo social imaginable en el futuro. Si Proust buscó el tiempo pasado, el tiempo perdido, Vargas Llosa



busca, y halla, en el desarrollo de la trituration, el tiempo presente.

Estas son las dos dimensiones de América: la cárcel y la liberación de esa cárcel, los dos polos imaginativos desde los cuales se derrama la tensión que permite al hombre vivir y buscar su humanidad. América no es ni el mundo de Vargas Llosa ni el de Arguedas: es el diálogo sintético que ambas visiones sostienen. Se necesitan mutuamente, se llaman con desesperación. Son realidades que se interpenetran y se comentan, enfoques del hombre universal de que formamos parte.

Vargas Llosa rompe mitos, rompe convenciones, rompe comodidades; Arguedas construye mitos. Ambos rechazan lo esquemático, pulsan lo imaginativo, miran la aterradora realidad que vivimos y sostienen la mirada que se les devuelve desde el espejo de las cosas.

Para entender el significado de estos dos autores hay que compararlos, ante todo, con Cervantes, con *Don Quijote de la Mancha*. Tal medida no es arbitraria.

En *Todas las sangres*, no hay molinos de viento: hay gigantes efectivos, ya que los explotadores son enormes, con poderes semidivinos. Frente a ellos no hay un Don Quijote, sino un pueblo indígena, representado por Rendón Willka, y ayudado por varios otros. La lucha de los indios, a la larga, tendrá éxito. La dignidad no estriba, como la gloria del ingenioso hidalgo, en el esfuerzo o la intención de imponer ideales heroicos a una sociedad que no cree en ellos, ni en poder imaginar en un mundo ciego y feo. Los indios *son* héroes en un mundo donde la maldad quiere reinar. Don Quijote fracasa, y en este fracaso se encuentra la tensión esencial del mundo moderno, desde el renacimiento hasta nuestros días, la incapacidad del hombre para hacer frente a un mundo que él ha creado, sea real o ficticiamente. Pero el héroe colectivo de *Todas las sangres* posee el poder efectivo, la capacidad real, para cambiar el mundo. Don Quijote sólo puede variar el orden de su imaginación, soñar algo, y morir.

Lo que ocurre es que la novela *Don Quijote de la Mancha* es la muerte de la epopeya, como apuntaba Ortega en sus *Meditaciones*, y el nacimiento de un nuevo género: la novela. No diremos que *Todas las sangres* es la muerte de la novela y el nacimiento de una nueva épica, no sólo porque Arguedas no está fundando un nuevo género, como lo hizo Cervantes, sino también porque el peruano ha escrito una novela, novela cuyas formas se acercan a la tradición épica occidental, pero novela de todos modos. Que esto puede indicar el inicio de un re-

torno a la épica lo dirá el porvenir: el libro y la evolución de la obra de Arguedas, perfilan una tendencia que, por el surgimiento de los movimientos de liberación nacional en Latinoamérica, parecen tener muchas probabilidades de encontrar una realización estética efectiva.

Notemos, sin embargo, que Arguedas es uno de los únicos escritores *en el mundo* que le asesta golpes al mundo cotidiano de la novela desde lo épico, desde la imaginación de lo heroico. En este momento, y desde Joyce en adelante, se ha hecho evidente una tendencia a crear una antinovelita, una nueva forma de la novela. Tomenos en cuenta a *Rayuela*, al *Tambor de hojalata*, a las novelas de Samuel Beckett y *le nouveau roman* francés (Robbe-Grillet, Sarraute, etc.), al *Naked lunch* de William Burroughs y, sin duda, a *La casa verde*. Los golpes no vienen, en estas obras, desde lo épico, sino desde la disolución del mundo cotidiano por el ácido corrosivo de la imaginación interior, individual, ensoñada.

En todo caso, Arguedas va contra toda una tendencia contemporánea: afirma la realidad del mundo. La lucha no es, como en el caso de Vargas Llosa, lucha de niveles de realidad, de simultaneidades temporales y personales, de dimensiones que se niegan unas a otras, sino la lucha por conquistar el poder en un mundo objetivamente idéntico para todos los personajes que viven en él. La novela mundial contemporánea empieza o termina por dudar radicalmente acerca del mundo mismo. Arguedas no duda acerca de ese mundo. Ni tiene dudas la Compañía Internacional, ni duda el pueblo indígena, que sin embargo usa su imaginación como aliado en la batalla: ambos bandos han entablado una lucha por controlar ese mundo real. Tal vez, muchos años después, cuando el héroe colectivo de Arguedas domine el universo y controle efectivamente su destino natural y social, quizá entonces se le planteará la duda que ahora aqueja a Vargas Llosa, tal vez algún día preguntará: ¿y este mundo por el cual he luchado, es real, existe, y yo mismo, acaso existo? ¿Y qué es la realidad? ¿Y cómo recupero mi pasado?

Pero por ahora estas preguntas no caben en el universo épico de Arguedas, aunque las introduce, de vez en cuando, como contrabando. Estos son seres titánicos. En su propio quehacer encuentran la respuesta a estas interrogantes, en su propia *praxis* resuelven sus dudas. El mundo heroico, que muestra esencialmente cómo los actos de voluntad, individuales y colectivos, transmutan la realidad y la historia, real o imaginaria, del mundo, no puede al mismo tiempo preguntarse sobre la efectividad de ese mundo. Lo afirma y lo postula como nece-



sario, lo presupone como escenario de una lucha. Vargas Llosa pregunta: ¿en qué mundo vivo, cómo es la realidad, cómo hago para no morir, cómo sobrevivo con dignidad? Arguedas pregunta: ¿cómo se liberará mi pueblo de sus explotadores, tal como los individuos en *Los ríos profundos* y los cuentos se han liberado de las tentaciones y maldades que han vislumbrado en su interior? Para Vargas Llosa, la realidad está siempre en duda; para Arguedas, la opresión y la liberación son pruebas de que la realidad existe. Para Arguedas la subversión fundamental de la literatura es política y social, en su sentido profundo, de liberación; para Vargas Llosa, la subversión es literaria, individual, rompedor de mundos categóricos, esta-

blecidos. Ambos luchan, desde diferentes trincheras, contra lo estático, contra la muerte. En ambos encontramos un intento por comprender el mundo peruano y americano actuales en movimiento, en desarrollo.

América es lo suficientemente grande como para contener a ambos.

Nosotros, lectores, americanos, vivimos, soñamos, vacilamos, entre estos dos mundos, ya que nuestra temblorosa existencia reconoce en ambas visiones los problemas que aquejan al hombre de este momento y que, por su profundidad, comprometen a toda la humanidad.

Casa de las Américas, Año XI, No. 64, enero--febrero 1971.