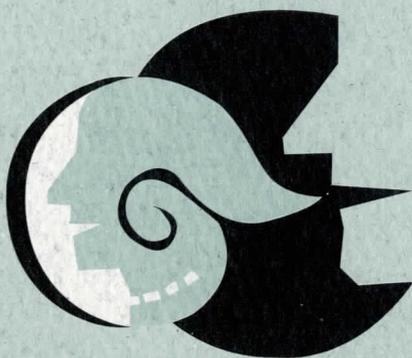


Cuadernos DE



INVESTIGACIÓN



ALGUNOS PROBLEMAS
DE LA POÉTICA NARRATIVA
DE *TODAS LAS SANGRES*,
DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Francisco Xavier Solé Zapatero



UAEM

CUARTA ÉPOCA
.44.

DIRECTORIO

Dr. en A.P. José Martínez Vilchis
Rector

Mtro. en Com. Luis Alfonso Guadarrama Rico
Secretario de Docencia

Dr. en Cs. Agr. Carlos Arriaga Jordán
Secretario de Investigación y Estudios Avanzados

Mtro. en C. Eduardo Gasca Pliego
Secretario de Rectoría

Dra. en Ed. Lucila Cárdenas Becerril
Secretaria de Difusión Cultural

Mtro. en E. I. Román López Flores
Secretario de Extensión y Vinculación

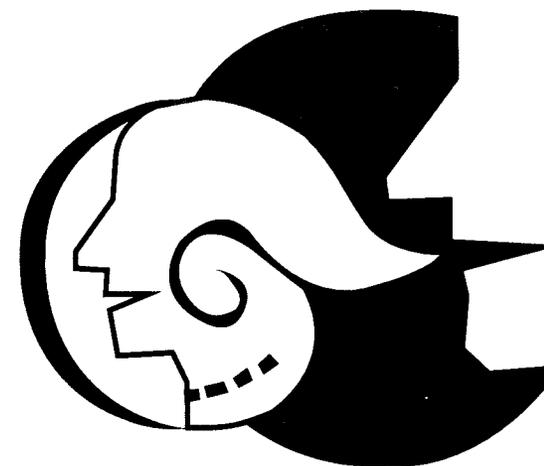
Ing. Manuel Becerril Colín
Secretario de Administración

M.A.S.S. Felipe González Solano
Secretario de Planeación y Desarrollo Institucional

Mtro. en D. Jorge Olvera García
Abogado General

Lic. en Com. Ricardo Joya Cepeda
Director General de Comunicación Universitaria

Mtra. en E. L. Ángeles María del Rosario Pérez Bernal
Directora de la Facultad de Humanidades



ALGUNOS PROBLEMAS
DE LA POÉTICA NARRATIVA
DE *TODAS LAS SANGRES*,
DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Francisco Xavier Solé Zapatero

1ª edición 2006
©Universidad Autónoma del Estado de México
Av. Instituto Literario 100 Ote.
Toluca, Estado de México
C.P. 50000, México
Impreso en México/Printed in Mexico
ISBN: 968-835-941-6

Cuadernos de Investigación. Cuarta época/44

El contenido de esta publicación es responsabilidad del autor y podrá reproducirse parcial o totalmente citando la fuente.

*Para Alicia, Lucía, Ana y Watson;
Amira y Dulio; Angélica y Walter;
Lucho y su esposa, Alejandro y su esposa;
Hilda y Ricardo,
por haberme dado la oportunidad de vivir el Perú
y convivir con su gente en forma existencial
y pasional profunda.*

Edición:

***Dirección de Difusión y Promoción de la
Investigación y los Estudios Avanzados***

Laura Gómez Vera

Lucina Ayala López

Victoria C. Neyra González

Patricia Ortiz Castro

Gloria Angélica Guerrero Rendón

Juan Manuel García Guerrero

INTRODUCCIÓN

7

**I. TODAS LAS SANGRES: UNA NOVELA "POLIFÓNICA",
DIALÓGICO-CRONOTÓPICA, HETEROGÉNEO-
TRANSCULTURADA**

19

**II. LA CONSTRUCCIÓN DE UN NUEVO GÉNERO NOVELESCO
PARA DAR CUENTA DE UN NUEVO UNIVERSO
SOCIOCULTURAL**

33

**III. ALGUNOS PROBLEMAS DE LA POÉTICA DE TODAS LAS
SANGRES, DE ARGUEDAS**

51

Primer plano 58, Segundo plano 71, Tercer plano 143, Cuarto
plano 182.

IV. A MODO DE CONCLUSIÓN

185

BIBLIOGRAFÍA

187

ANEXO

191

INTRODUCCIÓN

Iniciaremos esta comunicación con dos (un tanto) largas citas del propio Arguedas que nos servirán de base para realizar algunos acercamientos a algunos de los problemas de la *poética narrativa* de su complejísima novela *Todas las sangres*. Una de ellas remite a lo dicho por él en 1965 durante el primer debate que se suscitó en el *Primer Encuentro de Narradores Peruanos* (*Encuentro*, 1965: 105-110), y la otra fue escrita un año después, 1966, en un artículo intitulado “Algunas observaciones sobre el niño indio actual y los factores que moldean su conducta” (Arguedas, 1966: 208-209). *Oigamos* qué nos dice al respecto:

Yo creo que la experiencia del autor con el mundo exterior es la fuente principal de su creación. Y si comparamos la novelística peruana, por ejemplo, con la argentina nos encontramos con que la novela en el Perú está fundada principalmente en la experiencia de la realidad peruana. Porque la realidad que deberíamos entenderla y que es un poco inútil especificarla, REPRESENTA LA REALIDAD DEL MUNDO DE LA NATURALEZA, DEL PAISAJE Y LA REALIDAD DEL MUNDO SOCIAL, DEL HOMBRE QUE VIVE EN ESE PAISAJE Y DE LAS RELACIONES DEL MUNDO EXTERIOR CON ESA SOCIEDAD. Nosotros en el Perú, y en general los escritores de las poblaciones, de los países

del Tahuantisuyo antiguo, incluso aquellos que no conocían a fondo estas dos realidades: la de la sociedad y la del paisaje, siempre tuvieron como tema esa realidad hasta donde ellos lo conocían; en cambio, en países como la Argentina, la literatura novelística se inspira en la realidad de otros países, especialmente en la de los países europeos conocidos a través de la interpretación de esa realidad por los novelistas. Entonces hay dos formas mediante las cuales el creador se pone en comunicación con la realidad: o de manera directa, principalmente directa, o a través de la imagen que de la realidad dan otros creadores. [...]. El contacto del creador con la realidad es la fuente fundamental de la creación. Según como sea la naturaleza social y el grado en que el hombre haya modificado a la naturaleza externa, al mundo físico, será diferente la creación novelística, poética y de todo orden de cosas de una u otra sociedad. La literatura europea está frecuentemente carente de referencias de la experiencia del paisaje, porque en Europa casi no hay paisaje natural; todo ha sido modificado por el hombre. ¡QUÉ DIFERENTE ES EN CAMBIO LA VISIÓN QUE DE LA REALIDAD TIENE EL HOMBRE NUESTRO, ESPECIALMENTE EL HOMBRE ANDINO! ¡QUÉ DIFERENCIA HAY TAN GRANDE ENTRE LA EXPERIENCIA DE LA REALIDAD QUE TIENE EL HOMBRE ANDINO Y EL HOMBRE DE LA COSTA! AUN EN LA SIERRA, ¡CUÁN DIFERENTE ES ESTA EXPERIENCIA DEL MUNDO ENTRE EL INDÍGENA Y EL QUE ESTÁ MÁS PRÓXIMO AL INDÍGENA Y EL SEÑOR O EL QUE ESTÁ MÁS PRÓXIMO AL SEÑOR! Yo hasta ahora les confieso con toda honradez, con toda honestidad, NO PUEDO CREER QUE UN RÍO NO SEA UN HOMBRE TAN VIVO COMO YO MISMO. [...] Entonces, la visión de la realidad es un tanto diferente según sea la experiencia del individuo que la contempla y esa experiencia es diferente según sea la antigüedad del pueblo, las relaciones que este pueblo tenga con la naturaleza, el dominio que haya alcanzado sobre la naturaleza. Cuando el hombre ha dominado por entero la naturaleza, la ha domesticado por entero, se ha domesticado mucho más a sí mismo. Entonces, la realidad, la experiencia viva con la realidad, con esa realidad múltiple que, un poco desordenadamente he intentado explicar, es la fuente de su creación. Ahora, ¿qué diferencias y qué semejanzas hay entre la realidad que el autor muestra en su obra y aquella de la cual es expresión? Aquí si entra un poco el misterio de que habla Alberto Escobar. Creo que los novelistas, especialmente LOS QUE



CONTEMPLAMOS EL MUNDO COMO UNA COSA VIVA, interpretamos esa realidad sin que lo hayamos mostrado sea menos irreal, menos verdadero que lo que tratamos de mostrar. Cuando he releído con temor las pocas cosas que he escrito, he tenido la convicción, la felicidad indefinible de saber que eso que he dicho es absolutamente la verdad, que no hay un ápice de mentira, es la verdad. Yo puedo demostrar que es la verdad, a pesar de que, como en el caso de *Ciro*, muchos de los personajes descritos en sus novelas fueron totalmente creados, o casi totalmente creados, como en el caso, por ejemplo, de *don Bruno* y de *Rendón Willka* en *Todas las sangres*. ¿Hasta qué punto *don Bruno* es una mentira? ¡Es una verdad! ¡Es una verdad absoluta! Este señor que es un católico peruanísimo, que cree que el maquinismo, que el individualismo va a destruir al ser humano, existe, y lo he conocido, lo he mostrado quizá no tan palpitantemente, no tan tremendamente como en realidad son los personajes en los cuales está inspirado este fenomenal personaje que es una mezcla de indio, de mestizo, de oriental y occidental. La realidad es la fuente de la creación. Cuanto más contacto haya tenido el hombre con la realidad, su obra será mucho más expresión de lo que es el hombre, y al describir un hombre de cualquier parte del mundo, por ventura, se está describiendo al hombre universal.

Aunque las creencias varían de una región a otra, tales variaciones no son fundamentales sino de detalle. Los indios mayores de cincuenta años consideran a las montañas (*Apus* y *Wamanis*, en la región del centro y del sur, *Aukish* en *Huánuco* y *Ancash*) como dioses principales. La montaña es dios porque de ella brota el agua, la Vena que vivifica a la tierra y hace que produzca los alimentos que nutren al ser humano y a todos los seres vivientes que se alimentan unos de otros. Para los indios de *Puquio* (*Ayacucho*), dentro de las montañas está el paraíso de los niños que murieron antes de los catorce años. El "encanto" donde residen los niños consiste en jardines de las flores más bellas y en toda clase de golosinas, que están a disposición de las criaturas; también oyen música, cantos de pájaros, vuelo de picaflor brillantes. En cambio, los adultos muertos van a la cima de la montaña *Qoropuna* y allí se dedican a construir una torre que no concluirá jamás. "Están contentos, porque trabajan y se



alimentan también, de mote de maíz blanco" (que es comida selecta). Pero el mote no es realmente de maíz blanco, sino hecho de excremento de llama. El maíz de toda la tierra no alcanzaría para alimentar a tantos muertos.

Para los indios de Canas, dentro de la montaña están los cuatro elementos que dieron origen y representan a cuanto ser vivo existe fuera, en la tierra: el *Wahin* (huajin) que significa veta y hermano; de esa veta se hicieron los moldes de todos los seres vivos, esos moldes están aún bajo la montaña; el *Khuya* es otro molde, pero acompañante del ser vivo, acompañante piadoso y lleno de amor por su "doble"; el *Khuru* (gusano) que es la forma más elemental de la vida y, por último, el *Inqa*, especie de molde arquetipo hacia el cual se dirigen todos los seres vivos, atraídos por su perfección. La montaña es un dios adorado al cual se rinde culto mediante prácticas ceremoniales minuciosamente reglamentadas. Durante la marcación del ganado y la limpieza anual de los acueductos, que se realizan en fechas más o menos fijas, se rinde este culto y se ofrece a las montañas ofrendas cruentas, como en la antigüedad prehispánica.

Los ríos son también dioses. Las grandes montañas tienen relaciones entre sí; se envían obsequios, se consultan acerca del destino que debe señalarse a las personas. En cada comunidad hay hombres que se han especializado en el arte y ciencia, que les permite conocer la voluntad de los dioses montañas y hasta en hablar con ellos. Este poder les da la posibilidad de curar las enfermedades, de adivinar el futuro de la gente, de descubrir las cosas perdidas y, lo que es muy importante, de CONOCER LAS REGLAS DE CONDUCTA QUE DEBEN ADAPTARSE PARA ESTAR BAJO LA PROTECCIÓN DE LOS DIOSES Y NO ROMPER LA ARMONÍA DE RELACIÓN QUE EXISTE ENTRE LAS COSAS. "A las montañas hay que ofrecerles obsequios grandes, porque tienen mucho poder y quienes tienen tanto poder siempre son bravos, como los hombres que mandan, ya sea por su mucho dinero o por ser del gobierno", afirman los viejos de la comunidad de Puquio.

Así como las montañas y los ríos tienen poder sobre los seres vivos y ellos mismos son seres vivos, TODO LO QUE HAY EN EL MUNDO ESTÁ ANIMADO A LA MANERA DEL SER HUMANO. NADA ES INERTE. Las piedras tienen "encanto", lloran si no pueden desplazarse por las noches, están vinculadas por odios o amores con los insectos que habitan sobre ellas o debajo de ellas o que, simplemente, se posan sobre su superficie. Los árboles y arbustos ríen o se quejan; sufren cuando se les rompe una rama o se les arranca una flor, pero gozan si un picaflor baila sobre una corola. Algunos picaflores pueden volar hasta el sol y volver. Los peces juegan en los remansos. Y TODAS ESTAS COSAS VIVAS ESTÁN RELACIONADAS ENTRE SÍ. Las montañas tienen ciertas zonas especialmente sensibles sobre las cuales el hombre puede reposar pero no quedarse dormido, a riesgo de que la montaña le transmita alguna dolencia que puede ser mortal.

El niño que nace y crece en un mundo en que la vida humana está relacionada y depende de la VIDA CONCIENTE de las montañas, de las piedras, insectos, ríos, lagos y manantiales, se forma considerando el mundo y su propia existencia de una manera absolutamente diferente que el niño de una ciudad, en que sólo el ser humano está considerado como animado por un espíritu.

Lo anterior resulta fundamental de ser tomado en cuenta por cuanto se manifiesta una serie de propuestas crítico-historiográficas (finalmente correlacionadas, a pesar de las apariencias) que ponen en duda las reflexiones que hace el propio Arguedas al respecto. Dicho en breve, tal es el caso de Salazar Bondy, quien propone que "La novela es una invención, el arte es una invención, es una gran mentira, es la más maravillosa de las mentiras" (*Encuentro*, 1965: 104), o el caso de Cornejo Polar quien plantea que "un aspecto característico de la narrativa de Arguedas [es] su manera de entender el realismo en términos de revelación del sentido de la realidad" (Cornejo, 1973: 66).

Yawar Fiesta muestra a un narrador tenazmente preocupado por la revelación de los aspectos sociales del mundo que verbalmente representa. En *Todas las sangres*, más de veinte años después, José María Arguedas retoma esa línea, reforzada y complementada por la perspectiva que aporta *El Sexto*, e insiste en construir una obra claramente interpretativa, reveladora también, como la primera novela, del sentido de la realidad social (Cornejo, 1973: 167).

Desde esta doble posición y perspectiva crítico-historiográfica opuesta pareciera poderse decir entonces que lo que a Arguedas le interesa no es tanto decirnos mentiras maravillosas, como tampoco mostrarnos la realidad "tal cual es" (sentido, reflejo, refracción, esencia, copia, homología, etc.), en el sentido fotográfico, o mejor, cinematográfico del término, entendido como aquello que (supuestamente) se encuentra en movimiento allí fuera de nuestra conciencia, sino más bien aquellas complejas, entreveradas y contradictorias maneras que tiene el hombre de ver (y por cuanto la realidad no habla por sí misma, de oír), comprender, explicar e interpretar la realidad, por cuanto relación entre el Sujeto y el Objeto por medio del lenguaje. O más exactamente, ya que siempre hay un Sujeto que habla (informa, expresa, representa, comunica) a otro Sujeto su versión ("modelo del mundo") sobre la realidad, de una relación entre Sujeto-Sujeto-Objeto(s) (el cual, en un momento dado, puede ser un Sujeto: Sujeto-Sujeto-Sujeto(s)). Y si decimos "Objetos" y "Sujetos" es por cuanto el "Objeto" y el "Sujeto" no son tampoco únicos, sino múltiples, entreverados y complejos, además de que el Objeto puede desplazarse, de manera yuxtapuesta y entremezclada, desde lo cotidiano, pasando por lo religioso, hasta llegar a lo científico.

Mas dado que en el caso de Arguedas esa realidad es una realidad viviente ("Así como las montañas y los ríos tienen poder sobre los seres vivos y ellos mismos son seres vivos, todo lo que hay en el mundo está animado a la manera del ser humano. Nada es inerte"), nos encontramos (además de las anteriores) con la impactante conclusión de que en Arguedas esa relación se manifiesta entre Sujeto-Sujeto-

Ŝujeto(s),¹ en el entendido que estos últimos, los Ŝujetos, seres vivos y conscientes, no se comunican en lengua natural, es decir, en un lenguaje humano articulado, sino que cada "especie": plantas, animales, piedras, ríos, montañas, etc., tiene su propio lenguaje para hacerlo, pudiéndose constatar, además, que algunos de estos Ŝujetos utilizan lenguajes audibles para el hombre: tal el canto del yanawiku (pato), del huayronqo (moscardón), del pino, de las cascadas, de los ríos, etc. (Lienhard, 1982: 44-60), y otros, por el contrario, inaudibles: tal el habla de las montañas, de las piedras, de las estrellas, del sol, etc., con sus complejísimas interrelaciones. No hay que olvidar, sin embargo, que en cada comunidad hay hombres que se han especializado en el arte y ciencia, que les permite conocer la voluntad de los dioses montañas y hasta en hablar con ellos.

Pero, ¿qué papel desempeña entonces el autor Arguedas por cuanto creador de *Todas las sangres*? Es evidente, a partir de lo anterior, que el autor también posee una posición y una perspectiva autocentrada²

¹ Quizá estas relaciones pudieran graficarse, en forma primaria, de la siguiente manera:



² "Por perspectiva autocentrada entiendo, muy brevemente y en términos muy generales, aquella en que el crítico o el historiador define su propio quehacer en función de un tiempo y un espacio precisos, y participa de su propio movimiento. Tiempo, espacio y movimiento que, en el caso específico de los países de la América Latina, al menos, no son homogéneos sino múltiples y diversos por razones inherentes a la peculiar condición histórica del subcontinente, marcada por la Conquista y la Colonización primero, y por una modernidad periférica, o mejor dicho por procesos de modernización heterogéneos y discontinuos, después. Por lo mismo, la perspectiva autocentrada a la que me estoy refiriendo entraña en el caso que nos ocupa una serie de dificultades también específicas. En primer lugar, la imposibilidad de adscribirse a una sola unidad de tiempo y espacio, y la de postular un movimiento único, debido a las asincronías y las discontinuidades que caracterizan a estos tiempos y estos espacios. a los movimientos dispares, endógenos y exógenos, a los cuales aquello se hallan sometidos, y a las diferencias de ritmos en la evolución o transformación de los



desde la que *configura* la novela, es decir, desde la que *crea* un narrador que se encarga de *relatarnos* una historia, gracias a la cual permite que los personajes, desde sus propias *posiciones* y *perspectivas* autocentradas, se manifiesten y se transformen al *actuar* y *hablar* en el *acontecimiento representado*, y con los cuales no sólo entra en relación *interdiscursiva*, sino que deja que entre ellos suceda lo mismo, complejizando de este modo su postura narrativa. Más aún, estas *posiciones* y *perspectivas* autocentradas se manifiestan de maneras entreveradas y complejas, por cuanto son “*sujetos explotados*” (Cornejo, 1994: 207), es decir, seres que hablan, en mayor o menor medida y con todas las complejidades del caso, desde *dos universos conceptuales* opuestos, encontrados y en contienda, y los cuales incluso se encuentran *yuxtapuestos* en su conciencia, puesto que la *comunicación dialógica* entre estos dos universos es, en principio, imposible. De este modo se puede concluir que dichos Sujetos (narrador, personajes, etc.), si bien ubicados en diferentes *planos narrativos* (Lotman, 1970: 82-94), por cuanto uno es el Sujeto relator y los otros son el producto de su discurso (sea como discurso propio o como discurso del otro), se manifiestan epistemológica³ y ontológicamente⁴ gracias a sus *encuentros, choques y enfrentamientos*,

diferentes espacios socioculturales, a la vez separados y correlacionados entre sí. Y en segundo lugar, la dificultad para el investigador en asumir un punto de vista que sea lo suficientemente móvil y flexible, a la vez que relativamente estable. Si lo primero debería permitirle moverse entre espacios escindidos y acompañar los movimientos dispares que los impulsan o los constriñen, lo segundo tendría que autorizarle a adscribir su propio quehacer en espacios y temporalidades que no se trunquen a medio camino. En contextos de heterogeneidad estructural y modernidad periférica, las dificultades con que tropiezan las disciplinas humanas —en este caso la crítica y la historiografía literaria— no son muy distintas a las que enfrentan los narradores en busca de renovadas SOLUCIONES ARTÍSTICAS a problemas añejos” (Perus, 1995: 30).

³ Entendiendo por epistemológico la *posición* y *perspectiva* en que el Sujeto (narrador, personajes, etc., con sus complejas interrelaciones) manifiesta la *triple orientación* de su discurso sobre el *mundo*: dirigido directamente hacia su objeto (sujeto, *şujeto*); hacia el objeto (sujeto, *şujeto*) de la voz ajena; hacia el objeto (sujeto, *şujeto*) de la voz propia. (Bajtin, 1934-1935: 93-116; Bajtin, 1965: 253-284; Perus, 1998: 26).

⁴ Entendiendo por ontológico la *posición* y *perspectiva* en que el Sujeto (narrador, personajes, etc., con sus complejas interrelaciones) manifiesta la *triple orientación* del

tanto en la *acción* como en el *habla, dentro* o *fuera* del *acontecimiento representando*. Mas, por lo mismo, sus “*modelos del mundo*” se evidencian a partir de la *yuxtaposición transculturante* de los dos polos anteriormente mencionados: la *relación Sujeto-Sujeto-Objeto(s)* [Sujeto(s)], de tipo “*racional-occidental*” castellana, y la *relación Sujeto-Sujeto-Şujeto(s)*, de tipo “*mágico-mítico*” quechua. La complejidad del asunto radica en que, en el caso de *discursos bi-culturales*, se da una *relación* del tipo {Sujeto-Objeto(s)}-{Sujeto-Şujeto(s)}, lo cual produce una evidente *imposibilidad* en la *comunicación dialógica*, sea en el *habla* de la conciencia del propio sujeto, sea en el *diálogo* entre ambos interlocutores.⁵

discurso del *ser*: el “yo-para-mí”, el “yo-para-otro”, y el “otro-para-mí”, con el entendido que el “otro” puede ser un objeto, un sujeto o un *şujeto* (Bajtin, 1921-1924a: 61, y 1921-1924b: 29).

⁵ Con las complejidades evidentes del caso, nos dice Bajtin al respecto: “Así, un campesino analfabeto que se hallase a mil leguas cualquier centro, sumergido sencillamente en una existencia cotidiana inamovible, hasta inmutable para él, *vivirá en el interior de varios sistemas lingüísticos*: rogaría a dios en un lenguaje (el eslavo eclesial), cantaría canciones en otro, hablaría en familia en un tercero y, al empezar a dictar al amanuense una petición a las autoridades del distrito, intentaría hablar en uno cuarto (correcto-oficial, “criptológico”). Todos ellos son *lenguajes diferentes*, incluso desde el punto de vista de las características social-dialectológicas abstractas. Sin embargo, no estaban relacionados *dialógicamente* en la *conciencia lingüística* del campesino: éste pasaba inconcientemente, automáticamente, de uno a otro: cada uno era indiscutible en su lugar, y era indiscutible el lugar de cada uno. *Todavía no sabía mirar a uno de los lenguajes* (y al universo verbal correspondiente) *con los ojos del otro* (al lenguaje cotidiano y al universo de la existencia cotidiana con el lenguaje de la oración o de la canción, o al revés). [Nota: como es lógico, hemos simplificado premeditadamente: hasta un cierto punto, el campesino real siempre supo hacer eso, y lo hacía]. / En el momento en que comenzase en la conciencia de nuestro campesino el *esclarecimiento recíproco y crítico* de los lenguajes, en el momento que se viese que *son diferentes*, y hasta *contradictorios*, que los *sistemas ideológicos* y las *visiones del mundo*, indisolublemente ligadas a esos lenguajes, se contradijesen y no estuviesen tranquilamente unas junto a otras, desaparecería la certeza y la predeterminación de tales lenguajes y comenzaría entre ellos una *orientación activa*, basada en la elección. / El lenguaje y el mundo de la oración, el lenguaje y el mundo de la canción, el lenguaje y el mundo del trabajo y de la existencia cotidiana, el lenguaje específico y el mundo de la administración del distrito, el nuevo lenguaje y el nuevo mundo del obrero que ha venido de la ciudad de vacaciones, todos esos lenguajes y mundos saldrían, antes o después, de la situación de equilibrio estable y



Para “confirmar” lo hasta ahora mencionado, recordemos sintéticamente algunas cosas de lo dicho por Arguedas más atrás.

[...] El contacto del creador con la realidad es la fuente fundamental de la creación.⁶ Según como sea la naturaleza social y el grado en que el hombre haya modificado a la naturaleza externa, al mundo físico, será diferente la creación novelística, poética y de todo orden de cosas de una u otra sociedad [...] ¿Qué diferente es en cambio la *visión* que de la realidad tiene el hombre nuestro, especialmente el hombre andino! ¿Que diferencia hay tan grande entre la *experiencia* de la realidad que tiene el hombre andino y el hombre de la costa! Aun en la sierra, ¡Cuán diferente es esta *experiencia del mundo* entre el indígena y el que está más próximo al indígena y el señor o el que está más próximo al señor! [...] Entonces, la *visión* de la realidad es un tanto diferente según sea la *experiencia* del individuo que la contempla y esa *experiencia* es diferente según sea la antigüedad del pueblo, las relaciones que este pueblo tenga con la naturaleza, el dominio que haya alcanzado sobre la naturaleza. Cuando el hombre ha dominado por entero la naturaleza, la ha domesticado por entero, se ha domesticado mucho más a sí mismo. Entonces, la realidad, la *experiencia viva* con la realidad, con esa *realidad múltiple* que, un poco desordenadamente he intentado explicar, es la fuente de su creación. [...] Creo que los novelistas, especialmente los que *contemplamos el mundo como una cosa viva*, interpretamos esa realidad sin que lo hayamos mostrado sea menos irreal, menos verdadero que lo que tratamos de mostrar [...] (Arguedas, 1966: 208-209).

muerto, poniendo de relieve su *plurilingüismo*” (Bajtín, 1934-1935: 112-113). Recuerdese que, según Bajtín, la novela es *plurilingüe, plurivocal y pluriestilística*.

⁶ Tómese en cuenta, sin embargo, que de acuerdo con Arguedas, “Yo no acepto que a eso [la ficción literaria] se le llame *mentira* [...] Tampoco acepto el término ‘*realidad verbal*’: puede que sea una gran verdad dentro de la temática del estudio de la literatura, pero ¿realidad verbal? ¡No existe! *La palabra es nombre de cosas o de pensamientos o de reflexiones que provienen de las cosas; lo que es ‘realidad verbal’ es ‘realidad-realidad’*” (Cornejo, 1973: 73).



Mas, ¿de que manera puede todo esto ayudarnos a tratar de comprender algunos de los problemas de la *poética narrativa* configurada por Arguedas en *Todas las sangres*? Tal vez el estudiar lo que los críticos-historiógrafos arguedianos han dicho al respecto pueda servirnos para entender hasta dónde se ha alcanzado a dar cuenta de la problemática ya esbozada, evidentemente de manera extremadamente simplificada y esquemática. Más aún, quizá esto nos permita incluso proponer algunos posibles caminos para acercarnos a tan complejos problemas.

Dado la limitación del espacio para la presente comunicación, retomaremos tan sólo a aquellos dos críticos que, desde nuestra particular *posición y perspectiva* (la cual va en busca de la *poética narrativa* de *Todas las sangres*), nos brindan mayores posibilidades al respecto. Nos referimos concretamente a Alberto Escobar, a partir de su importante artículo “La guerra silenciosa de *Todas las sangres*” (1965), quien fue el primero en poner en la mesa de los estudios arguedianos algunos de los problemas de su *poética narrativa* (si bien el problema no existiera como tal en aquel entonces); y el capítulo V: “*Todas las sangres. La construcción de un nuevo universo*”, del libro de Antonio Cornejo Polar: *Los universos narrativos de José María Arguedas* (1973), quien fue el primero en darnos una versión comprehensiva y amplia de las consecuencias de su nueva propuesta poética, indudablemente limitada, en principio, a la *posición y perspectiva crítico-histórica* utilizada para hacerlo.

Está de más decir que aquí retomaremos sólo unos pocos de los muchos problemas fundamentales que estos críticos-historiógrafos arguedianos nos presentan, tratando de considerar su mayor o menor adecuación al texto estudiado, y ello con el fin de tratar de proponer posteriormente algunos posibles nuevos derroteros al respecto.



Cuadernos DE



INVESTIGACIÓN
2005 ° 2009

1 TODAS LAS SANGRES. UNA NOVELA "POLIFÓNICA", DIALÓGICO-
CRONOTÓPICA, HETEROGÉNEO-TRANSCULTURADA

De acuerdo con Alberto Escobar, la importancia de esta novela radica "en el cambio que introduce en el *método constructivo* y en la *dimensión ideal* de la realidad" (Escobar, 1965: 289). Para entender esto, hay que tomar en cuenta que su propuesta parte de la comparación de la *estructura poética* de este texto en relación con sus anteriores novelas. De aquí que sea necesario revisar primeramente lo que nos dice este crítico-historiógrafo arguediano al respecto.

Así, según Escobar, una de las principales características de esas novelas anteriores (*Ya-war fiesta*, *Los ríos profundos*, *El Sexto*) radica en el corte *autobiográfico* de la mayoría de sus páginas.¹ Es decir, en estos textos "Arguedas encomienda a un personaje [narrador] el

¹ "Entiéndase, puede resultar cierto o falso que el hombre-Arguedas haya experimentado situaciones equivalentes a las que produce el escritor-Arguedas; lo que se señala en este caso es *la técnica de concebir a un personaje de la obra como actor y relator de la historia novelada*" (Escobar, 1965: 290). De aquí que haya que distinguir entre escritor, Autor y narrador: el primero es el ser vivo: Arguedas; el segundo es la *forma poética* del texto que el primero configuró; el tercero es el encargado de relatarnos lo que el Escritor, convertido ya en Autor, nos comunica.

testimonio y la función de *referir* el curso de la aventura en el *contexto literario*; en cada circunstancia, ese personaje [narrador] se instituye en una suerte de *crucero* desde el cual se nos *entrega e ilumina* la realidad" (Escobar, 1965: 290), lo que le permite hacer resaltar "la *precipitación lírica* y la *remembranza mágica* tan propia de *Los ríos profundos* y de *Agua*" (Escobar, 1965: 289). Si a esto agregamos que "la tarea se halla a cargo de un niño, de un adolescente o de un adulto que *evoca* el pasado", se termina de explicar el "que la ruptura de la *visión lógica* ensamble este factor con la *vertiente mágico-sentimental* que aflora del *horizonte indígena*, integrándose con una intensidad deslumbradora e ingenua" (Escobar, 1965: 290).

Este rasgo, como se observa, es fundamental, puesto que implica que no vemos la realidad *directamente*, entendido como aquello que está *allí* fuera de nuestra conciencia, sino la forma en que el Sujeto narrador, a partir de su "modelo del mundo", producto de su experiencia sociocultural, la *configura* en el relato y la *comunica* a su oyente, tal y como más atrás nos lo proponía el propio Arguedas. De aquí que Escobar pueda comentar que:

La fluencia natural que cautiva en las buenas novelas descansa siempre en un requisito menos visible, oculto a los ojos del lector, pero indispensable para que *el conjunto novelesco se organice en un orden (o desorden) que fundamentan su "sentido", el literario por cierto; es decir, aquella necesidad interna que asimila el bagaje de experiencias, de ideales o sentimientos, y despoja a la realidad material e ideal del mundo en que vivimos, para conformar la creación de un universo que, frente a aquél, puede o no revelar su parentesco, pero que sólo adquiere razón de ser en la medida que alcanza autonomía, y se sostiene por el poder verbal de su arquitectura y su alquimia simbólica.* (Escobar, 1965: 291).

De este modo, aunque de manera muy general y esquemática, se instituye que la novela tiene una organización: una *poética narrativa*, y que ésta es *configurada* por el autor a partir de la "solución artística" que *construye* el narrador, desde cierta *posición y perspectiva*



autocentrada, del universo *heterogéneo* y *bicultural* del que quiere dar cuenta al oyente (lector) a través de su relato.²

De forma consecuente, de inmediato nos aclara que "no hay una manera exclusiva de conseguir la *estructura novelesca* [poética]; al contrario, existen posibilidades sin límite para hacerlo; pero según las épocas y según los autores, esa opción sin recortes cede ante preferencias más o menos constantes" (Escobar, 1965: 291-292), lo que nos habla, en general, aunque de manera indirecta, de que también se debe considerar la *poética de Autor* y la *poética histórica* para comprender tal o cual novela de Arguedas.³

A partir de lo anterior, nos hace un breve recorrido por la estructura poética de las novelas de Arguedas. Dicho muy en breve, éstas se *configuran*, según Escobar, a partir de "un dualismo simple en la estructura" y "un ordenamiento lineal en el desarrollo" (Escobar, 1965: 289). Tal el caso de *Yawar fiesta*:

revela la manera más simple, más próxima al esquema típico del siglo diecinueve: el curso novelesco depende de una previa introducción en el "escenario" y luego asoman los actores, tipos de grupos en conflicto social y, en secuencia cronológica, se adiciona la trama, la captura del Misitu, y el desorden vital, épico,

² Resulta evidente que estamos *actualizando*, desde la posición y perspectiva de nuestro presente histórico, lo que el autor de estas líneas dice, si bien se podrá notar también que de algún modo en sus planteamientos ya existían de manera indirecta, *intuitiva* si se quiere, los problemas que ahora nos interesan.

³ Con todo, parafraseando a Bajtín se podría decir que: "para ubicar correctamente a Arguedas en la historia literaria y para poner de relieve sus vínculos esenciales con sus antecesores y contemporáneos, antes que nada es necesario descubrir su *peculiaridad*, es necesario mostrar a Arguedas en Arguedas, a pesar de que una definición semejante de lo *específico* sólo tenga un carácter provisional y tentativo, hasta llegar a indagaciones históricas amplias. Sin esta orientación previa, las investigaciones históricas degenerarían en una serie incoherente de confrontaciones accidentales" (Bajtín, 1963: 18).



que difiere los proyectos del sector oficialista y de los jóvenes "civilizados" en la capital⁴ (Escobar, 1965: 292).

A reserva de estudiar con detenimiento si realmente dichas novelas están configuradas realmente de este modo, lo fundamental para nosotros es que al llegar a *Todas las sangres* el *esquema* cambia radicalmente, como si Arguedas hubiera sufrido un cambio profundo en su *forma* de hacer novelas, es decir, se produce una *ruptura* fundamental en su poética autorial, y ello a pesar de que "a través de todo su curso, que no es lineal y que no está libre de desgarrantes contradicciones, la narrativa de Arguedas revela una *auténtica y honda coherencia interior*"⁵ (Cornejo, 1973: 16). Cabe entonces estudiar

⁴ Connotativamente termina diciendo que: "Si juzgamos en términos estrictamente constructivos, quizá pueda explicarse así que *Yawar fiesta* aparezca como la obra, entre esas tres [*Yawar fiesta*, *El Sexto*, *Los ríos profundos*], de más firme composición, y que sea, aunque muy simple, muy bien integrada" (Escobar, 1965: 289).

⁵ Cabe señalar que, desde nuestra posición y perspectiva crítico-historiográfica, el problema se presenta exactamente al revés. Habría que estudiar qué es lo novedoso en *Todas las sangres*, para ver que de ello ya existía en sus anteriores novelas. De hecho, en otro trabajo que hemos realizado sobre *Los ríos profundos*, y en el que estamos trabajando sobre *Todas las sangres*, hemos podido constatar que las relaciones de sus respectivas poéticas narrativas son mucho más profundas de lo que aquí se expresa y de lo que a primera vista podría ser y es considerado. Más aún, estamos convencidos que hacer este trabajo comparativo no sólo ayuda a comprender de manera más precisa lo que cada una de ellas configura individualmente, sino el cómo "dialoga artísticamente" una (*Todas las sangres*) con la otra (*Los ríos profundos*). Es más, a partir de lo anterior se puede proponer que eso sucede con todas sus otras novelas (*Yawar fiesta*; *El Sexto*; *El zorro de arriba y el zorro de abajo*), conformando un gran "espacio novelesco" que se va ampliando y complejizando en su propio *devenir*, tal y como los críticos-historiógrafos arguedianos en general lo han mencionado ya. Quedaría pues la tarea de dar cuenta de la poética de Autor, de manera no sólo de comprender el mundo que se abre en cada una de las novelas, sino del *proceso* que en éstas se va manifestando. Nuestra propuesta de lectura consistiría, entonces, dicho de manera extremadamente elemental, en encontrar la *posición* y *perspectiva* autocentrada desde la que el Autor, a través del *relato* del narrador, va encontrando nuevas "soluciones artísticas" al proceso de *expresión* y *representación* de los movimientos de *tiempos* y *espacios* de la heterogeneidad sociocultural y la transculturación narrativa del Perú del siglo XX.



en qué consiste dicho *cambio radical*. Pero dejemos que sea el propio Escobar quien nos lo explique:

[...] no tenemos por exacto que sea un personaje [narrador] concreto el que transmita la *visión esencial* de la novela, la criatura que insertada en el nivel literario deja un *testimonio* encubierto del autor; esta vez *el foco ha desaparecido*: por instantes, la *multitud de personajes* accede a la *postulación de su verdad* y es desplazado luego por la réplica de otras criaturas, y en ese continuo *disloque de planos y actores* se expande el *mundo real e individual* de las criaturas de la obra. *El impersonalismo del método expositivo* propicia, pues, este *descenramiento del foco de la acción* y, al conseguirlo, incluye un factor, *dinámico*, que impone en el texto un elemento rítmico de "*tempo narrativo*", con el cual se favorece el *recuento de la historia* "múltiple y multitudinaria" que es *Todas las sangres*. / [...] Véase que no sólo se ha desplegado, como un espectro, la noción *espacial*; sino que este hecho, en concierto con la *retracción del personaje narrador* o del *contexto autobiográfico*, hace posible la presencia de una *serie de personajes* de las más surtida naturaleza psicológica y social. [...] [E]sta concurrencia de personajes que alternan y al hacerlo demarcan los *cambios de escena*, el *tiempo cronológico* y el *tempo novelesco*, define el *recorte* o la *ampliación* incesante del *mundo* de la novela, y son ellos, por el mérito de su función, los que definen no sólo el *ensamblamiento de las partes* en un vasto mosaico, sino también la *configuración del espacio geográfico, social, mítico* de la obra; pero esta vez, su *actuar* es siempre consecuencia de un *ajuste* o *redefinición* sobre los *otros* miembros o grupos, y en ese planteamiento dual, que los disocia e integra, se construye un equilibrio engrampado a las distintas normas, que ya en el *conflicto* o en el *acuerdo* de sus intereses, cimienta la extraordinaria *solidez estructural* de la obra. / [...] En ese sentido, y como ninguna de las obras anteriores, ésta es por esencia una *novela de personajes*, aunque parezca perogrullesco; pero lo es, a nuestro juicio, en la medida en que *no hay presupuestos*; en la misma escala en que *por su gestión se configuran los planos de realidad*, se actualizan los *conflictos*, *acrece la tensión de la pieza* y se *avisa un prisma de desarrollos*



efectivos y virtuales que perfeccionan la imagen de su mundo. / Desde este mirador, lo dicho podría resaltarse sosteniendo que la *problemática* del libro se difunde y fragmenta en la *problemática social y psicológica* de los actores, y que ésta descansa sobre el amasijo del *contacto intercultural* que sustenta su caracterización. [...] El *estrato semántico* de la novela se resiste, así, a la *identificación temática a priori*; [...] circunscribe el factor determinantes de esta sustitución continua, que, en el texto, sirve de hilván y fibra al encadenamiento de un mundo más complejo que cualquiera de las dicotomías que pudieran aislarse en la novela, y que, en las obras precedentes, constituían el apoyo primario del aparato novelístico. [...] Es por eso que, conforme se desarrolla la *trama*, la *problemática* se amplía como el fuelle de un acordeón, y difunde el abuso, el despojo, la usurpación, el empobrecimiento material y ético. Y cada uno de estos pasos se ilustra con *varias resonancias subjetivas*, con las *distintas réplicas sociales*, con la *transformación de los hombres* y de un carácter en el discurso general de la historia [...], [los cuales] hacen el correlato POLIFÓNICO a una *subyacente controversia* entre un *ideal aborígen* de vida y cultura, y el paradigma de un *deforme "desarrollo" productivista*. [...] / La realidad de *Todas las sangres* está pues atrapada en la *interacción constante de sus criaturas* y en las *pugna de los intereses* envueltos en aquellas lucha impersonal que los enfrenta y rechaza, que los reúne y disocia, y al hacerlo *configura la imagen de una sociedad definible por el aislamiento*, pese a la relación necesaria de cada una de sus partes, pero víctima de una desintegración que la aniquila (Escobar, 1965: 291-296, 298).

Resulta más que *evidente* que Escobar propone que el cambio de *estructura poética* entre *Todas las sangres* y las novelas arguedianas anteriores radica en el paso de novelas configuradas "*monológicamente*" (con las complejidades inherentes por tratarse de una novela heterogénea y transculturada, en la cual "se intersectan conflictivamente dos o más universos socioculturales" (Cornejo, 1994: 16) a una novela



configurada "*polifónicamente*" (con las mismas características anteriores).⁶ Dicho de otro modo, de manera general y un tanto abstracta, se pasa de una novela donde "se desenvuelve la *pluralidad de caracteres y de destinos* dentro de un *mundo único objetivo* a la luz de la *unitaria conciencia del autor*", a una novela donde "se combinan precisamente la *pluralidad de las conciencias autónomas* con sus *mundos correspondientes*, formando la *unidad de un determinado acontecimiento* y conservando su *carácter inconfundible*" (Bajtín, 1963: 16-17).

El hecho de haber sido planteada esta *problemática* por Escobar desde esa posición y perspectiva crítico-historiográfica tiene hoy en día, cuando menos, un doble mérito; por un lado, se desplegaba en ese entonces una *problemática* que, si bien Mijaíl Bajtín puso en evidencia en esa misma época (1963), ésta no llegará a América Latina sino hasta más de veinte años después (1986), la cual está referida a los problemas de la *poética* de Dostoievski, lo que la convertía en una verdadera novedad en nuestro ámbito literario, y por otro, nos ponía en alerta respecto de algo que parece no ser reconocido todavía en toda su magnitud e importancia: Arguedas estaba *creando*, en su momento, un *género* novelesco fundamentalmente "nuevo".⁷

⁶ Por lo mismo, todas las "comparaciones" y "acercamientos" que haremos a continuación entre *Todas las sangres* y los textos novelescos de Dostoievski, de acuerdo con la propuesta que hace al respecto Bajtín, deben y tienen que ser tomadas con todas las reservas del caso. Dostoievski no se enfrentaba al problema de tener que configurar un mundo artístico donde se *encabalgaran dos universos bi-socioculturales heterogéneos y transculturados*, y donde la *interacción dialógica* es, si no imposible, sí extremadamente limitada y deficiente, producto no sólo de *dos lenguajes* distintos, sino de *dos concepciones del mundo* opuestas, encontradas y en conflicto ("racional-occidental" castellana vs. "mágico-mítica" quechua), tanto a nivel de comunicación interna (conciencia) como externa (entre Sujetos, y de estos con el Objeto, el Sujeto o el Sujeto correspondiente), tal y como intentamos mostrarlo de manera esquemática y simplificada al principio de este trabajo.

⁷ Así como dice Bajtín que "Dostoievski es creador de la novela polifónica", y que "llegó a formar un género novelesco fundamentalmente nuevo" (Bajtín, 1963: 17), se podría parafrasear diciendo, de manera general y desde la posición y perspectiva crítico-historiográfica aquí propuesta, que "Arguedas es creador de la novela 'polifónica' bi-cultural heterogéneo-transculturada", y que por tanto "llegó a formar un género



Pasemos, pues, revista a estas nuevas características poéticas de este "nuevo" género novelesco propuestas por Escobar.

Se evidencia de entrada, a partir de lo comentado, que el *narrador* ha cambiado de *posición y perspectiva* autocentrada: el método expositivo se vuelve *impersonal* gracias a la retracción del *contexto autobiográfico*. No es el *narrador* quien nos relata directamente sobre ese mundo "múltiple y multitudinario" ("no tenemos por exacto que sea un personaje [narrador] concreto el que trasmite la visión esencial de la novela, la criatura que insertada en el nivel literario, deje un testimonio encubierto del autor; esta vez el foco ha desaparecido"), sino que este deja que sean los *personajes* los que se expresen por sí mismos ("por instantes, la multitud de personajes accede a la postulación de su verdad y es desplazado luego por la réplica de otras criaturas, y en ese *continuo disloque de planos y actores* se expande el mundo real e individual de las criaturas de la obra").⁸

novelesco fundamentalmente nuevo". Obviamente, sería necesario no sólo demostrarlo, sino señalar sus particularidades concretas. En el trabajo que estamos realizando al respecto estamos tratando de estudiar esta problemática, a sabiendas de todas las dificultades y complejidades del caso. Mas, sea o no que realmente esto sea así; sea o no que en sus anteriores novelas ya se evidencie este cambio radical en su *estructura poética*; y sea o no que las novelas indigenistas anteriores resulten ser realmente "monológicas", de acuerdo con las características anteriormente mencionadas, lo importante radica en que nos da una nueva *posición y perspectiva* de lectura e interpretación que debe ser estudiada con la debida atención, ya que nos puede permitir leer, no sólo las novelas anteriores de Arguedas, sino incluso a las novelas "indigenistas", de una manera completamente diversa a como se ha hecho hasta ahora, lo que quizá nos abra perspectivas insospechadas al respecto.

⁸ "[...] Los héroes principales de Dostoievski, efectivamente, son, según la *misma intención artística del autor*, no sólo *objetos* de su discurso, sino *sujetos* de dicho discurso con significado directo. Por eso la palabra del héroe no se agota en absoluto por su función *caracterológica o pragmático-argumental común* [Nota: esto es, de las motivaciones de la vida práctica], aunque tampoco representa la expresión de la propia posición ideológica del autor. La conciencia del héroe aparece como otra, como una conciencia ajena, pero al mismo tiempo tampoco se vuelve objetual, no se cierra, no viene a ser el simple objeto de la del autor. En este sentido, en Dostoievski la *imagen del héroe* no es la *imagen objetual normal* de la novela tradicional. / [...] En sus novelas aparece un héroe cuya voz está formada de la misma manera como se

Esto no significa, por supuesto, que no haya un *acontecimiento representado*, es decir, un(o) (o varios) espacio(s) novelesco(s) ("cronotopos")⁹ donde los personajes actúan, se *mueven*, se *encuentran*, se *enfrentan*, *chocan*, y se *modifican*, ya que "conforme se desarrolla la *trama*, la problemática se amplía como el fuelle de un acordeón, y [se] difunde el abuso, el despojo, la usurpación, el empobrecimiento material y ético" (Escobar, 1965: 295). Lo que sucede es que el *acontecimiento* pareciera pasar a un *segundo plano*, para dejar que sean los *personajes* y sus *interacciones discursivas*, interiores o exteriores, las que *configuren* y *dominen* la representación.¹⁰ Mas esto trae como consecuencia que los

constituye la del autor de una novela de tipo común. El *discurso del héroe* acerca del mundo y de sí mismo es autónomo como el *discurso normal del autor*, no aparece sometido a su imagen objetivada como una de sus características, pero tampoco es portavoz del autor, tiene una *excepcional independencia* en la estructura de la obra, *parece sonar al lado de la del autor y combina de una manera especial con éste y con las voces igualmente independientes de otros héroes*" (Bajtín, 1963: 17).

⁹ "El proceso de *asimilación* en la literatura del *tiempo* y del *espacio histórico real* y del *hombre histórico real*, que se descubre en el marco de estos, ha sido un proceso complicado y discontinuo. Se han asimilado ciertos aspectos del tiempo y del espacio, accesibles en el *respectivo estado de evolución histórica de la humanidad*; se han elaborado, también, los correspondientes *métodos* de los *géneros* de reflexión y realización artística de los aspectos asimilados de la realidad. / Vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa "tiempo-espacio") a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. [...] / En el *cronotopo artístico literario* tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El *tiempo* se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el *espacio*, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La *intersección* de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del *cronotopo artístico*" (Bajtín, 1934-1935: 237-238).

¹⁰ "De allí que se diga que los *vínculos pragmático-argumentales comunes*, de tipo objetual o psicológico, no sean suficientes en el mundo de Dostoievski, puesto que presuponen un carácter objetual de los héroes en la intención del autor; *son vínculos que relacionan y combinan las imágenes acabadas de los hombres en una unidad del mundo percibido y comprendido monológicamente*, y no la *pluralidad de conciencias autónomas con sus visiones del mundo*. El pragmatismo habitual tiene un *papel secundario* en las obras de Dostoievski y tiene *funciones específicas*. Los últimos nexos que crean la unidad de su mundo novelesco son de tipo singular; el *acontecimiento*



personajes sean extremadamente variados entre sí (por cuanto *signos icónicos transculturantes* de la heterogeneidad sociocultural), que sus imágenes interiores (*discursivas*: de habla, de conciencia) sean profundamente fluidas, cambiantes y contradictorias, y que a través del transcurso del *acontecimiento* se vayan modificando profundamente y en múltiples direcciones en función de su interlocutor. Recordemos una vez más lo que dice nuestro crítico-historiógrafo al respecto:

[...] [E]sta concurrencia de personajes que alternan y al hacerlo demarcan los cambios de escena, el tiempo cronológico y el *tempo novelesco*, define el recorte o la ampliación incesante del mundo de la novela, y son ellos, por el mérito de su función, los que definen no sólo el ensamblamiento de las partes en un vasto mosaico, sino también la configuración del espacio geográfico, social, mítico de la obra; pero esta vez, *su actuar es siempre consecuencia de un ajuste o redefinición sobre los otros miembros o grupos*, y en ese planteamiento dual, que los disocia e integra, se construye un equilibrio engrampado a las distintas normas, que ya en el conflicto o en el acuerdo de sus intereses, cimenta la extraordinaria solidez estructural de la obra (Escobar, 1965: 293).

Pero hay algo muy importante que también debe ser resaltado. No hay en la novela una *temática* que se pueda extraer *a priori*, ya que no es más que por la gestión de los *personajes* que “se configuran los *planos* de [la] realidad, se actualizan los conflictos, acrece la tensión de la pieza y se avizora un prisma de desarrollos efectivos y virtuales que perfeccionan la imagen de su mundo”, y ello como producto “del *contacto intercultural* que sustenta su caracterización” (Escobar, 1965: 293).

De aquí que se pueda decir, en una primera instancia, parafraseando a Bajtín y siguiendo a Escobar, que “la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica *polifonía de*

principal presentado por sus novelas no se somete a la interpretación pragmático-argumental acostumbrada” (Bajtín, 1963: 17-18).



voces autónomas, viene a ser, en efecto, la *característica principal*” (Bajtín, 1963: 16) de esta novela de Arguedas.

Con todo, hay algo más que debe ser notado y que resulta muy importante para dar cuenta de la poética narrativa de *Todas las sangres*. De acuerdo con Bajtín, la *composición polifonía* NO consiste en la *multiplicidad de voces independientes* que se presentan dentro de la novela, sino que es producto de la *relación* que el narrador guarda y establece con ellas, en función de las *relaciones* que éstas establecen entre sí (“El discurso del héroe acerca del mundo y de sí mismo [...] tiene una excepcional independencia en la estructura de la obra, parece sonar al lado de la del autor y *combina* de una manera especial con éste y con las voces igualmente independientes de otros héroes”). De aquí que cuando Escobar *dice* que el narrador ha cambiado de *posición y perspectiva* autocentrada, dado que el método expositivo se vuelve *impersonal*, gracias a la retracción del *contexto autobiográfico*, resulta cuando menos digno de ser estudiado con mayor atención, ya que de ser así, los personajes se convertirían una vez más en *objeto* de su discurso, y no en *sujetos* de su propio discurso, confrontados por el narrador.¹¹ Para dar cuenta de esta compleja problemática,

¹¹ “Luego, la misma intención del relato —no importa si éste se da por medio del autor, del narrador o de uno de los personajes—, ha de ser totalmente distinta de la de las novelas de tipo *monológico*. La *posición desde la cual se desarrolla el relato*, se constituye la *representación o se ofrece la información*, habría de orientarse de una manera *novedosa*, no con respecto a un mundo de objetos sino a este nuevo mundo de *sujetos autónomos*. El discurso hablado e informativo habría de elaborar una nueva actitud hacia su objeto. [...] / En Dostoievski, el discurso del autor se contraponen al discurso plenamente valorado y puro, sin mezclarlo con el del héroe. Es por eso que surge el problema del planteamiento de la palabra del autor, el problema de su *posición artística y formal con respecto al discurso del héroe*. El problema es más profundo que la mera cuestión del *discurso del autor que organiza superficialmente el texto* y que la *eliminación, igualmente superficial de este discurso*, ya sea mediante la aplicación de la forma *Icherzälung* (narración en primera persona), ya mediante la introducción del narrador, o por medio de la estructuración de la novela por escenas y la correspondiente reducción de dicho discurso a una simple acotación. Todos estos procedimientos estructurales de *eliminación o de debilitación del papel compositivo de la palabra del autor en sí mismo* aún no tocan la esencia del problema; su auténtico



recurrirémos a lo que Perus ha dicho al respecto. Nos dice esta crítica-históricografa latinoamericana:

[...] En este sentido, lo que, con base en su estudio de la obra de Dostoievski, Bajtín entiende por novela "polifónica" no es sino la prosecución del *dialogismo* inherente al enunciado hasta el plano de la *composición artística y novelesca*. En las formas de *composición* que el teórico ruso llama *monológicas*, el narrador suele colocarse a sí mismo *fuera* del mundo narrado y orientar unilateralmente sus propios enunciados hacia el *objeto de la representación*. Como parte de esta orientación primordial, el personaje tiende a ser ante todo *sujeto de acción*, y sus *enunciados*, desligados de los del narrador, son parte de la *caracterización* que les adjudica el narrador. En la forma de *composición polifónica*, en cambio, el personaje deja de ser *sujeto de representación* del narrador para convertirse en *sujeto de su propia representación del mundo, de sí mismo y de aquellos con quienes interactúa y dialoga*, mientras la *voz del narrador* se convierte en una *voz enunciativa* entre otras. Más que en caracterizar a los personajes y en delinear la acción, *la función de éste consiste entonces en orquestar las distintas voces, en propiciar su confrontación y en dialogar o polemizar con ellas*. De esta manera, *el objeto de la representación tiende a desplazarse del ámbito de la acción hacia el de las voces enunciativas y a convertirse en un "espacio" problemático de consonancias y disonancias. Es un lugar en donde se confrontan mundos, puntos de vista, tonos y acentos, y en donde las diferentes "conciencias" se modifican al confrontarse unas con otras*. [...] (Perus, 1998: 25).¹²

sentido artístico puede ser profundamente diferente según la diversidad de la tarea artística" [...] (Bajtín, 1963: 18, 84-85).

¹² "¿Cómo y en qué momento de la totalidad verbal se realiza la última instancia significativa del autor? Es muy fácil contestar esta pregunta en el caso de una novela monológica. Cualquiera que sean los tipos de discursos introducidos por un autor monológico, y cualquiera que sea su distribución compositiva, la comprensión y la valoración del autor deben predominar sobre todas las demás y formar un todo compacto no ambiguo. Todo refuerzo de entonaciones ajenas dentro de uno u otro enunciado, en una u otra parte de la obra, es tan sólo un juego que resuelve el autor



Evidentemente, si bien todo lo anterior resulta una buena manera de acercarse al texto en búsqueda de su *poética*, no hay que olvidar jamás que los problemas que se presentan en Arguedas se caracterizan de otra manera, dado su contexto bi-cultural, heterogéneo y transculturado, por cuanto novela encabalgada en dos universos socioculturales encontrados y en pugna, y que, por tanto, todo esto no nos sirve más que de guía general, de instrumento, de herramienta para pensar problemas, es decir, de *orientación general* para un *primer acercamiento*.

Mas sea de ello lo que fuese, pasemos ahora a estudiar lo que nos dice Cornejo Polar al respecto, como complemento de lo hasta ahora visto.

para hacer escuchar posteriormente con una mayor energía su propia palabra directa o refractada. Toda discusión de dos voces en una sola, por su predominio, está resuelta con anterioridad, es tan sólo una discusión aparente, todas las interpretaciones del autor con pleno sentido tarde o temprano se reunirán en un *centro discursivo* y se reducirán a *una sola conciencia*, y todos los acentos se resumirán en *una sola voz*. / La tarea artística que Dostoievski se impone es totalmente distinta. No le atemoriza la actualización más extrema de los *acentos de orientación múltiple* dentro de una *palabra bivocal*; por el contrario, esta actualización le hace falta precisamente para sus propósitos. La *pluralidad de voces* no debe desaparecer sino que ha de triunfar en la novela. / La importancia estilística de la *palabra ajena* en las obras de Dostoievski es enorme, tiene una vida intensa en sus novelas; las relaciones estilísticas principales para Dostoievski no son los vínculos entre palabras, en el plano de un *enunciado monológico único*, sino los *nexos dinámicos e intensos entre enunciados, entre centros independientes y equitativos de los discursos no subordinados a la dictadura de la palabra y del sentido de un estilo monológico y un tono único*". / Así "la palabra en Dostoievski, la vida de ésta en su obra y sus funciones en la realización de una tarea polifónica, se [debe analizar] en relación con aquellas unidades estructurales en las cuales funciona dicha palabra: en la *unidad del enunciado monológico propio de [cada] personaje, en la unidad de la narración* (del narrador o del autor) y, finalmente, en la *unidad del diálogo entre personajes*" (Bajtín, 1963: 285-286).



II. LA CONSTRUCCIÓN DE UN NUEVO GÉNERO NOVELÍSTICO PARA
DAR CUENTA DE UN NUEVO UNIVERSO SOCIOCULTURAL

De acuerdo con este crítico-historiógrafo, la estructura poética de *Todas las sangres* opera a través de un doble sistema: “el de los múltiples discursos dialogales que postulan su propia validez”, es decir, el de los *personajes*, “y el del discurso del *narrador*, que tácita o expresamente, *toma partido y asimila su voz* a la de los *personajes* que comparten su actitud” (Cornejo Polar 1973: 173). Con esto observamos que Cornejo Polar se da cuenta de que el narrador no es ni *neutro* ni *imparcial*, tal y como lo suponía Escobar. Mas lo importante para nosotros radica en el hecho de que considera que la *posición* y *perspectiva* autocentrada del narrador (aunque no utilice esta terminología) es básicamente la *india*, la *runa*, la *quechua*. Incluso nos pone un ejemplo muy ilustrativo al respecto. *Oigamos*:

[Este] aparece en la secuencia final del relato de la muerte del Sacristán de San Pedro. Se lee ahí: “Don Braulio y Rendón asistieron a su entierro. *Ahora [el sacristán] está trabajando, feliz, en la cima del K'oropuna*. Lo enterraron los indios, en el cementerio de indios. *No demoró mucho en llegar a la cima de la montaña. “¡Wifááá”, gritaron los muertos cuando llegó a la cima sonriente*”. El texto mezcla en un solo *tono* y dentro de una sola

unidad de sentido, frases que enuncian situaciones reales y otras que apodícticamente aluden a creencias indias (las que aparecen marcadas en la cita por nosotros). Como quiera que el narrador otorga igual grado de certeza a ambos enunciados (es tan cierto que Rendón asistió al entierro como que los muertos recibieron triunfalmente al sacristán), el lector descubre que el universo de creencias que subyace en el relato es el indio (tal vez, genéricamente, el andino), y que, por consiguiente, esa situación corresponde a la actitud del narrador. Esta es, pues, su filiación. Lo indio y lo andino definen la perspectiva del narrador (Cornejo Polar, 1973: 172).

Lo que nos confirma lo dicho más atrás en relación con la “explosión del sujeto” y su doble registro sociocultural, al mismo tiempo que reacentúa lo dicho por nosotros sobre las palabras de Arguedas al principio de esta comunicación.

Ahora bien, por lo que se refiere a los personajes, coincide, en general, en todo con lo dicho por Escobar, ya que expresa que “*Todas las sangres* es una novela coral”, donde “la directa e insistente presencia del habla de los personajes genera la índole estructural de la novela”. Y aclara: “no es ésta un curso narrativo único que obedece a la dinámica de la voz del narrador, sino un discurso plural que en cada una de sus ramas, a veces estrictamente paralelas, postula un sistema también plural de verdades” (Cornejo, 1973: 170). De este modo, “la naturaleza fuertemente dialógica de *Todas las sangres* obliga a comprender las actitudes de los hablantes como las líneas significativas de mayor relieve dentro del texto: su entramado, complejo y sutil, dibuja la estructura general de la obra” (Cornejo, 1973: 215). En otras palabras:

los personajes de *Todas las sangres* exceden largamente la función clásica de sujetos que viven una acción [composición monológica]. Sin descuidar ésta, y más bien intensificándola notablemente en algunos casos, como el de don Bruno, asumen otras funciones más complejas: la de representar sectores de la

realidad social y la de postular opciones ideológicas [composición ‘polifónica’] (Cornejo, 1973: 215-216).

A pesar de sus propuestas al respecto, curiosamente tan cercanas a lo planteado por Bajtín, Cornejo Polar, coherentemente con la posición y perspectiva lukacsiana que adopta para el análisis de la novela, se concentra básicamente en el mundo representado, en la “estructura del contenido”, esto es, “en torno a la forma del héroe y a la representación de la acción narrada” (Perus, 1998: 22). Mas, por lo mismo, “los aspectos de composición y estilo —y en particular la relación del narrador con el mundo narrado— tienden a aparecer como corroboraciones, como derivaciones, de la estructura del contenido” (Perus, 1998: 22), dejando, por tanto, de cierta manera a un lado esta estructura coral, “polifónica”, que él mismo propone y que supuestamente “dibuja la estructura general de la obra” (Perus, 1998: 22). Precisamente por esto es que juzga sobre lo que ve, como si viéramos la realidad en sí misma, dejando a un lado lo que el narrador configura, y que constituye precisamente la “solución artística” (poética) de la obra, por cuanto conforma el mundo que despliega el narrador al relatarnos la historia, y gracias a lo cual deja que los personajes se expresen por sí mismos. Dicho de otro modo, desde una postura externa al texto (exotópica, trasgrediente, extrapuesta) (Bajtín, 1921-1924b: 22-23), y sin tomar en cuenta la “solución artística” propuesta por el autor-narrador, interpreta directamente lo que el narrador o los personajes expresan, que no es más que expresión de lo que el acontecimiento representado nos comunica, el cual, de acuerdo con esta postura, da cuenta del sentido de la realidad.¹

¹ “La mayor parte de los trabajos críticos e histórico literarios acerca del escritor aún subestiman el carácter particular de su FORMA LITERARIA [poética] y buscan este carácter específico en el contenido: en los temas, ideas, imágenes separadas sacadas de las novelas y valoradas tan sólo desde el punto de vista de su contenido vital [o real]. Pero el mismo contenido inevitablemente se empobrece con este procedimiento, se pierde en él lo más esencial, lo nuevo que supo ver Dostoievski. SIN ENTENDER ESTA NUEVA FORMA DE VISIÓN, NO SE PUEDE ENTENDER CORRECTAMENTE AQUELLO QUE POR VEZ PRIMERA SE VIO Y SE DESCUBRIÓ EN LA VIDA GRACIAS A ESTA FORMA. LA FORMA LITERARIA



Ciertamente, y es importante recalcarlo, lo que hace este crítico-historiógrafo es mucho, pero mucho más complejo de lo que aquí hemos esquematizado, pero el *principio básico* que sigue para interpretar la novela es, sin duda alguna, éste.

Veamos tres ejemplos que se refieren a los problemas mencionados, tomando en cuenta los tres niveles anteriormente señalados: el *acontecimiento representado*, la *imagen* y el *habla* de los personajes, y el *relato* del narrador.

Referido al *acontecimiento representado* y en relación con el primer capítulo de la novela, Cornejo Polar nos dice que:

No es casual que *Todas las sangres* centre su capítulo inicial en el suicidio de don Andrés Aragón de Peralta. La desaparición del *gran señor* tiene una dimensión psicológica, individual, en cuanto expresa el acabamiento de una personalidad rodeada de circunstancias que le son específicas, sin carácter representativo, por tanto; pero tiene también, y sobre todo, un nivel social: es el *signo de la destrucción de un mundo*, el mundo que el viejo *werak'ocha* había dominado indiscutiblemente. El aniquilamiento de este universo no comienza ni termina con la muerte de don Andrés, por supuesto. Viene de lejos su deterioro y el proceso desintegrador no cesa abruptamente, pero la muerte del padre de don Fermín y don Bruno corresponde al *clímax del proceso*, al momento en que el *sentido de la trayectoria* se hace evidente y su *condición irreversible* se impone como realidad absoluta. / Los *signos exteriores* del desmoronamiento del universo del gran patrón son muy claros. El narrador *enfatisa* el deterioro de los bienes (especialmente de la residencia) del anciano suicida y lo contrapone al ilimitado boato del pasado. Se menciona así, por una parte, con respecto al personaje, su "corbata vieja", su "barba dejada a su propia naturaleza"; por otra, con relación a la casa, sus "muchos años de descuido", su fachada donde "se

CORRECTAMENTE COMPRENDIDA, NO ABARCA UN CONTENIDO YA PREPARADO Y ENCONTRADO, SIN QUE PERMITE POR PRIMERA VEZ ENCONTRAR Y VER ESTE CONTENIDO" (Bajtín, 1963: 69).



desmoronaba un ancho poyo de adobes", etc., en oposición a la levita que viste el viejo o al terciopelo que cubre las ventanas, signos estos, como muchos otros, de "los tiempos de esplendor de la familia", cuando "los Aragón de Peralta se engrandecieron tanto que permanecieron por encima de los desesperados bandos rivales, inalcanzables". / La desastrada muerte de don Andrés, acompañado sólo por su *siervo* Anto, en un dormitorio polvoriento y descuidado, sin que su alcoholizada esposa (recluida en otra habitación que "olía a ropa sucia, a orines y cañazo") se entere, maldiciendo a sus hijos, al cura, a los *vecinos* de San Pedro, al pueblo todo, corresponde a la *instancia* desde la cual, como desde una suerte de divorcio de las aguas, *la novela puede expandirse hacia el pasado y hacia el futuro y construir, así, un rico universo de representación*. De hecho hay fragmentos que retrotraen la historia a un tiempo anterior a la muerte del anciano (por ejemplo, la séptima unidad del capítulo II), aunque *el peso mayor del relato se desarrolla cronológicamente a partir del acontecimiento que narra el capítulo inicial de la novela* (Cornejo, 1973: 174-175).

Se observa cómo Cornejo Polar se centra, como parte del *acontecimiento representado* del primer capítulo de la novela, en el suicidio de don Andrés, y cómo, a partir de allí, emite una serie de explicaciones al respecto: "Es el signo de la destrucción de un mundo, el mundo que el viejo *werak'ocha* había dominado indiscutiblemente"; "El aniquilamiento de ese mundo... [v]iene de lejos... [y] corresponde al *clímax del proceso*, al momento en que el *sentido de la trayectoria* se hace evidente y su *condición irreversible* se impone como realidad absoluta"; "La desastrada muerte de don Andrés... corresponde a la *instancia* desde la cual, como desde una suerte de divorcio de las aguas, la novela puede *expandirse* hacia el pasado y hacia el futuro, y construir, así, un *rico universo de representación*" (Cornejo, 1973: 175).

Por supuesto, es indudable que lo anterior es verdad. No cabe la menor duda al respecto. Con todo, desde esta *posición y perspectiva crítico-historiográfica*, todo el peso de la interpretación se centra (casi) totalmente en el *acontecimiento representado*: la muerte de don Andrés, y en el *mundo representado*: las causas y consecuencias de



esta muerte, la cual trasciende lo individual, por cuanto *image cronotópica* que “refleja” el sentido de la realidad. Curiosamente, como menciona este crítico-historiógrafo, si bien “hay fragmentos que retrotraen la historia a un tiempo anterior a la muerte del anciano [...] el peso mayor del relato se desarrolla *cronológicamente* a partir de *acontecimiento* que narra el capítulo inicial de la novela” (Cornejo 1973: 175), despreocupándose, por tanto, por las causas, generales particulares, que lo produjeron.

Mas sea de ello lo que fuese, por ahora lo importante radica en constatar que esto contradice de algún modo la propuesta hecha anteriormente por este crítico-historiógrafo sobre la novela: olvida lo que al principio consideró como lo más importante. Recordémoslo una vez más:

La directa e insistente presencia del habla de los personajes genera la índole estructural de la novela. No es ésta un curso narrativo único que obedece a la dinámica de la voz del narrador, sino un discurso plural que en cada una de sus ramas, a veces estrictamente paralelas, postula un sistema también plural de verdades [...]. Este último caso es el que caracteriza la organización dialógica de Todas las sangres: marca, de manera definitiva, su estructura profunda. La novela se presenta, entonces, como una larga disputa, como una expresión, sí, pero disonante. [...] (Cornejo, 1973: 170-171).

[...] El lector de *Los ríos profundos* tiene que ver los sucesos y objetos que se describen y su experiencia final resulta inseparable de la imaginería que se le ofrece; el de *Todas las sangres*, en cambio, actúa como oyente de monólogos, diálogos, coloquios múltiples. *Todas las sangres* es una novela coral (Cornejo, 1973: 170).

Pareciera, pues, evidente que el problema radica en no saber cómo relacionar el *acontecimiento representado* con la *larga disputa* de los personajes. Pero hay más. Pareciera también tener problemas con la *voz del narrador*, ya que, a partir del párrafo citado, se puede aseverar

que éste *confirma* lo que el *mundo representado* nos comunica sobre el sentido de la realidad: “Los signos exteriores del desmoronamiento del universo del gran patrón son muy claros. El narrador *enfatisa* el deterioro de los bienes (especialmente de la residencia) del anciano suicida y lo *contrapone* al ilimitado boato del pasado” (Cornejo, 1973: 174). Mas esto significa que el *narrador*, en este punto, tan sólo dirige su discurso *directamente hacia el objeto*, para *informarnos, describir, y dar cuenta* de ese mundo que se desmorona, convirtiéndolo en una especie de *narrador imparcial*. De aquí que una vez más el *acento* se coloque sobre el *acontecimiento representado* y su *relación* con la realidad.

Podría decirse, por lo dicho, que desde esta *posición y perspectiva crítico-historiográfica* debemos leer e interpretar la novela, primero, desde una *perspectiva objetiva*: como si *viéramos* la realidad (entendida como una *imagen cinematográfica*), y desde una *subjetiva*: como si *oyéramos*, desde *afuera* (voz en “*off*”), como el narrador nos *confirma* (informa, describe, etc.) la pertinencia de dicha imagen. Lo cual es evidentemente falso y contradice lo propuesto por él mismo: su carácter *dialógico-transculturado* y “*polifónico*” del texto.

Mas, suponiendo que aquello realmente fuese así, aquí aparece otro grave problema. ¿No nos había dicho Cornejo Polar que “lo indio y lo andino definen la *perspectiva* del narrador”? Oigamos cómo ejemplifica este hecho, y qué conclusiones saca al respecto:

Tanto en las *escenas* alusivas a la muerte de don Andrés como en las paralelas de doña Rosario, *el paisaje se adecua al sentido del acontecimiento y de alguna manera lo simboliza*; más aún, *actúa como coro trágico que responde o comenta las acciones que los hombres realizan en su presencia*. En uno y otro caso la *visión del paisaje* se centra en el *k'antu* y sus variantes cromáticas. En el primero los diversos matices del rojo invaden todo el escenario: desde el cerro protector del pueblo, cubierto de *k'antu*, hasta el piso de la plaza “enrojecido por las flores de *k'antu* que habían pisado los niños”. La invasión del color rojo subido, que parece



descender del cielo y cubrir todo el pueblo, concuerda con la violencia del *discurso* de don Andrés y ambos (color y discurso) se refuerzan mutuamente. / Durante la agonía del viejo *werak'ocha* se produce un cambio significativo: "En un mundo así quemado, las manchas de flor de k'antu aparecen como el pozo o el lago de sangre del que hablan los himnos de las corridas de toros, pozo de sangre al que se lanzan para ahogarse los cóndores desengañados". De simbolismo bastante explícito, el fragmento permite determinar la *tonalidad del paisaje y el sentido del diálogo que entabla con la acción*. Algo similar sucede en las escenas del entierro de doña Rosario: "la roja montaña Apukintu se entristeció visiblemente con [el] himno" que cantaron, frente a la tumba, los comuneros, donde el "gesto" del universo, entristecido por el agónico *harawi* "Gusano negro", que es el himno que entonan los comuneros, vale como una respuesta del mundo a la tragedia de los hombres. Dentro de este orden mágico no extraña que poco después, mientras las campanas doblan, "el manto rojo de Apukintu se ensombrecía; los débiles arbustos de la plaza temblaban, a pesar que no se sentía viento" (Cornejo, 1973: 177).

Nos encontramos una vez más que la *posición y perspectiva india* *runa* del narrador (si bien en la cita anterior el paisaje pareciera existir como parte de la *imagen* misma, y no como *producto* del relato de narrador) tan sólo *confirma simbólicamente* lo que el *acontecimiento representado*, más aún, el *mundo representado*, nos ofrece: el sentido de la realidad, es decir, el fin de un mundo y el inicio de otro nuevo, y ello a pesar de que este paisaje (recordemos: *producto* del relato de narrador *indio*) pareciera *hablar y actuar por sí mismo*: "el paisaje se adecua al *sentido del acontecimiento* y de alguna manera lo *simboliza* más aún, *actúa* como *coro trágico* que *responde o comenta* las *acciones* que los hombres realizan en su presencia". De este modo, todo se adecua al *acontecimiento*, a la *acción* representada ("de simbolismo bastante explícito, el fragmento permite determinar la *tonalidad del paisaje y el sentido del diálogo que entabla con la acción*"), y la *voz* del narrador, a pesar de su postura india, "mágico-mítica" (sin que se dé ninguna explicación al respecto: ¿"En un mundo así quemado, las manchas de flor de k'antu aparecen como el pozo o el lago de sangre

del que hablan los himnos de las corridas de toros, pozo de sangre al que se lanzan para ahogarse los cóndores desengañados?"), que hace que el *paisaje* se vuelva en un *ser vivo*, en un *Sujeto* ("la roja montaña Apukintu se *entristeció visiblemente* con [el] himno" que cantaron, frente a la tumba, los comuneros), se convierte finalmente en una *voz* más del *coro subjetivo* que acompaña a este "reflejo" del sentido de la realidad ("la palabra del narrador termina siendo una dentro de una suerte de *coro de voces, voces disonantes* que emanan del insistente discurso dialógico de casi todos los personajes" (Cornejo, 1973: 170).

De este modo, se sigue leyendo la novela desde una perspectiva lukacsiana, es decir, convirtiendo las palabras *indias* (quechuas) del narrador en *corroboración*, en *derivación*, de la *estructura del contenido*, el cual existe como "reflejo" del sentido de la realidad, tendiendo a *olvidar* su carácter coral y las complejas *relaciones* que se establecen entre el relato del narrador y las voces y acciones de los personajes que se producen en (desde) el *acontecimiento representado*.

Mas, si esto es así, ¿qué pasa, entonces, con la *imagen* de los personajes y con su *habla*: sus soliloquios y sus *interacciones dialógicas*? Oigamos, una vez más, las palabras de Cornejo Polar, ahora en función de dos de los "personajes aculturados" de la novela: don Andrés y don Bruno, ambos con una posición y perspectiva autocentrada *transculturante* (relativamente india), *similar* a la del narrador.

Son varios los aspectos que la muerte de don Andrés pone de manifiesto. En su insólito discurso de despedida, pronunciado desde la torre de la iglesia ante todo el pueblo, *subyace la conciencia de haber sido ganado por el espíritu de quienes, durante toda su existencia, había expoliado*. Su testamento es tanto a favor de los *vecinos* pobres cuanto de los *indios*. "Ustedes van a entrar por la puerta grande a mi casa, los indios y los caballeros pobres. ¡De frente como dueños!", exclama el *papacha* antes de bajar de la torre.

No se trata sólo de un gesto caritativo; se explica, mucho más cabalmente, en razones que tienen que ver con el *proceso de aculturación* vivido por don Andrés. Momentos antes, en efecto, mencionando al cerro que domina el pueblo, concebido como divinidad por los indios, y en comparación tácita con la iglesia y su connotación cristiana, don Andrés dice: "¡Yo te prefiero, Apukintu!". En su demencial oración también señala: "Me han convertido en indio", para luego reaccionar y definirse como "caballero desde mis barbas hasta el corazón". Es sintomático, asimismo, que su discurso se inicie en español y, llegado a su clímax, se desarrolle íntegramente en quechua ("Y ya no volvió a hablar en castellano").

En suma, los instantes finales de don Andrés Aragón de Peralta *dibujan un vaivén constante entre su mundo originario, el de los grandes terratenientes, y el mundo de los indios*. Pocos minutos antes de morir, al escuchar el canto de un gorrión, el *uerak'ocha* dice a Anto: "Me está despidiendo del mundo este pajarito. Les dirás a mis hijos que los espero en el purgatorio", frase que mezcla fuentes quechuas (función mágica del ave) y cristianas (purgatorio), mezcla que se expande luego y domina el ambiente del velatorio en cuyo ritual el canto de las mujeres hace pensar que "lo despiden como a indio", mientras que la ubicación del coro señala la condición patronal de don Andrés: "las mujeres cantaban afuera, junto a la gran puerta de la residencia y no en el interior de la casa, como lo hacían cuando el muerto era indio". Es obvio que *en un sistema de castas*, como el tradicional andino, la *relativa indianización del gran señor* implica una *grave resquebrajadura en la médula misma del sistema*. Esta indianización será sustantivamente más intensa en uno de los hijos del suicida, don Bruno.

La muerte de don Andrés es asumida por él mismo como un *signo del proceso destructor de su mundo*, por una parte, y en el nivel menos hermético, su suicidio caerá sobre las cabezas de sus hijos como una maldición que acabará por destruirlos ("quiero que mi corazón acusa y muerda a mis hijos y a los hijos de los hijos de estos malditos"); por otra, *pretende impactar contra el mundo íntegro*, representar una oscura venganza. Toma para sí la representación de Dios, o del destino, para predicar esa venganza que finalmente se explica en razón de haber sido despojado,

concreta y alegóricamente, de su universo. Empobrecido, engañado y robado por sus hijos, odiado por los *vecinos* principales y de segunda fila, odiado también por los indios, sin verdadero poder ya, don Andrés Aragón de Peralta tiene que reconocer que *él y el mundo en el que imperó están, por igual, destrozados*. El aniquilamiento del anciano *uerak'ocha* se hace más trágico cuando se percibe que las dos fuerzas que invoca para cumplir su venganza (Dios y el destino) están sombreadas de dudas: "...por mandato supremo de Dios, si existe Dios; del destino, si hay algún latido que rige los pasos de todos" (Cornejo, 1973: 175-176).

El caso de don Bruno es diametralmente opuesto. Don Bruno es el personaje más complejo de toda la galería humana creada por Arguedas [...]. El ánimo de don Bruno es recorrido incesantemente por tensiones hondas e insólitas: ambiguas, precarias y confusas, a veces, radicalmente lúcidas, obsesivas y recurrentes, en otros casos, pero signadas siempre por la nota común de la intensidad desorbitada, desbordante. *Es un personaje fluyente que el relato modela constantemente*.

En el capítulo I, la figura de don Bruno se caracteriza por oposición a la de su hermano Fermín. La fría fuerza de éste, sereno aun ante la maldición de su padre, hace resaltar la hipertrofiada sensibilidad de Bruno, sus indecisiones, su debilidad: hasta tres veces cae de rodillas [¿?] y su expresión, nos dice el narrador, era "confusa, siempre huidiza".

De otro lado, las fluctuaciones del ánimo de Bruno son constantes. Puede súbitamente convertirse en un "ángel indignado" y enrostrar a Fermín sus pecados ("tú empujaste a todos a mal"), puede recaer, con la misma facilidad, en un total abatimiento: "los ojos de don Bruno quedaron despavoridos [...] un chorro de lágrimas brotó de sus ojos, corrió por su pecho y mojó las manos de don Fermín". En el capítulo I, la actitud de don Bruno está condicionada por un obsesivo sentimiento de culpa, sentimiento nacido de sus incontrolables y a veces aserrados apetitos sexuales; en especial, y de manera atrozmente corrosiva, por el recuerdo de la violación de una mujer deforme, la *kurku* Gertrudis, memoria que Fermín excita frecuentemente [...].

Desde la primera página de la novela tal figura de don Bruno aparece ligada, pues, a la cadena sexo-pecado-castigo [...] cuya connotación primera se proyecta sin equívoco hacia una dimensión religiosa. Esta religiosidad, que se plasma mediante un inestable *sincretismo* de creencias católicas y quechuas, define la *personalidad* de don Bruno.

Desde otra perspectiva, pero también desde las páginas iniciales de *Todas las sangres*, don Bruno se muestra como un hombre aferrado a las más antiguas tradiciones, temeroso de todo cambio, visceralmente opuesto al proyecto de su hermano Fermín y horrorizado, como ninguno, ante la corrupción que ese proyecto, al incorporar las costumbres modernas de la costa en el mundo andino, puede acarrear: "nada con los que vienen de esos pueblos [de la costa] en el que infierno se asienta", dice. Es un señor feudal preocupado por la salud moral de sus siervos y atenazado por la culpabilidad personal que, en un plano básicamente religioso, le obsede. Estos son, por así decirlo, los supuestos de la *caracterización* de don Bruno, la *instancia representativa* que dará pie al paulatino desarrollo y matización de su muy compleja *personalidad* (Cornejo, 1973: 188-189).

Se evidencia una vez más que todo queda centrado en el mundo representando: "es obvio que en un sistema de castas, como el tradicional andino, la relativa indianización del gran señor implica una grave resquebrajadura en la médula misma del sistema", y en la ambigua imagen de los personajes: "los instantes finales de don Andrés Aragón de Peralta dibujan un vaivén constante entre su mundo originario, el de los grandes terratenientes, y el mundo de los indios" sea ésta la que construye el narrador de ellos, o sea la que ellos mismos a través de sus palabras van configurando. Cabe mencionar sin embargo, que esa imagen tiende a convertirse en una imagen *caracterológica y tipológica*, básicamente firme y sólida, aunque ciertamente ambigua, como *signos icónicos transculturados* (representantes) de la realidad sociocultural: "Esta religiosidad, que se plasma mediante un inestable *sincretismo* de creencias católicas y quechuas, define la *personalidad* de don Bruno". Si bien nos menciona, de forma muy afortunada ya que *dinamiza* el relato, que los personajes sufren un

proceso de *aculturación* (mejor, *transculturación*), el cual, para el caso de don Andrés, se produce antes de que se inicie la novela, y para el de don Bruno, se va a ir *manifestando* a través de la novela y de los *cambios* de la realidad:² "es un personaje fluyente que el relato modela constantemente", lo que lo convierte en una *personalidad*,³ si bien esto quede explicitado en la obra de Cornejo Polar tan sólo de manera formal, básicamente enunciativa. Pero hay más. Incluso las percepciones (*posiciones y perspectivas* autocentradas) de estos personajes también se adecuan al *acontecimiento representado*, al mundo representando: "La muerte de don Andrés es asumida por él mismo como un *signo del proceso destructor de su mundo*": "empobrecido, engañado y robado por sus hijos, odiado por los *vecinos* principales y de segunda fila, odiado también por los indios, sin verdadero poder ya, don Andrés Aragón de Peralta tiene que reconocer que él y el mundo en el que imperó están, por igual, *destrozados*". Es más, sabe que "su suicidio caerá sobre las cabezas de sus hijos como una maldición que acabará por destruirlos". Por su parte, "don Bruno se muestra como un hombre aferrado a las más antiguas tradiciones,

² Cabría preguntarse, sin embargo, si en esta novela de Arguedas no sucede algo similar, guardadas las distancias socioculturales, a lo que ocurre en las de Dostoievski. Según Bajtín, "la categoría principal de la *visión artística* de Dostoievski no era el desarrollo, sino *coexistencia e interacción*. Dostoievski veía y pensaba su mundo por excelencia en el *espacio* y no en el *tiempo*. De ahí su profunda tendencia hacia la *forma dramática*. [Nota: pero, como ya hemos dicho, sin la premisa dramática de un mundo *monológico unitario*]. Todo el material semántico y real que le era accesible tiende a *organizarlo dentro de un solo tiempo en forma de una confrontación dramática, a desarrollarlo extensivamente*" (Bajtín, 1963: 47). Parafraseando a Bajtín para el caso de Arguedas, se podría decir que "su mundo representa una *coexistencia e interacción artísticamente organizada de una heterogeneidad sociocultural, y no las etapas del desarrollo del sentido dialéctico de la realidad*" (Bajtín, 1963: 52), es decir, "En ese mundo [sociocultural] los planos no se *representan etapas*, sino *campamentos*, y las *relaciones contradictorias* entre ellos no era un camino ascendente o descendente para una *personalidad*, sino un *estado de la sociedad*" (Bajtín, 1963: 46).

³ La *personalidad*, según Askóldov, se diferencia del carácter, tipo y temperamento, que suele servir de *objeto de representación* en la literatura, gracias a su *excepcional libertad interior* y a la *absoluta independencia del medio exterior*" (Bajtín, 1963: 24).



temeroso de todo cambio, visceralmente opuesto al proyecto de su hermano Fermín y horrorizado, como ninguno, ante la corrupción que ese proyecto, al incorporar las costumbres modernas de la costa en el mundo andino, puede acarrear”.

Más, como fuese, se puede observar de nuevo que seguimos dejando de lado el problema considerado como básico, de acuerdo con los planteamientos señalados más atrás por ambos críticos-historiógrafos: el carácter *dialógico* y “polifónico” de la novela, carácter que, como ya sabemos, hace que, según esto, “la palabra del narrador termina siendo una dentro de una suerte de coro de voces, voces disonantes que emanan del insistente discurso dialógico de casi todos los personajes”, voces que “genera[n] la índole estructural de la novela obligándonos a centrarnos en el sentido del mundo representado”, “reflejo” del sentido del mundo real.

Hay, pues, como vemos, un *abismo problemático* entre los planteamientos que tratan de evidenciar la *estructura poética* de la novela, y la manera en que ésta se *configura e interpreta*. Esto termina de *confirmarse* cuando se leen los siguientes comentarios, que podrían considerarse como una especie de “conclusión” de su propuesta, e los cuales, por cierto, se evidencia además el carácter *dialéctico* de la novela, resultado del carácter *dialéctico* del sentido de la realidad:

Todas las sangres construye su ámbito de representación utilizando como cimiento esta plural imagen de un mundo derruido. No se trata propiamente de un esquema cronológico lineal, en cuyo caso el tiempo de la destrucción sería siempre previo; se trata de una composición más compleja: el tema de la destrucción implica dialécticamente, dentro de un solo proceso, con el de la construcción del universo que reemplazará al tradicional. La vinculación mutua entre uno y otro es obvia y las formas que adopta son, de hecho, incontables. En cualquier caso, el sector medular del relato, aquél que plantea las opciones que se abren para el mundo andino, opciones que son válidas también para la nacionalidad íntegra y para “todos los pequeños países en todas



partes del mundo”, siguiendo la cadena simbólica que la novela pretende generar, no es inteligible sin su estricto correlato de aniquilamiento de una realidad. *Inmovilismo y cambio, tradición y creación, destrucción de un mundo y construcción de otro*, son los *goznes de la representación* y de ellos surge un extenso abanico de posibilidades. *Sobre las ruinas de un universo inocultablemente caduco se desarrolla la contienda de los hombres que quieren construir otro distinto, un mundo a imagen de sus ideales, de sus pasiones, de sus intereses* (Cornejo, 1973: 182).

Es de hacer notar que detrás de todos estos planteamientos se encuentra un *principio* no discutido ni puesto en tela de juicio, y el cual determina, en principio, la manera de enfrentar la *configuración* de la novela y su *relación* con el sentido de la realidad. Nos referimos a los tres *topoi* de la modernidad. Dice Ricoeur al respecto:

Tres temas destacan en los esmerados análisis semánticos de Koselleck. En primer lugar, la creencia de que la época presente abre sobre el futuro la perspectiva de una *novedad* sin precedentes; después, la creencia de que el *cambio* hacia lo mejor se acelera; finalmente, la creencia de que los hombres cada vez son más capaces de *hacer* su historia. *Tiempo nuevo, aceleración del progreso, disponibilidad de la historia*: estos tres temas han contribuido al despliegue de un nuevo *horizonte de espera* que, por acción retroactiva, ha transformado el *espacio de experiencia* en el que se han depositado las adquisiciones del pasado (Ricoeur, 1983-1985: 943).

Más sea de ello lo que fuese, y partiendo de la propuesta de Bajtín que nos dice que “la *tarea artística solucionada* por la novela es en realidad independiente de la *refracción ideológica secundaria*” y que “las *relaciones artísticas concretas* entre los *planos de la novela*, su *combinación para formar una unidad*, deben ser explicadas y mostradas sobre el *material de la misma novela*” (Bajtín, 1963: 46), cabría preguntarse entonces: ¿es eso realmente lo que el autor-narrador pretende comunicarnos como *objeto de la representación* y como *principio y dominante* de la *representación* de la *imagen de los*



personajes, es decir como "solución artística" (poética) del relato del narrador en la novela: "Inmovilismo y cambio, tradición y creación, destrucción de un mundo y construcción de otro", mundo donde "se desarrolla la contienda de los hombres que quieren construir otro mundo distinto, un mundo a imagen de sus ideales, de sus pasiones, de sus intereses"? ¿Se podría aseverar que es esto lo que nos quiere expresar representar y comunicar Arguedas a partir del material mismo de la novela? ¿Pero qué pasa entonces con la propuesta de base de estos críticos que consideraban como fundamental el carácter coral dialógico, "polifónico" de la novela? ¿Cómo saberlo?...

A partir de estos interrogantes, pareciera necesario preguntarse: ¿será necesario buscar una manera distinta de leer la novela que haga que la interacción discursiva (sea consigo mismos o con el otro, desde el interior de la "conciencia" de los personajes: monólogos, soliloquio sea consigo mismos y con el otro, desde el habla directa de los personajes: diálogos y confrontaciones dialógicas, o sea relación con los personajes, que actúan y hablan en el acontecimiento representado, y con el oyente, como producto del relato del narrador que sus ideas, que sus "modelos del mundo" pasen a primer plano

⁴ Cabe señalar, sin embargo, que, según Bajtín, y para el caso de Dostoievski, "la idea [...] no es el principio de representación (como en cualquier otra novela), no es el motivo de la representación ni tampoco su conclusión (como en una novela filosófica), sino el objeto de representación. Es principio de visión y comprensión del mundo tan sólo para sus héroes, pero no para el mismo autor. Los mundos de los héroes construyen el principio común de idea monológica, como si se construyeran por ellos mismos. [...] Las ideas de los héroes [...] aparecen como objetos de representación, siendo 'ideas-personajes' [...]. No llegan a ser en absoluto principios de representación y de estructuración de toda la novela; es decir, principios del mismo autor en tanto que artista" (Bajtín, 1963: 42-43). Y si bien es cierto que "la idea llega a ser protagonista de la obra", la autoconciencia se convierte en "la dominante de la representación del héroe" (Bajtín, 1963: 112). Dicho de otro modo, "a Dostoievski le interesa el héroe no como un fenómeno de la realidad que posea rasgos típicos y caracterológicamente individuales, definidos y firmes, ni como una imagen determinada, compuesta de atributos objetivos con un sentido unitario que en conjunto contestarían la pregunta: '¿quién es?' No; el héroe le interesa en tanto que punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí mismo, como una posición plena

sentido que valore la actitud del hombre hacia sí mismo y hacia la realidad circundante. A Dostoievski no le importa qué es lo que el héroe representa en el mundo, sino ante todo, qué es lo que representa el mundo para él y qué es lo que viene a ser para sí mismo. / Este es un punto muy importante y fundamental de la percepción del héroe. El héroe como punto de vista, como mirada sobre el mundo y sobre sí mismo requiere métodos muy especiales de representación y caracterización. Y aquello que viene a ser representado y caracterizado no es un determinado modo de su ser, ni su imagen firme, sino que viene a ser el último recuento de su conciencia y autoconciencia y, al fin y al cabo, su última palabra acerca de su persona y de su mundo. / Por consiguiente, los elementos que componen su imagen no son rasgos de la realidad, tanto de sí mismo como de su entorno cotidiano, sino el significado de estos rasgos para él, para su autoconciencia. Todas las cualidades estables y objetivas del héroe, su tipicidad sociológica y caracterológica, su habitus, su mundo interior y hasta su misma apariencia, o sea, todo aquello que suele servirle al autor para la creación de una imagen estable y definida del héroe (el 'quién es'), todo ello viene a ser para Dostoievski el objeto de la reflexión del mismo héroe, el objeto de su autoconciencia, y la misma función de esta autoconciencia es el objeto de la visión y representación del autor" (Bajtín, 1963: 71-72). "La autoconciencia en tanto que dominante artística de la estructuración de la imagen de héroe es de por sí suficiente para desintegrar la unidad monológica del mundo artístico, pero con la condición de que el héroe como autoconciencia efectivamente se represente y no se exprese, es decir, que no se funda con el autor, que no llegue a ser su portavoz y, por consiguiente, con la condición de que los acentos de su autoconciencia estén realmente objetivados y de que en la misma obra se de la distancia entre él y el autor. Si el cordón umbilical que los une a su creador no se corta, estaremos frente a un documento personal y no frente a una obra" (Bajtín, 1963: 77). "La autoconciencia, como dominante artística de la estructura de la imagen de héroe, presupone también una posición de autor radicalmente nueva respecto al hombre representado [...] Se trata del descubrimiento de un aspecto nuevo e integral del hombre —de la personalidad (Askoldov) o del 'hombre en el hombre' (Dostoievski)—, que sólo es posible gracias a una posición nueva e integral del autor" (Bajtín, 1963: 86). "[...] [L]a nueva posición artística del autor con respecto a su héroe en la novela polifónica de Dostoievski es una posición seriamente planteada y sostenidamente realizada de dialogismo, que defiende la independencia, la libertad interior, el carácter inconcluso y falto de solución del héroe" (Bajtín, 1963: 93). De aquí que sea "pertinente subrayar que pathos principal de toda la obra de Dostoievski, tanto en la forma como en el contenido, es la lucha con la cosificación del hombre, de las relaciones humanas y de todos los valores humanos en las condiciones del capitalismo" (Bajtín, 1963: 93).

Vale la pena recordar lo que Arguedas menciona en relación con este último aspecto: "En estos relatos [los de Enrique López Albújar y Ventura García Calderón] estaba tan desfigurado el indio y tan meloso o tonto el paisaje, o tan extraño que dije: 'No, yo lo tengo que escribir tal cual es, porque yo lo he gozado, yo lo he sufrido'" (Cornejo, 1973:



en el entendido de que habrá que tomar la doble relación planteada al principio de esta comunicación, tal y como interpretamos las palabras de José María Arguedas, entre Sujeto-Sujeto-Objeto, Sujeto-Suje-to-Sujeto, y Sujeto-Sujeto-Sujeto? O dicho de otro modo, ¿será imprescindible tomar en cuenta el carácter “polifónico” de novela, con las reservas del caso, en el cual la relación Autor-narrador vs. personajes, los cuales participan en el *acontecimiento representado* resultan fundamentales?

En el siguiente apartado trataremos, de manera esquemática elemental, dado el poco espacio que tenemos para hacerlo, de tratar de dar cuenta de este espinoso y complejísimo asunto.

41). Si bien “no se puede conocer al indio si no se conoce a las demás personas que hacen del indio lo que es; sólo pueden conocer bien al indio las personas que conocen también, con la misma profundidad, a las gentes o sectores sociales que han determinado que el indio sea tal como ahora, tal como va cambiando y evolucionando es decir, era necesario y es necesario conocer el mundo total humano, todo contexto social” (Cornejo, 1973: 78-79).



Cuadernos DE



INVESTIGACIÓN
2005 o 2009

III. ALGUNOS PROBLEMAS DE LA POÉTICA DE TODAS LAS SANGRES, DE ARGUEDAS

Cabe entonces proponer de entrada, de manera un tanto esquemática y formal, que nuestra *búsqueda* de la poética de *Todas las sangres* consiste en la *posición* o *perspectiva* autocentrada desde la cual el Autor (y en consecuencia, el Lector), a través del *espacio de experiencias* y del *horizonte de expectativas* del narrador, articula las instancias del proceso narrativo, en función de ciertos *núcleos básicos* (presente-pasado, mito-historia, oralidad-escritura, referentes y tradiciones, etc.), para encontrar una “solución artística” (“genérica”, poética) al proceso de *expresión* y *representación* (dialógico-cronotópica, “polifónica”) de los movimientos de *tiempos* y *espacios* de los sujetos (actores y hablantes), heterogéneos y transculturados, que *participan* en el *acontecimiento representado* y que *representan artísticamente* los entreverados y complejos conflictos de la sociedad y la cultura del área sur andina del Perú de mediados del siglo veinte.¹

¹ “Al hacer hincapié en la *poética de las obras de ficción*, obviamente *no pretendemos volver a formas de críticas empeñadas en “develar” y fijar el sentido “verdadero” —y supuestamente oculto— de los textos literarios. Buscamos más bien proporcionarle al lector medios y vías para volver sobre su experiencia, para poner a distancia esta otra experiencia en la que se vio envuelto durante la lectura y para sopesar que lo vinculó a*



Mas, para lograr encontrar esta doble *posición y perspectiva* autocentrada (Autor-narrador/Lector), pareciera necesario seguir una serie de pasos previos que nos ayuden a aproximarnos a ella.

Hemos encontrado que si tratamos de *vivir* (ver) el *acontecimiento* *representando* y las *imágenes de los personajes* tal y como se *representa* en la novela, para posteriormente *vivir* (ver y oír) la *manera* en cada uno de los personajes *actúa* y se *expresa*, para continuar con la *manera* en que el narrador *relata* (oír, ver, entender), dado que quien configura ese *mundo representado*, de tal forma que podamos *convertirnos* (casi) en el *narrador* de tal historia, permite que la novela no sólo se vuelva *viva* y dinámica, sino comprender por qué *narrador* (y en consecuencia el Autor desde el "exterior") *relata* (configura) dinámicamente la novela tal y como lo hace, es decir, comenzamos a *compenetrarnos* del *mundo* que se nos *expresa*, *representando* y *comunicando*: el porqué empieza donde *empieza*, el porqué termina donde *termina*, y qué tiene que ver eso con todo lo que *sucede* en la misma. Con ello logramos, pues, *ver*, *comprender*, *entender*, e *interpretar* ese *mundo* como si fuera (casi) el nuestro, es decir, sabiendo de *antemano* lo que vamos a *contar*, *porqué* y el *para qué*, a *quién* va dirigido y *desde dónde*.

Lo anterior es de suma importancia, ya que, en general, los críticos e historiadores toman tan sólo partes de lo que se *ve* y *oye*, confundiendo *planos* y *niveles* de pertinencia: Autor, narrador, personaje, acontecimiento representando, géneros intercalados, formas genéricas, etc. Aunque también sucede que parten de *esquem*

aquella. El texto es por completo abierto y cerrado; abierto sobre el presente de la cultura en devenir por los diversos lenguajes (las visiones cronotópicas en diversos grados de elaboración) que incorpora y convierte, implícita o explícitamente, en propio interior; y cerrado por la elaboración, la jerarquización y la organización específicas que les confiere la unidad de propósitos artísticos que conforma la obra. Ninguno de estos movimientos de apertura y clausura pueden cancelarse sin que la obra se vaya vaciando de toda sustancia y vaya perdiendo así su capacidad de desafiar y nutrir la sensibilidad y la inteligencia del lector. Es decir sin que el texto sea de ser obra" (Perus, 1998: 38).



teórico-conceptuales *preestablecidos* (métodos aplicables), los cuales *predeterminan* las *búsquedas* y los *encuentros* con el *relato* que se presenta en el texto. O al revés, y de manera simultánea, se parte de ciertos "contextos" ya *definidos*: la vida del autor, el sentido de la realidad, el proceso histórico, ciertos símbolos socioculturales, etc., que *predeterminan* de igual modo los *resultados* a obtener. Si a esto agregamos que (casi) en ningún caso se toma en cuenta la "solución artística" (poética) propuesta por el Autor-narrador, todo ello trae como consecuencia *resultados parciales, limitados*, y en ocasiones, incluso, *distorsionadores*, como los estudiados más atrás para el caso de Cornejo Polar (sin por ello desconocer los fundamentales e imprescindibles aportes que este importante crítico-historiador hace al respecto).

En todos los casos, se pierden de vista dos cuestiones fundamentales: primero, que la *metodología* no es más que una *herramienta*, un *instrumento* para auxiliarnos en la *búsqueda* de tan complejo problema, y segundo, que el *relato* del Autor-narrador, quien se encuentra *ubicado* en cierta *posición y perspectiva* autocentrada —que es desde donde moviliza, a través del narrador, su *espacio de experiencia* y su *horizonte de expectativas* de su Presente histórico, en función de la "solución artística" propuesta, gracias a los cuales da cierta *forma arquitectónica* (poética) al texto— es el que tiene la *última palabra*, estando el lector *obligado* a *encontrarla* para poder entrar en *diálogo* con ella desde su propia *posición y perspectiva* autocentrada, a manera de *refigurarse* como Sujeto (*personalidad*) individual y sociocultural único que es (véase nota 1 del capítulo II).

Dicho en palabras de Françoise Perus, si bien ella lo haga desde una *posición y perspectiva* crítico-historiográfica que trata de que tomar en cuenta, de manera indudablemente pertinente, la *poética histórica* (véase nota 3 del capítulo I) tendríamos que:



Las teorías no son a fin de cuentas sino instrumentos que pueden revelarse más o menos adecuados a las propiedades de las obras estudiadas. El aprovechamiento y la puesta en prueba de este instrumental conceptual se orientan más hacia las reformulaciones de algunos de los problemas que nos parecen estar trabando la sistematización de nuestras tradiciones narrativas. / En la tradición historiografía hispanoamericana, interrumpida por el predominio del estructuralismo en la teoría y la crítica literaria, prevalecen lecturas centradas en aspectos temáticos y estilísticos que presuponen la existencia de normas lingüísticas y literarias cuyos fundamentos no han sido cuestionados. Las clasificaciones y periodizaciones al uso siguen siendo en buena medida tributarias de concepciones decimonónicas, basadas en la separación de la literatura del todo vivo de la cultura en devenir, que no logran fundar una historicidad concreta. La sucesión de corrientes, movimientos y autores y obras, o la vinculación de tal o cual aspecto temático con ideas previamente identificadas como parte del "contexto" histórico, restringen considerablemente los vínculos entre la historia y la literatura y no contribuyen sino al empobrecimiento de ambas.

[...] De modo que la lectura [...] no es tan sólo un resorte para el despegue de la imaginación. Es también, y al mismo tiempo, una forma primordial de disciplina de la sensibilidad y el pensamiento, en donde el lector aprende a conocerse a sí mismo en la medida en que aprende a confrontarse con la alteridad del texto, sin dejar por ello de compenetrarse con la obra. Texto y obra no son términos equivalentes. El primero remite a las propiedades objetivas —lingüísticas y formales— del resultado material de un TRABAJO DE OBJETIVACIÓN Y FORMALIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA DEL SUJETO DE LA ESCRITURA. La segunda consiste en el esfuerzo de restitución, por parte del lector, de la UNIDAD DE PROPÓSITOS ARTÍSTICOS que la anima: es EL "LUGAR" DEL ENCUENTRO Y EL DIÁLOGO DEL LECTOR CONCRETO CON EL TEXTO. / En el caso de las obras de ficción, este tránsito fundamental del "texto" a la "obra" no puede prescindir de la POÉTICA NARRATIVA que les confiere unidad. Ha de pasar por el reconocimiento del papel que desempeña este "lenguaje segundo" que, en su nivel más abstracto, Bajtín entiende como doble sistema de correlaciones cronotópicas y dialógicas [...]. Los elementos que articulan los sistemas de correlaciones cronotópicas y dialógicas son signos de una gran

complejidad, que de ninguna manera pueden considerarse como unidades simples y discretas. Ellos mismos se vinculan con lenguajes sociales diversos, literarios o no, portadores de "modelos del mundo" en distinto grado de elaboración y dotados de una perspectiva y una tonalidad propias. Y en cuanto a la elaboración de estos signos, a su jerarquización y a su modo de operar en LA ORGANIZACIÓN DEL RELATO y EL OBJETO DE LA REPRESENTACIÓN, son propios de cada obra y de cada POÉTICA CONCRETA (Perus, 1998: 32-33, 35-38).

A partir de lo anterior se evidencia entonces que no se trata tan sólo de que el Lector viva la novela. Debemos, al mismo tiempo, tomar distancia de ese mundo, colocarnos de tal manera que sepamos explicar, comprender, entender, e interpretar desde nuestra postura qué es lo que en él manifiesta el Autor, a través del narrador, como producto de su "solución artística" (poética). Para dar cuenta de manera esquemática de esta problemática, recordemos algunos comentarios que hace Lotman al respecto:

En la manera en que enfocan la obra de arte, tanto entre los lectores como en los investigadores, hace tiempo que rivalizan dos puntos de vista: unos lectores consideran que lo fundamental es comprender la obra, otros, experimentar placer estético; unos investigadores consideran que la finalidad de su trabajo es la construcción de una concepción (cuanto más general, más abstracta, más valiosa), mientras que otros subrayan que cualquier concepción "mata" la esencia de la obra de arte y, al racionalizarla, la empobrece y la deforma. / [...] Lo paradójico de la situación reside en que ambas partes pueden aducir argumentos de peso a favor de sus respectivas posiciones. En efecto, es poco probable que alguien discuta el hecho de que la percepción de la obra de arte representa un acto de conocimiento y de que la percepción de la obra de arte procura un placer sensual. Sin embargo, la complejidad del problema radica en que estas afirmaciones no sólo son opuestas, sino, de hecho, incompatibles. / [...] En relación con esta peculiaridad de las obras de arte se revela su especificidad entre otros análogos de la realidad (modelos) que utiliza el hombre en el proceso de conocimiento. [...]

El juego es un modelo de la realidad de un tipo particular. Reproduce determinados aspectos de la misma traduciéndolos al lenguaje de sus reglas. De aquí el significado educativo y de entrenamiento de los juegos [...] / El juego supone la realización de una conducta particular —"lúdica"— diferente de la conducta práctica indeterminada por el manejo de modelos científicos. El juego supone la realización simultánea (¡y no el cambio consecutivo en el tiempo!) de la conducta práctica y convencional. El que juega debe recordar al mismo tiempo que *participa en una situación convencional —no auténtica—* (el niño recuerda que el tigre es de juguete y no le teme) *y no recordarlo* (en el juego el niño considera que el tigre de juguete está vivo). Al tigre vivo el niño solamente lo teme; al tigre disecado, solamente no lo teme; al batín rayado echado sobre una silla y que representa en el juego el tigre le tiene un poco de miedo, es decir, al mismo tiempo le teme y no le teme. [...] / La significación doble (o múltiple) de los elementos obliga a percibir los modelos lúdicos, en comparación con los respectivos modelos lógico-científicos, como *semánticamente ricos, particularmente significativos*. [...] El modelo lúdico se percibe, respecto a su homomorfo lógico ["científico"], no en la *antítesis "verdadero-falso"*, sino como "*más rico-más pobre*" (*ambos verdaderos*) *reflejo de la vida*. [...]

El arte posee una serie de rasgos que lo *emparentan* con los modelos lúdicos. La *percepción* (y *creación*) de una obra de arte exige un *comportamiento particular —artístico—* el cual posee una serie de rasgos comunes con la *conducta lúdica*. / Propiedad importante del *comportamiento artístico* es el hecho de que el que lo practica realiza *simultáneamente*, por así decirlo, *dos conductas: vive todas las emociones que suscitaría una situación práctica análoga* y, al mismo tiempo, *es claramente conciente de que no se deben llevar a cabo las acciones relacionadas con esta situación* [...]. La *conducta artística* supone la *síntesis* de lo *práctico* y de lo *convencional* [...]. / Esta propiedad adquiere particular significado en el arte: *cada uno de los elementos del MODELO ARTÍSTICO [sistema modelizante secundario] y éste en su totalidad resultan insertos simultáneamente en más de un sistema de conducta, cobrando en cada uno de estos sistemas su significado particular [De aquí la multiplicidad de planos del texto artístico] [...]*.

[...] [Así] [l]os modelos científicos, al *organizar* de un modo determinado *el intelecto*, representan un *medio de cognición*. Los *modelos lúdicos*, al *organizar la conducta*, representan una *escuela de actividad* [...]. / Los *modelos artísticos* representan una combinación, única en su género, de los *modelos científico y lúdico*, al *organizar simultáneamente el intelecto y la conducta* [...] (Lotman, 1970: 79, 82, 84-85, 88, 89, 94).

De este modo, y dicho de manera un tanto mecánica, se podría decir que hay que estudiar los diversos *planos* y *niveles* que constituyen el texto artístico, como resultado del *relato* del narrador, que es quien nos proporciona una "solución artística" al mundo *expresado* y *representado* por él, el cual es producto de la configuración del Autor, quien, desde una posición *exotópica, trasgrediente* o *extrapuesta*, es decir "externa", le da una *forma artística, arquitectónica* o *poética* determinada. El *trabajo final* consistiría, entonces, en entender las *relaciones* entre esos diversos *planos* y *niveles*, que, a su vez, son múltiples y complejos: bi-socio-culturales, dialógico-cronotópicos, heterogéneo-transculturados, etcétera.

Mas, ¿cuáles podrían ser esos *planos* que debemos de considerar? Siguiendo lo hasta ahora realizado, podríamos distinguir cuando menos cuatro *planos* generales: el *plano* del *acontecimiento representando*, el de los *personajes*, el del *narrador*, y el del *Autor*. Éstos, a su vez, tienen que ser estudiados desde dos *niveles* diversos: desde la *posición* y *perspectiva* autocentrada del *narrador*, que es quien compone el *acontecimiento representando*, *lugar* donde *actúan* y *hablan* (expresan y representan) los *personajes*, constituyendo así el *mundo representando* ("solución artística"); y desde la *posición* y *perspectiva* autocentrada del *Autor* (dador de forma) que es quien *configura*, desde el "exterior", la *novela* para comunicarnos el *mundo* que el *narrador* nos presenta (*poética*). De aquí que debemos dividir la tarea de cada *plano* tomando en cuenta lo que se *ve* y lo que se *oye*, para irlos articulando posteriormente entre sí.



Esto último es sólo posible de ser alcanzado cuando tenemos entendido todos estos planos y niveles, y somos capaces de articularlos como parte del mundo que se moviliza ante nuestro ojo es decir, una vez que somos capaces de verlo y oírlo en toda su complejidad y de tomar distancia al mismo. Una vez allí hemos, pues, encontrado (cuando menos en principio) el "lugar" desde donde podemos dialogar tanto con el Autor-narrador y su universo, como con nosotros mismos y nuestro mundo individual y sociocultural.

Mas sea lo que fuese de lo anterior, es necesario pasar de los dichos a los hechos. Evidentemente, aquí es imposible realizar un trabajo de esta complejidad y magnitud. Pero quizá sí sea posible mostrar algunas de las posibilidades y resultados de este tipo de lectura que proponemos. Para ello, y siguiendo lo anteriormente presentado, nos centraremos tan sólo en el primer capítulo de la novela, tratando de tomar en cuenta las propuestas sobre la estructura poética de *Todas las sangres* planteadas más atrás por Escobar y Cornejo Polar. En relación con la importancia de este primer capítulo, independientemente de su mayor o menor pertinencia para la comprensión de su "solución artística" y de su respectiva poética, podría quedar definitivamente tentativamente tal y como nos la propone Cornejo Polar: "la desastrosa muerte de don Andrés [...] corresponde a la instancia desde la cual, como desde una suerte de divorcio de las aguas, la novela puede expandirse hacia el pasado y hacia el futuro, y construir así, un rico universo de representación" (Cornejo, 1973: 175).

PRIMER PLANO

Iniciemos, pues, por ver qué sucede realmente en el acontecimiento representando,² tratando de dejar a un lado todo lo auditivo. Cabe señalar de entrada que este primer capítulo está dividido en cuatro apartados o fragmentos, como veremos, curiosamente divididos.³

² Todas las referencias sobre *Todas las sangres* son tomadas de Arguedas, 1964: 13-3

³ No hay que olvidar que una novela "carece de 'elementos formales' en el sentido que se confiere habitualmente a este concepto. Un texto artístico es un significado



1) a) El viejo sube a tuestas las gradas de piedra que conducen a lo alto de la torre. Llega hasta las campanas y se esconde tras de una columna. Asoma la cabeza para mirar el atrio. Los chicos salen de la iglesia y tratan de arrancar los nidos de paja que portan las cadenas de k'antu, que suben y bajan: luchan por las chipas. El viejo observa el espectáculo y se pone a llorar. Se arrodilla en la piedra y baja el arco de la cúpula. Termina el juego, y se ve salir de la iglesia, y dirigirse a la plaza, primero a una multitud de indios, y después a los grandes señores, los vecinos caballeros y los ancianos. Es día de fiesta. Los indios cargan los reclinorios y van siguiendo a las señoras y a los señores. El viejo se oculta tras de la columna, para aparecer de pronto, cuando su hijo, don Fermín, llega al centro del atrio. Se yergue al filo de la cornisa, se quita el sombrero, lo agita con la mano derecha, y grita. Todos se vuelven y lo buscan. En ese momento sale del templo su otro hijo, don Bruno. Todos corren al atrio. El viejo predica desde la cornisa de la torre. En un respiro del viejo, grita don Fermín, pero nadie hace caso. En ese momento sale el cura de la iglesia, quien al ver que todos observan hacia arriba, gira la cabeza hacia la torre. Aquel continúa predicando. El cura sonríe y mueve los brazos con ademán despectivo. Don Bruno se arrodilla. La gente se empuja para hacerle espacio. Don Fermín se acerca adonde está su hermano. El viejo continúa predicando desde lo alto de la torre. Don Bruno besa el suelo tres veces. El cura se pone los dedos en la boca y silba. El viejo retoma su discurso, y en el transcurso del mismo, don Bruno se levanta y se recuesta en los brazos de don Fermín, ante el asombro de la gente. Él termina su prédica, desaparece del arco, empieza a doblar las campanas, y baja. Aparece en las gradas de piedra que suben del atrio de la iglesia a la puerta de la torre. Algunos vecinos se le acercan, pero él les grita y los aleja. Don Bruno y don Fermín dan un paso atrás. Los indios, mestizos y señores exclaman y murmuran al respecto. Una anciana, doña Adelaida, se acerca al viejo, le enjuga el rostro

compleja estructura. Todos sus elementos son elementos del significado". "Una estructura modificada llevará al lector o al espectador una idea distinta". "El dualismo de forma contenido debe sustituirse por el concepto de la idea que se realiza en una estructura adecuada y que no existe al margen de esta estructura" (Lotman, 1970: 23).



con un pequeño pañuelo, y lo lleva del brazo unos pasos. Las mujeres se ponen a llorar. Doña Adelaida y el viejo llegan a las gradas del atrio, se separan, y el viejo las baja solo. Los señores se quedan en el atrio y los indios siguen al viejo. Los mestizos se dividen: unos se quedan y otros van tras los indios.

b) El cura vacila, y finalmente se va a donde están los hermanos. Conversan. El cura se despide y los demás señores se acercan a ellos para despedirse. Se quitan el sombrero y se inclinan, felices, sin decir nada. Don Fermín les estira la mano, mientras que don Bruno mantiene el rostro agachado y no mira a nadie. Finalmente se quedan solos. A los pocos momentos se van juntos hacia la casa de don Bruno. La gente los ve pasar desde las puertas y esquinas, sorprendidos.

a) El viejo llega a la esquina del huerto que rodea la iglesia y sube calle arriba, hacia su casa. Lo siguen, a cierta distancia, los alcaldes y los comuneros. Los mestizos van más cerca de él. Todos los niños van detrás de los indios. Se ven algunos cráneos en las ventanas triangulares que forman los adobes colocados en la cima del muro del huerto. El viejo camina lentamente. Se detiene en la esquina donde empieza su solar. Sube al poyo. Los mestizos se detienen antes de cruzar la esquina; los indios no dejan pasar a los niños. El viejo habla con sus acompañantes. Se ahoga. Un alcalde se adelanta del grupo, pero el viejo lo detiene haciéndole una señal con el brazo. Baja del poyo sosteniéndose contra la pared, casi resbalando. Avanza hacia la puerta, tambaleándose. Un niño hace un comentario en voz alta. El viejo abre el postigo del zaguán. Allí lo espera Anto, su criado. Éste lo lleva por el largo del corredor del patio. Pasan el salón y llegan al dormitorio. Se recuesta el anciano con la ayuda del criado. Éste se sienta en un sillón junto a la cama. Le pide algo el viejo y éste obedece. Se levanta y va hacia la gran alacena del dormitorio; saca de allí una garrafa llena de aguardiente. La pone sobre la pequeña mesa que hay junto a la cama del viejo. Le comenta algo de nuevo don Andrés. Anto cierra la alacena. Cuando el criado se dirige hacia la puerta del dormitorio, se oye el canto de un gorrión. El viejo le da varias instrucciones al criado, y terminan "conversando". El viejo abre el cajón de la mesa y saca una cajita azul, de lata. La destapa; sus manos tiemblan. Dice algo el viejo, y Anto se vuelve de espalda. Éste empieza a rezar en quechua. El

viejo le ordena algo más al criado, y éste sale de la habitación. Pasa por el salón y se dirige al cuarto de la señora. Cuando Anto desaparece por la puerta del corredor, el viejo se incorpora y echa varias pastillas a un vaso de aguardiente. El cañazo toma un color azul denso. Cierra los ojos el anciano y bebe en varios tragos el veneno. Se recuesta y cruza sus brazos sobre el pecho.

c) Anto sale al patio y avanza hasta el otro extremo del corredor. La puerta del dormitorio de la vieja señora esta entreabierta. Habla desde afuera y la kurku Gertrudis le contesta desde el interior. El criado entra al dormitorio y se acerca a la cabecera de la cama. La señora duerme. Le tiemblan los párpados. Conversan Anto y la kurku. Anto se agacha hasta poner la boca junto al oído de la borracha y le dice algo. Continúan conversando. La kurku empuja suavemente del pecho al criado. Este sale al patio y respira fuerte. Sobre la cruz de la casa canta otro gorrión. Se sienta Anto en el poyo del corredor, frente a la montaña.

2) c) Anto se queda largo rato contemplando la montaña. La kurku Gertrudis sale del dormitorio y se acerca al criado. Lo ha estado observando desde que se sentó en el poyo. Conversan. Anto le agarra las manos a la enana, y la obliga a arrodillarse en el suelo del corredor. Esta empieza a rezar en voz alta. Antes de que ella termine, Anto entra en la sala. Caminando despacio se acerca a la puerta del dormitorio. El viejo ronca en su agonía. Corre.

a) El cuerpo del anciano se convulsiona débilmente, tiene un poco de espuma en la boca.

3) b) Las calles por las que pasan los hermanos, a pesar de ser día de fiesta, están solitarias. Conversan. Don Bruno mira detenidamente a su hermano y se levanta las puntas del poncho sobre sus hombros. Un vecino hace un comentario desde su casa. Don Fermín permanece tranquilo. Conversan de nuevo. Don Bruno toma del brazo a su hermano, y marcha calle abajo, apresurando el paso hacia el fin de la calle. Hace otro comentario el vecino. Llegan a la casa de Bruno, y una mestiza sale a recibirlos. Don Bruno la manda a la cocina, y ellos entran a la sala de la casa. Se sientan frente a frente. Conversan. Se levanta

don Bruno, y va exaltándose ante la indiferencia, la tranquilidad de su hermano. De pronto, le grita don Fermín, y se abalanza sobre él. Lo agarra violentamente del poncho, metiéndole la cara casi hasta los ojos. Lo hace callar. Le dice algo. Lo hace sentar de nuevo en la banca. Los ojos de don Bruno quedan despavoridos, y un chorro de lágrimas brota de sus ojos, corre por su pecho y mojan las manos de don Fermín, quien todavía lo tiene agarrado del poncho. Sin soltarlo, Fermín, sigue hablándole. Don Bruno se levanta de nuevo y le contesta. Otra vez se llenan sus ojos de lágrimas. Se abraza del pecho de su hermano. Este le pone las manos sobre la cabeza y le acaricia los cabellos; le levanta el rostro y le besa la frente. Algo le dice Fermín, y don Bruno le besa las manos a su hermano. En ese momento, la mestiza, que estaba oyendo desde el corredor, trae flores y deshoja un ramo de clavelinas y rosas sobre la cabeza de los hermanos, recitando una oración. Una vez separados, sin saber qué más decirse, se oye que doblan las campanas: anuncian la muerte de un viejo. Don Bruno se arrodilla en el suelo y besa la tierra. Le dice algo a su hermano. Fermín se arrodilla, pero antes de que lo haga, la mestiza se lanza sobre una de las mantas que cubren las bancas, y la echa en el suelo a los pies de don Fermín, mas él se arrodilla frente a su hermano, en la tierra. Se toman de las manos y juran. La mestiza canta en voz muy baja, casi imperceptible. Se ponen de pie los dos hermanos. Don Bruno sale por delante, y don Fermín lo escolta hasta la puerta. Ya en la calle, don Fermín pone la mano sobre el hombro de su hermano, y se dirigen así junto a la plaza, con la cabeza descubierta. La mestiza se cubre con una larga mantilla, y sigue a los hermanos. Se ve correr a los niños calle arriba en dirección a la casa del anciano. Los hermanos conversan. Doña Adelaida los ve llegar a la plaza, y se santigua, hablando consigo misma. En ese momento, don Bruno se detiene al pie de los árboles de la plaza. Conversan los dos hermanos de nuevo. Don Fermín sigue a su hermano que se dirige al atrio de la iglesia. Frente al arco de la puerta se detienen.

4] El cura aparece en la plaza desierta. Ve a los hermanos juntos, de pie, en el atrio de la iglesia. Un alcalde indio los escolta a distancia. La mestiza, amante de don Bruno, reza de rodillas sobre las piedras en la sombra. El cura pretende regresar, pero don

Fermín toca un pito de mando, y con el brazo ordena al cura que venga hacia el atrio. Despacio, vacilando, el cura atraviesa la plaza. Se detiene un instante junto a unos arbustos. Llega donde están ellos, y conversan. En ese momento desembocan hacia la plaza grupos de indios y los hijos de los señores pobres. Los indios cargan sacos de jerga, azadones, ollas y cántaros, picos y barretas, mesas, escaleras, bancas; los hijos de los vecinos llevan sillas, soperas, platos de porcelana, cortinas, estribos, monturas, y también picos y lampas. Intenta hablar el cura, pero don Fermín lo hace callar. Apoya su mano en la culata de su revólver. Hablan y el cura se vuelve en silencio hacia la iglesia. Le ordena algo al varayok', pero este se niega. Don Fermín sigue con la mano derecha puesta en la cacha del revólver. El cura se encamina a la puerta de la iglesia, rezando. Don Bruno corre, murmurando el mismo rezo del cura, hacia la puerta del templo. Don Fermín y el varayok' se quedan contemplando el desfile de los herederos del gran caballero. Don Bruno llega frente al cura, se arrodilla en el suelo y le besa dos veces la mano. Conversan. Al cura le tiemblan las manos mientras da vueltas a la llave del templo. Don Bruno regresa a su sitio. Siguen desfilando los "herederos". Guardan cierto orden y no hacen bulla. Se entreabren todas las puertas de las casas que dan a la plaza, aunque no salen sus dueños a los corredores. Atisban desde el interior, sin sacar el cuerpo. Un chico, como de ocho años, lleva un artefacto en la mano; camina despacio, examinando la pieza de metal. Algo comenta don Bruno. El varayok' corre, se detiene delante de este, y se descubre. Le da una orden. Va el varayok' por el muchacho, y lo lleva hacia donde están los hermanos. Don Bruno va a acariciarle la cabeza, pero al final no lo hace. El niño sostiene el arma con ambas manos, y mira a don Bruno. Éste le habla. El alcalde sostiene y aprisiona de un brazo al pequeño. Le habla de nuevo don Bruno. Le ofrece al niño su reloj de oro de tres tapas, pero el niño parece no entender. Don Bruno le sigue hablando. Don Fermín le observa el dedo del pie que sale de su zapato. Don Bruno trata de convencerlo, pero el niño le da el arma al varayok' y se echa a correr: pasa entre los árboles, sin volver la cabeza, cruza en diagonal la plaza, y se pierde tras de la esquina. Conversan don Bruno, don Fermín y el varayok'. Éste le entrega la pistola a don Bruno, quien la besa, y se la guarda en el cinto,



bajo el poncho. Luego el indio se echa a andar, y cuando los dos hermanos bajan las gradas del atrio, recupera su lugar detrás de los señores. Al llegar a la esquina, ven que las mujeres cantan el coro fúnebre. Don Bruno dice algo para sí, y mira a su hermano. Don Fermín apura el paso. El alcalde se quita la montera. Se oye ya la letra del himno. Don Bruno continúa hablando para sí mismo. La calle está casi desierta. Las mujeres cantan afuera, junto a la puerta de la residencia. Concluyen el himno antes de que los hermanos lleguen bajo el techo del corredor. Don Fermín va a decir algo, pero en ese instante aparecen en la puerta el alcalde mayor de los comuneros, con un regidor a cada lado. Avanza con paso solamente hacia los dos señores. Habla con ellos. Se quitan las monteras las tres autoridades, por un instante, se inclinan ante los hermanos, y luego se dirigen, calle arriba, hacia los barrios y chozas de los indios. Las mujeres marchan por delante, lanzando gritos agudos. Fermín avanza sin apuro hacia el corredor. Dos "mayores cabildos" cierran la gran puerta, y quedan rígidos, a cada extremo, apoyados sobre los marcos de piedra. Don Bruno les dice algo, descubriéndose la cabeza. Don Fermín se encuentra con Anto, quien espera a los hermanos en la puerta de la sala. Mira al criado con ojos neutros y espera al hermano. Mas al ver que Anto se emociona ante la proximidad del don Bruno, los músculos del cuello, los tendones se le agarrotan. El criado siente que el rostro del hermano enfurece. Pero se arrodilla y les dice algo. Fermín se serena, y don Bruno levanta al criado. Le dice algo. Anto queda de pie en el centro de la puerta. Continúa hablando, pero don Fermín lo calla. Y sin esperar que éste se mueva, lo empuja con el brazo, y entra a la oscuridad de la sala, taconeando con las botas. Llega junto a la cuja de metal del dormitorio y dice algo para sí. Don Bruno reza en quechua, de rodillas en el dintel del dormitorio. Habla una vez más consigo mismo. Se levanta y, con el sombrero de paja sobre el pecho, se dirige hacia el cadáver. Le dice algo al hermano, y le ordena al criado que le levante la cabeza. Conversan los hermanos. Cuando está hablando Fermín, se oye un tumulto fuera, en el patio, y la voz del cura que recita en latín. Detrás de él ingresa a la sala vacía toda la vecindad del pueblo, el señorío, pobres y ricos. Los dos hermanos se aproximan estrechamente uno al otro. Anto se cuadra detrás de ellos. El cura recita y

posteriormente se quita los hábitos. El cura demora. Los vecinos esperan para dar el pésame, primero a don Fermín. El cura, ya de sotana, se acerca a éste y le habla antes de abrazarlo. Don Fermín se deja abrazar, y luego le contesta. Don Bruno arrastra del brazo a Anto y lo obliga a mantenerse a su izquierda. El cura vacila. Abraza a don Bruno, pone una de sus manos sobre el hombro del criado y le comenta algo. Van desfilando los señores, comedidamente, para dar el pésame. Al final aparece frente a don Fermín un joven vestido de negro. Conversan. Don Bruno examina detenidamente al mozo. Es Perico Bellido. Continúan conversando. Cuando el joven contesta, algo conturbado, a una pregunta de don Bruno, se presenta ante los hermanos otra cara nueva. Es Rendón Willka. Este conversa con don Fermín y con don Bruno. Este no permite que lo abraze, y sólo le extiende la mano. Rendón se dirige, entonces, al criado, quien lo mira con asombro. Conversan un poco. Los vecinos se van. Quedan en el dormitorio únicamente Rendón Willka, Anto y los deudos. Se oye el canto de un gorrión. Anto se santigua y hace un comentario, que responde Rendón Willka. Bruno lo contempla largo rato. Algo le dice don Bruno, y después don Fermín. Rendón contesta a ambos. Algo dice don Fermín y sale. Don Bruno lo sigue, hablando para sí mismo. Al alejarse, Rendón, con el brazo sobre el viejo del criado, murmura algo.

c) Se quedan Anto y Rendón solos, quienes conversan por largo rato. Anto saca a Rendón del brazo hasta el corredor. El gorrión vuelve a cantar. Siguen conversando. Rendón Willka sujeta al criado por los hombros, y posteriormente Anto le pone la mano sobre la boca. Continúan conversando. De pronto Anto le muestra a Rendón un gavilán negro que da vueltas en el cielo, a poca altura. Sigue la conversación, y finalmente Anto sonríe.

b) Los señores, después de haber recorrido toda la casa, vienen del corral. Se ve que la kurku Gertrudis sigue a don Bruno.

El simple recuento del *acontecimiento representado*, es decir, de las escenas que se suceden en este primer capítulo, es más que suficiente para evidenciar que, si bien se puede estar de acuerdo, de manera general, se trata del *fin de un mundo* y el *inicio de otro*, también



resulta obvio que el *universo* que quiere el Autor-narrador que *contemplemos* (veamos) es mucho, pero mucho más complejo que esto. Incluso pareciera poderse decir que lo que *domina* las *imágenes* que *observamos* va encaminado a mostrarnos muchas cuestiones que rebasan por mucho esta propuesta, lo que hace que aquella se convierta en una *imagen* verdadera, pero extremadamente general. Quizá uno de los comentarios que hace Cornejo Polar al respecto estuviera mucho más acorde con lo que se *ve*: "Sobre las ruinas de un *universo inocultablemente caduco* se desarrolla la *contienda de los hombres* que quieren *construir otro distinto*, un mundo a imagen de sus *ideales*, de sus *pasiones*, de sus *intereses*" (Cornejo, 1973: 18). Mas, de ser así, se *confirmaría* que, más que del cambio del *universo* en sí, por cuanto sentido de la realidad, de lo que debemos dar cuenta es de los "ideales, pasiones e intereses" de esos hombres que pretenden tal cambio, es decir, las *diversas versiones encontradas* de los personajes que se *manifiestan* sobre dicho *cambio* (si es que realmente esto lo que hacen), y las consecuencias que esto tiene para cada uno de ellos, por cuanto producto del *relato* del narrador.

Pero resumamos lo más sintéticamente posible lo que *acontece* en el primer capítulo: "Sube el viejo don Andrés a la torre. Sale la gente a la iglesia, y aquel les predica. Baja el viejo, se dirige a su casa y se suicida. Los hermanos van a casa de don Bruno, y de allí regresan a la plaza, para finalmente dirigirse a la casa de don Andrés, donde todos les dan el pésame". Como se puede observar, la pobreza de los *acontecimientos generales* es casi abismal. Es más, se percibe claramente que no *sucede* nada, a no ser el suicidio de don Andrés, lo cual también pareciera no tener demasiada importancia, cuanto menos en el *plano* del *acontecimiento representado* de este primer capítulo. De aquí que se pueda *confirmar* una vez más que la *dominante de la representación* no está dada en el *acontecimiento representado* (como podría suceder en las novelas de aventuras [composición monológica]), sino en el *encuentro dialógico* entre los personajes (composición "polifónica").

Cabe señalar, sin embargo, lo siguiente. Primero, lo detallado de las *imágenes*. Son, con toda evidencia, *imágenes* claramente *cinematográficas*, profundamente *visuales*. De hecho, pareciera que la *cámara* se mantuviera siempre en un primer plano; no hay nunca toma de largo alcance. Mas también es importante notar el que todo sucede en muy pocos *espacios físicos*: la torre de la iglesia, el atrio, la plaza, las calles, la casa de don Andrés y la casa de don Bruno, y en un muy breve lapso: una, quizá dos horas, de un día de fiesta en un agosto invernal (hecho importante: ¿por qué inicia ese *día* la novela?, y ¿qué *fiesta* se celebra?: "Las cadenas bajaban y subían [...]. *La costumbre no había variado en sesenta años*"), y con muy poco *dinamismo*: la subida a la torre, la ida del viejo a su casa, la ida de los hermanos a la casa de don Bruno, el regreso de los hermanos a la plaza, la ida de los hermanos a la casa de don Andrés.

No cabe olvidar tampoco la forma tan curiosa de articular los diversos apartados. El primer fragmento inicia con la "confrontación" entre padre, hijos, y pueblo en su totalidad, para posteriormente *bifurcarse* entre las *andanzas* de los hermanos y las de su padre, si bien esta última resulte ser, en principio, la primordial. Los otros tres apartados parecieran seguir *los pasos* de ciertos personajes: 2) Anto y la kurku; 3) don Bruno y don Fermín; 4) don Bruno y don Fermín, Anto y Rendón Willka. En el texto presentado más atrás hemos separado los fragmentos (1, 2...) y las escenas (*a*, *b*...) para que se observe esta curiosa división. Pero hay algo más. El segundo fragmento, en el que seguimos el camino de Anto, es tan pequeño y limitado que hasta parece absurda su separación del primer apartado. De cualquier manera, dado que en cada uno de los apartados *acontecen* tantas cosas, dichas *divisiones* y *bifurcaciones* no son tan claras: no están *determinadas* por lo que *sucede* en cada una de ellas, como tampoco necesariamente por los *actores* que en ellas participan. ¿Por qué entonces Arguedas divide el capítulo de esta manera tan extraña?... Indudablemente, no habrá posible respuesta ni mínimamente adecuada hasta no tener claro todo lo que sucede en el transcurso de

los XIV capítulos que configuran la novela, es decir, hasta no haber vivido y comprendido la novela en su conjunto.

Con todo, cabe percibir la cantidad de *encuentros, choques, enfrentamientos* que se producen entre los personajes. Para evidenciar esto basta con observar que las diversas escenas se van *acumulando yuxtaponiendo* entre sí. Tal el caso del apartado cuatro, donde se dan los siguientes encuentros, choques y confrontaciones (por supuesto no siempre negativos): cura *vs.* don Fermín; cura *vs.* Varayok'; cura *vs.* don Bruno; chico García *vs.* Don Bruno; don Bruno *vs.* don Fermín; comuneros *vs.* don Fermín y don Bruno; Anto *vs.* don Fermín; Anto *vs.* don Bruno; el cadáver de don Andrés *vs.* don Bruno y don Fermín; cura *vs.* don Fermín; Perico Bellido *vs.* don Bruno y don Fermín; Rendón Willka *vs.* don Bruno y don Fermín; Anto *vs.* Rendón Willka etc. De aquí que quizá se pudiera decir que el *cronotopo* básico de la novela es el del *camino* y del *encuentro*, si bien configurado de manera múltiple, dado que no existe un solo *héroe* que seguir, ni una sola *línea argumental* que proseguir, y en el entendido que es un *entramado* dinámico y complejo el que genera "la índole estructural de la novela".

Pero esto no es todo. Es importante señalar también el carácter *dramático* de las diversas *escenas* que conforman cada apartado y el conjunto. Dicho muy en breve: el *suicidio* de don Andrés; la *libertad* de Anto; la complejidad del *re-encuentro* entre los hermanos; las complejas *relaciones* de éstos con don Andrés; la *súbita y precisa aparición* de Rendón Willka, etc.⁴ Pareciera, pues, que todos los personajes están *ubicados* en el *umbral*, es decir, en el momento que

⁴ Obsérvese lo *dostoievskiano* de las *escenas*, así como de las *imágenes* que en ellas manifiestan. Desde esta *posición* y *perspectiva representativa* parecieran ser incluidas una "combinación" *sui generis* de *Crimen y castigo*, de *El príncipe idiota*, y de *Los hermanos Karámazov*, cuando menos. Dato curioso: en las cartas más sentidas e internalizadas que manda José María a Alejandro Ortiz Rescaniere entre 1966 y 1967, aquel lo llama "Querido Aliocha", que, como se sabe, es uno de los personajes de la última novela de Dostoievski.



se está produciendo, de acuerdo con Cornejo Polar, un *cambio* en su mundo: un *yawar mayu* ("Sí, como el río, como el río de sangre que no puede asentar su lodo") o un *pachacuti* ("el mundo dará la vuelta, la armonía y el orden se restablecerán, y llegarán a su fin el caos y el desorden").

No está de más mencionar la importancia de que un *gorrión* (*pichitanka*) cante en diversas ocasiones en el *acontecimiento*, y que a mitad del apartado tres, en voz del narrador, aparezcan varios *gavilanes* ("El sol quemaba el polvo de la calle; los gavilanes que volaban lentamente sobre el aire del pueblo recibían también en su cuerpo negro todo el sol, y se movían en *silencio* bajo el azul profundo del cielo"), y al final del cuarto, en voz de Anto, aparezca un *gavilán* negro en el cielo, que hace que todo esté "tranquilo" ("Y mostró un gavilán negro que daba vueltas en el cielo, a poca altura. El sol se concentraba en las plumas del ave; a instantes se abría una, una sola pluma de una de sus alas, como herida y en riesgo de desprenderse"), sin olvidar que Anto se sienta delante de la *montaña* (el Apu) y la observa. Estos se convierten, así, en tres "personajes" más, en tres (genéricamente hablando) *sujetos* que también tienen algo que decir respecto de lo que está sucediendo en el *acontecimiento representado*.

Pero hay un último detalle que quisiéramos hacer resaltar y que es de fundamental importancia. Desde la *posición* y *perspectiva* del Lector, pareciera que podemos seguir el *acontecimiento representado*, con sus *escenas* y *bifurcaciones*, de manera *directa*. Pero esto no es exactamente así. El *objeto representado* se está *moviendo* de manera continua, obligando a *movernos*, a *cambiar* de *posición* y *perspectiva visual*. Incluso, en ocasiones, tenemos que percibirlo desde dos *posiciones* y *perspectivas* autocentradas diversas y simultáneas. Eso se observa de manera evidente en el primer apartado, en especial en la escena del viejo que predica. *Observémoslo*:



Vemos que el viejo sube a la torre, que se esconde, y que posteriormente se *asoma* hacia el atrio. De aquí la cámara cambia de *posición*: ahora *vemos* a los niños jugar. Pero hay que darse cuenta que *vemos* lo mismo que *ve* el viejo, por lo que *vemos* la imagen directamente [Sujeto Lector → Objeto representado] y la vemos tal como don Andrés la ve [Sujeto Lector → Sujeto personaje → Objeto representado]. Recordemos que después de *observar* a los niños se pone a llorar. Lo mismo sucede posteriormente cuando toda la gente se reúne en el atrio, y salen, primero don Fermín, después don Bruno y al final el cura. De este modo, no tenemos nunca un *sujeto* o un *acontecimiento* que seguir, sino que éste se *moviliza* y *modifica* continuamente. Tal es el caso por ejemplo de la preparación del suicidio de don Andrés. A veces seguimos a Anto, otras al viejo, otras a la kurku, hasta el grado de poder *ver* que la kurku *observa* a Andrés desde el interior de la casa, mientras éste está en el patio *observando* la montaña, al Apukintu, o el caso de Doña Adelaida, quien *observa* desde dentro de su casa el paso de los "hermanos maldecidos".

Y si bien se pudiera pensar que esto no tiene demasiada importancia ya que finalmente nuestra *atención* está colocada sobre el Objeto, y no en el Sujeto que *ve*, sí nos pone en guardia respecto al hecho de pensar que estamos *viendo* la realidad directamente, la realidad en sí. Es evidente que esto no es así. Lo que *contemplamos* es la manera en que la *cámara* nos va *enfocando* diversos escenarios, personajes, y sus respectivas *acciones* y *confrontaciones*. No olvidemos que incluso nosotros *vemos obligados* (cuando menos) a seguir tres (cuatro) cursos distintos de acción: la línea de don Andrés, la de don Bruno y don Fermín, la de Anto, que es acompañado por la kurku, y la de Rendón Willka, la cual se confunde finalmente con la de Anto.

De este modo, se podría *aseverar* que el *acontecimiento representado* con su multiplicidad de *escenas yuxtapuestas*, no son las que configuran la *dominante de la representación* en la novela, sino que tan sólo sirven de *soporte* para dar cuenta de la manera en que cada personaje *actúa, enfrenta y habla* de la realidad que se está *transformando*,

función de las *confrontaciones dialógicas* que tiene con el *otro* y con el *mundo* que lo rodea, sea este Objetivo, Subjetivo o Sujetivo. Dicho de otro modo, el *mundo* cambia porque *ellos* cambian (y no al revés, como generalmente se plantea). Recordemos una vez más lo que nos dice Cornejo Polar al respecto, a pesar de que después no logre dar cuenta adecuadamente de ello: "Es esta una novela en la que los *personajes* acuden constantemente a la *palabra* (son básicamente 'hablantes'), hasta el punto que en algunos fragmentos de la *acción* debe entenderse como *acción verbal*".

SEGUNDO PLANO

Pasemos pues ahora, sin más preámbulos, a estudiar el segundo plano, el de los *personajes*, tanto por cuanto *signos icónicos transculturantes (representantes)* de la heterogeneidad sociocultural, como por cuanto *hablantes* de la novela. Iniciemos con la *imagen física* de los pocos personajes que son *descritos* al interior de este primer capítulo: **don Andrés**, la **kurku Gertrudis**, **don Bruno** y **Rendón Willka**. Veamos:

Don Andrés: tiene una barba crecida en punta; una barba dejada a su propia naturaleza; los pelos se alargan desde todos lados de su rostro huesudo; las cejas han crecido tanto que casi se juntan hacia los costados con las barbas del rostro. Su nariz es fina, aguileña, casi transparente en las aristas. Su frente es muy angosta, nitidamente marcada por la abundante cabellera blanquísima y con extraños mechones negros, y los cabellos largos, echados hacia atrás, caen hasta más abajo de la nuca. Está vestido de levita; sobre la camisa blanca, una corbata vieja, de seda brillante, se agita con el aire. Más tarde, la nariz del viejo parece haber crecido y haberse afilado más aún. En las órbitas muy hundidas, sus ojos brillan con tierna luz. Al morir, su nariz aguileña, que había sido filuda y penetrante, ahora da armonía a las oquedades del rostro muerto.



Kurku Gertrudis: es casi una enana. Sus cabellos, de un extraño color bruno, son larguísimos y abundantes; su frente chata, aparece como resaltada por las cejas muy negras y los ojillos rasgados. Mira entornando los ojos, como si tuviera dificultad para ver.

Don Bruno: tiene ojos azules y apacibles, y las barbas cortas y muy rubias, que le cubre todo el rostro redondo, le dan aire como de un ángel indignado, de un aparecido enviado por los cielos. Aunque en ocasiones tiene una expresión confusa, siempre huidiza. Cuando se descubre la cabeza, pueden verse sus cabellos descuidados, casi como los de un organista borracho, de aquellos que cantan apasionadamente en las iglesias de los pequeños pueblos.

Rendon Willka: está vestido de americana, con un traje grueso de lana azul. Su camisa no está limpia.

Como se puede observar, las *imágenes físicas* de estos personajes no sólo son *pobres y limitadas*, sino también profundamente *extrañas*. En el caso del viejo, de don Bruno y de la kurku Gertrudis tan sólo vemos su *rostro* y su *cabeza*. De la kurku, además, sabemos que es casi una enana. Y respecto a don Bruno, se da una serie de comparaciones bastante extravagantes para una novela supuestamente realista, cual pretende dar una *visión tipológica* de los seres de los Andes: “un ángel indignado”, “un enviado del cielo”, “cabellos descuidados, casi como los de un organista borracho”. Sólo de Rendon Willka no se puede decir nada, puesto que sólo vemos su *vestimenta*, la cual curiosamente, lo hace aparecer como no indio: “¡Vístete como indio! Ese casimir no te hace reconocer”, le dice Anto. Cabría suponer, por tanto, que lo que importa es, una vez más, la manera en que los *u* que los *percibe*, que los *describe* el narrador y los otros personajes por cuanto forman parte de su(s) “*modelo(s) del mundo*”, dada la *posición y perspectiva india* que Cornejo Polar no ha hecho notar para el caso de ambos (con las ambigüedades de cada caso), y no tanto *imágenes* de seres que son “reflejo” directo de la realidad.

Mas las *imágenes* anteriores evidentemente van *dirigidas directamente hacia su objeto*. De aquí que requieran ser *complementadas* con otras que *expresan* tanto el propio *narrador* como alguno de los *personajes*. Como veremos, estas no sólo ayudan a explicar y complementar esas *imágenes* de manera indirecta, sino que nos mostrarán que están *configuradas* finalmente por el *narrador*. Dado que la *imagen* del viejo resulta ser una de las figuras centrales de este primer capítulo, nos remitiremos tan sólo a ella. Así tenemos que:

El viejo miró hacia la alta montaña. “¡Yo te prefiero, Apukintu! Te han robado flores”. / De niño [el viejo] había sido diestro no sólo en escalar las gradas caprichosas y oscuras sino en caminar, como un acróbata, sobre la angosta cornisa de la torre. Hacía temblar a los devotos, chillando desde el altísimo andén donde no cabían sino los gavilanes que solían posarse allí para otear los árboles de la plaza. / Esta vez también, como en los días de las grandes travesuras de su niñez, los fieles iban a salir de la iglesia [...]. / Estaba vestido de levita; sobre la camisa blanca, una corbata vieja, de seda brillante, se agitaba con el aire [...]. Tenía una barba crecida en punta, el viejo; una barba dejada a su propia naturaleza; los pelos se alargaban desde todos lados de su rostro huesudo; las cejas habían crecido tanto que casi se juntaban hacia los costados con las barbas del rostro. Su nariz fina, aguileña, casi transparente en las aristas, era hermosa. Su frente muy angosta, nitidamente marcada por la abundante cabellera blanquísima y con extraños mechones negros, le daba aire de loco, y los cabellos largos, echados hacia atrás, que caían hasta más abajo de la nuca [...]. / La nariz del viejo parecía haber crecido y haberse afilado más aún. En las órbitas muy hundidas, sus ojos brillaban con tierna luz [...]. “Parece un CÓNDOR FLACO” —dijo un niño [...].

“¿No tienes miedo?” —preguntó el criado. “No, pues. Peor es el señor”. “Su cara no. Parece más bien de santo”. “¿De santo? De Lucifer, dirás” —y la kurku se echó a reír—. “¡Santo! La barba será” [...]. / Se sentó el criado en el poyo del corredor, frente a la montaña [...]. En el mundo así quemado, *las manchas de flor del k'antu aparecen como el pozo o lago de sangre* del que hablan los himnos de las corridas de toros, *pozo de sangre al que se lanzan para ahogarse los CÓNDORES DESENGAÑADOS* [...].

Comenzaron a tocar por la campana mayor. Dieron varios golpes espaciados, y después se oyó el llanto de la campana pequeña. *Anunciaban la muerte de un viejo [...]. / La nariz aguileña del viejo, que había sido filuda y penetrante, ahora daba armonía a las oquedades del rostro muerto. / "Anto, tú eres la sombra del gran señor. Como un lago de altura su rostro está puro"* —continuó en quechua [don Bruno]—. *Los huesos de su nariz que hacían sufrir ya no tienen filo..."* [...]

Como se observa, y a partir de todos los comentarios anteriores pareciera poderse decir que el viejo es la *transfiguración visual mágica* de ¡un cóndor! Recordemos lo que nos dice el narrador de uno de los cuentos de Arguedas: "La agonía del Rasu-Ñiti" (1962), cuento escrito poco antes (o quizá durante) el proceso de elaboración de *Todas las sangres* (1964):

[Los danzantes de tijeras] [b]ailan solos o en competencia. *Las proezas que realizan y el hervor de su sangre durante las figuras de la danza dependen de quién está asentado en su cabeza y su corazón, mientras él baila o levanta y lanza barretas con los dientes, se atraviesa las carnes con leznas o camina en el aire por una cuerda tendida desde la cima de un árbol a la torre del pueblo.*

Yo vi al gran padre "Untu", trajeado de negro y rojo, cubierto de espejos, danzar sobre una sogá movediza en el cielo, tocando sus tijeras [...]. Fue en la madrugada. *El padre "Untu" aparecía negro bajo la luz incierta y tierna; su figura se mecía contra la sombra de la gran montaña.* La voz de sus tijeras nos rendía, iba del cielo al mundo, a los ojos y al latido de los millares de indios y mestizos que lo veíamos avanzar desde el inmenso eucalipto a la torre. Su viaje duró acaso un siglo. *Llegó a la ventana de la torre cuando el sol encendía la cal y el sillar blanco con que estaban hechos los arcos. Danzó un instante junto a las campanas. Bajó luego. Desde dentro de la torre se oía el canto de sus tijeras; el bailarín iría buscando a tientas las gradas en el lóbrego túnel [...].*

El genio de un dansak' depende de quién vive en él: ¿el "espíritu" de una montaña (Wamani); de un precipicio cuyo silencio es transparente; de una cueva de la que salen toros de oro y

"condenados"⁵ en andas de fuego? O la cascada de un río que se precipita de todo lo alto de una cordillera; o quizás sólo un pájaro, o un insecto volador que conoce el sentido de abismos, árboles, hormigas y el secreto de lo nocturno; alguno de esos pájaros "malditos" o "extraños", el hakakllo, el chusek⁶ o el San Jorge, negro insecto de alas rojas que devora tarántulas.

"Rasu-Ñiti" era hijo de un Wamani grande, de una montaña con nieve eterna. Él, a esa hora, le había enviado ya su "espíritu": un cóndor gris cuya espalda blanca estaba vibrando (Arguedas, 1962: 205-206).

Esto explica el porqué don Andrés, de niño, "en los días de las grandes travesuras de su niñez", era capaz de caminar, "como un acróbata", por donde sólo los *gavilanes* se posan: imitaba a los *danzantes de tijeras* (recuérdese, por ejemplo, al Bankucha o al Juancha en "Los escolares"). Pero no sólo eso. Hay que tomar en cuenta que un niño indio dice de él que: "parece un cóndor flaco". Esto se *constata* cuando se contempla de nuevo su *imagen*: "Estaba *vestido de levita; sobre la camisa blanca, una corbata vieja [...]. Tenía una barba crecida en punta [...]; los pelos se alargaban desde todos lados de su rostro huesudo [...]. Su nariz fina, aguileña, casi transparente en las aristas, era hermosa. Su frente muy angosta, nítidamente marcada por la abundante cabellera blanquísima y con extraños mechones negros, le daba aire de loco, y los cabellos largos, echados hacia atrás, que caían hasta más abajo de la nuca [...]. La nariz del viejo parecía haber crecido y haberse afilado más aún. En las órbitas muy hundidas, sus ojos brillaban con tierna luz*". Y después del suicidio: "*la nariz aguileña del viejo, que había sido filuda y penetrante, ahora daba armonía a las oquedades del rostro muerto*". Si se contempla un cóndor, ni duda cabe

⁵ "Condenado: la condenación consiste en una supervivencia terrena monstruosa después de la muerte. El condenado se convierte en antropófago que devora a sus hijos, a su madre y a cuanto ser humano se pone a su alcance" ("¿Qué es el folklore?" V, *Cultura y Pueblo*, núm. 6, Lima) (Arguedas, 1962: 210).

⁶ Chusek': lechuzca. (nc) (Arguedas, 1964: 210).

que puede ser “asimilada” su *imagen* a uno de estos hermosos animales, una de las aves más grandes que existen.⁷

Pero hay más todavía. Cuando Anto está observando la montaña, Apukintu, en *espera* de la muerte del viejo, el narrador comenta: “En el mundo así quemado, *las manchas de flor del k'antu aparecen con el pozo o lago de sangre* del que hablan los himnos de las corridas de toros, *pozo de sangre al que se lanzan para ahogarse los cóndores desengañados*”. Y esto es justamente lo que el viejo es: “un cóndor flaco”, “un cóndor desengañado”, y su *prédica* no es más que un *desafío dancístico* (Villegas, 1998: 46-50), ciertamente verbal, a sus hijos y al pueblo todo (“*su figura se [mece] contra la sombra de la gran montaña*”). Realiza, pues, una especie de *atipanacuy* (desafío competencia) *oral*. Recuérdese lo que dice don Bruno cuando ve el cadáver: “Como un lago de altura su *rostro* está puro. *Los huesos de su nariz que hacían sufrir ya no tienen filo...*”

Mas, al decir esto, cabe señalar otra cuestión muy importante. Regresemos una vez más al cuento de Arguedas, a “La agonía de Rasu-Ñiti”. Sigamos *oyendo* con atención:

Llegó Lurucha, el arpista del danzak', tocando; le seguía don Pascual el violinista [...]. / Tras de los músicos marchaba un joven: “Atok'sayku”,⁸ el discípulo de “Rasu-Ñiti” [...].⁹ Pero no tocaba las tijeras; caminaba con la cabeza gacha *¿Un dansak' que llora?* Sí, pero lloraba para dentro [...] / “Rasu-Ñiti” *bailó tambaleándose* [...]

— ¡El Wamani está aleteando grande; está aleteando! —dijo “Atok'sayku”, mirando la cabeza del bailarín.

Danzaba ya con brío. La sombra del cuarto empezó a henchirse como de una cargazón de viento: el danzak' renacía [...]. / Lurucha, que no parecía mirar al bailarín, empezó el *yawar mayu*

⁷ *Andean Condor*, <http://www.clemetzoo.com/rttw/econdor>

⁸ Que cansa al zorro.

⁹ Que aplasta la nieve.



(río de sangre), *paso final* que en todas las danzas de indios existe [...] / Entonces “Rasu-Ñiti” se *hecho* de espaldas.

— ¡El Wamani aletea sobre su frente! —dijo “Atok' sayku” [...] “Atok'sayku” se separó un *pequeñísimo* espacio, de los músicos [...].

— ¡El Wamani está ya sobre el corazón! —exclamó “Atok' sayku”, mirando

“Rasu-Ñiti” dejó caer las tijeras [...] El arpista cambió de ritmo, tocó el *illapa vivon* (el borde del rayo) [...]. / “Rasu-Ñiti” cerró los ojos. Grande se veía su cuerpo [...]. / “Atok'sayku” saltó junto al *cadáver*. *Se elevó ahí mismo, danzando*; tocó las tijeras que brillaban. Sus pies volaban [...]. Lurucha tocó el *lucero kanchi* (alumbra de la estrella), del *wallpa wak'ay* (canto del gallo) con que empezaba las *competencias* de los danzak' a medianoche.

— ¡El Wamani aquí! ¡En mi cabeza! ¡En mi pecho, aleteando! —dijo el nuevo danzak'.

[...] Era él, el padre “Rasu-Ñiti”, *renacido*, con tendones de bestia tierna y el fuego del Wamani, *su corriente de siglos aleteando*. / Lurucha inventó los ritmos más intrincados, los más solemnes y vivos. “Atok'sayku” los seguía, se elevaban sus piernas y sus brazos, su pañuelo, sus espejos, su montera, todo en su sitio. Y nadie volaba como ese joven *dansak'*; *dansak' nacido* [...] (Arguedas, 1962: 206-209).

¿No es esto, *de algún modo*, lo que *sucede* entre el viejo, don Andrés, y sus hijos? Más aún, ¿no es una *competencia dancística verbal* lo que *acontece* entre don Bruno y don Fermín, producto de las palabras del viejo y de su muerte? Más todavía, ¿no es eso lo que Rendón Willka frente a Anto *anuncia* que va a hacer con cada uno de los hermanos? De ser así, pareciera que estamos frente a un triple *atipanacuy*: uno que hace que el “espíritu” del viejo *pase* a su hijo don Bruno, *obligando* a que éste se *transforme* (aunque no sólo él); otro que, de manera *simultánea* al anterior, enfrenta a los dos hermanos, el cual no sólo logra que continúe la *transformación* de don Bruno, sino que permite que se manifieste momentáneamente la paz entre ambos; y uno tercero (no el último) que hace que Rendón Willka (un verdadero *zorro danzante* [“A eso he venido”]) *anuncie* la *confrontación dancística*



verbal y actoral que va a tener con cada uno de ellos, y que hará que don Bruno se *termine de transformar*, cuestión que sucederá, como sabemos, casi al finalizar la novela.

Ciertamente, lo anterior es difícil de demostrar desde aquí, pero partir de lo *visto* pareciera que algo hubiera de esto. Y no tanto evidentemente, en el sentido de que ellos sean realmente *danzantes* sino en la *forma* que tiene el *narrador* de construir las *imágenes*, y ello por cuanto posee, en principio, como hemos intentado mostrar más atrás, una *posición* y una *perspectiva* autocentrada *india*, la cual permite movilizar un “modelo del mundo” básicamente *mágico-mítico quechua*. Veamos algunos pasajes de la novela que nos ayuden a tratar dar cuenta, mínimamente, de estas *asombrosas y resonantes* cuestiones:

El viejo sube a tuestas las *gradas de piedra que conducen como un túnel a lo alto de la torre*. Túnel que *concluye en la cima, sobre la gran luz de la plaza*. Desde allí *predica* el viejo borracho (“¡Yo te prefiero Apukintu!”). Encuentra, pues, un *nuevo púlpito* (“sus discursos diarios de borracho ya no tenían efecto”: *renace*). Don Bruno *se arrodilla y besa tres veces el suelo*. Don Fermín lo hace levantarse y *se recuesta en sus brazos (comienza su transformación)*. *Hace doblar las campanas* el viejo y *baja las gradas tambaleándose*. Se dirige hacia su casona. *El viento hace cabecear los árboles de la plaza*. Los señores se despiden de los hermanos, y *don Bruno agacha el rostro y no mira a nadie*. Llega el viejo a su casa, y un niño dice que *parece un cóndor flaco*. Cuando don Andrés se está preparando para suicidarse, le dice a su criado: “¡Anto! Él Bruno, *puede salvarse todavía*. Yo vi que se arrodilló en la plaza; besó tres veces el suelo. *Su corazón gemía. Lo oí desde lo alto*”. Se toma las pastillas. AGONIZA.

SIMULTÁNEAMENTE, los hermanos se dirigen a la casa de don Bruno. Este toma del brazo a Fermín y lo conduce hacia allá: ambos van “apurados y en paz”. Llegan, y uno se sienta en frente del otro. Conversan. Se levanta don Bruno, y *va exaltándose ante la indiferencia aparente, la tranquilidad de su hermano*. “Sus

barbas rubias le daban aire como de un ángel indignado, de un aparecido enviado de los cielos”. Su hermano lo calla. Lo hace sentar de nuevo. “*Los ojos de don Bruno quedaron desfavoridos; esa inexplicable luz de inocencia que tenía se extinguió, como hundiéndose; y mientras don Fermín lo agarraba aún del poncho y tenía el cuello rígido de terror, un chorro de lágrimas brotó de sus ojos, corrió por su pecho y mojó las manos de don Fermín*”. Don Fermín sigue hablando, sin soltarlo. *Lo tiene agarrado del poncho y lo observa a los ojos, midiéndolo*. En cuanto parece volver al rostro de don Bruno la luz del entendimiento, el hermano le va explicando su plan. Don Bruno se levanta. Duda unos instantes, mirando a su hermano. Lo entiende, pero no se contagia del entusiasmo de don Fermín; sin embargo, *en sus ojos aparece la luz de la paz, casi de la felicidad*. No el entusiasmo. “Yo no necesito el dinero. No quiero negocios [...]. Déjame tranquilo en mi hacienda y mi huerta. Te daré los indios. Ordenaré que vayan a las minas. Creo que puedo juntar hasta quinientos. Sé rico. Haz tu edificio en Lima. Trae máquinas a tu caserío de las minas. A mí déjame en mi huayk'o [*quebrada*] con mis indios y mis frutales. No quiero el dinero maldito. ¡No corrompas a mis indios! Ésa que sea la sangre del convenio, su base, la santa voluntad de Dios [...]. Te firmaré lo que quieras. *¿Eres mi hermano?* Me pateabas cuando niño; me veías más chiquito y me arañabas. Decías que me odiabas porque era rubio y porque te robaba el cariño de nuestra madre. *¡Wayqey, mana kuyana!*”.¹⁰ *Otra vez sus ojos se llenan de lágrimas. Se abraza al pecho de su gran hermano, del poderoso don Fermín. Éste le pone las manos sobre la cabeza, y le acaricia los cabellos. “Sí, él, don Fermín”. Le levanta el rostro y le besa la frente. “Te has pasado la vida en la huerta y los molinos. Serás feliz. No habrá más causa de odio. Yo seguiré adelante, mientras las torcazas de toda la quebrada cantan para tí”, “¡Wayk'ey! ¡Papacito!*”, *exclama don Bruno, y besa las manos a su hermano*.

Tocan las campanas. ANUNCIAN LA MUERTE DE UN VIEJO. *Don Bruno se arrodilla en el suelo y besa la tierra. “¡Paz aquí y en la otra vida! Fermín, juremos cumplir. ¡De rodillas!*” Fermín se arrodilla en la tierra frente a su hermano. *Se toman de las manos*

¹⁰ Hermano mío, indigno de amor.

y juran. Se ponen de pie, y salen juntos. Ya en la calle, don Fermín pone la mano sobre el hombro de su hermano, y se dirigen a la plaza, con la cabeza descubierta. Allí permanecen mientras pasan los "herederos" del viejo.

Terminan éstos de pasar, y Don Bruno y Don Fermín se encaminan a casa de Don Andrés. *Los comuneros despiden al viejo como si fuera indio.* Entran a la casa y dos "mayores cabildos" cierran la gran puerta. "¡Hijos! ¡Hijos! ¡Grandes!", exclama don Bruno. *Se descubre la cabeza, y pueden verse sus cabellos descuidados, casi como los de un organista borracho, de aquellos que cantan apasionadamente en las iglesias de los pequeños pueblos.* Al llegar al salón, se dirigen al dormitorio del viejo. Don Bruno reza en quechua de rodillas en el dintel de la puerta: "Padre: le daré mis indios que me dejaste. Esa mestiza que no se ha atrevido a entrar a tu casa... ¡Ahí está afuera! *Será la última. Le daré mis indios a Fermín. ¿No los envenenará? ¿No me los hará ir a la costa? ¿Tú has de vagar por años de años en este pueblo, en tus haciendas; has de venir a llorar al pie de los árboles de mi huerta!* Fermín tiene una podredumbre, apesta su cuerpo más que el mío. ¡Ayúdame a hacer pasar a los inocentes bajo ese arco sin que se malogren! ¡Acuérdate, acuérdate! ¡Dios Hijo, Dios Espíritu Santo, Dios Eterno...!" Y le dice a don Fermín, *casi triunfalmente: "¡ESTÁ BIEN, HERMANO! ¡ESTÁ TRANQUILO!"*

Llegan el cura y los señores a dar el pésame. Al final llegan Perico Bellido y Rendón Willka. Conversan ambos con los hermanos. Estos se van, y Rendón le dice a Anto: "¡Ya verás! Yo le haré sufrir más [a Fermín]. A eso he venido. ¿No sabes tú? Don Bruno es como hechor,¹¹ sin ojos, el Dios que tiene en su adentro no le da ojo; plomo derretido no más. Don Fermín es peorcito. Es sordo, su cuerpo es como cuero seco... pero está bien. ¡Está bien, hermano Anto! A él voy a seguir, con él voy a ir. Lo voy a templar, pues; él va a templar al pueblo". Dice entonces Anto: "¡AHÍ ESTÁ VOLANDO LA MUERTE DE LOS CABALLEROS GRANDES!", y muestra un *gavilán negro que da vueltas en el cielo, a poca altura.* El sol se concentra en las plumas del ave; *a instantes se abre una, una sola pluma de una de sus alas, como herida y en riesgo de desprenderse.* "¡Brilla! ¡Su espalda brilla! Todo tranquilo —dijo

¹¹ Garañón.



Anto, feliz". "¡Para mí también brilla! Señal buena, padre Anto. Igual vemos, distinto entendemos. Así, don Bruno también, distinto. Don Fermín, como yo es, aunque del otro lado".

Pareciera, pues, evidente que estamos frente a una *composición* novelesca "polifónico-dancístico-verbal", del tipo *atipanakuy*, resultado de las *confrontaciones dialógico-cronotópicas, heterogéneo-transculturadas, relativamente bi-culturales*, de los personajes.

Mas sea lo que fuese de lo anterior, lo que sí resulta evidente es que nos encontramos una vez más con que NO estamos *viendo* ninguna *imagen tipología* referida a la realidad directamente, sino a la manera *india* ("modelo del mundo") que tienen el *narrador* y algunos *personajes de ver* (comprender, explicar e interpretar, de manera entre "racional-occidental" y/o "mágico-mítica") la realidad, producto todo ello del *relato* que hace el *narrador*, sin que por ello estos personajes, a cierto *nivel*, dejen de *representar* el papel social que les corresponde y que desempeñan *adecuadamente*, mientras los *otros* la *aceptan* de manera *indiscutible*. Tal el caso de don Andrés, que para unos es el gran terrateniente, el gamonal mayor, el *misti* principal, y para *otros* (los indios, por ejemplo): "¡El gran viejo loco! ¡El gran señor! ¡El patrón grande!"

Pero con lo anterior también se pone en evidencia que los personajes se *transforman*, sufren un *proceso de transfiguración*, de *transformación transculturante*, sin importar si ésta es *lineal* o *circular*, *acumulativa* o *en profundidad*, en un *solo sentido* o en una *multiplicidad de ellos*. Con lo que se puede *concluir* que las *imágenes* de los personajes, por cuanto *Sujetos* de su *propio discurso* (composición "polifónica"), no constituyen su *imagen* a partir de "un yo exaltado y hasta mudable, pero suficientemente firme y coherente para poder regresar siempre sobre sí mismo" (Cornejo, 1994: 18), es decir, como "sujetos fuertes, sólidos y estables, capaces de configurar un yo que siempre es el mismo" (Cornejo, 1994: 20), sino precisamente como *Sujetos* que están constituidos "de la inestable



quebra e intersección de muchas identidades disímiles y oscilantes heteróclitas" (Cornejo, 1994: 20), es decir, como Sujetos profundamente heterogéneos y transculturados.

De aquí la imprescindible necesidad de encontrar la posición perspectiva autocentrada desde la cual el narrador configura la "solución artística" de ese mundo que nos comunica a través de su relato, ya que esto no sólo permite que los personajes se manifiesten desde sus propios y complejos mundos y que el narrador entable relaciones dialógico-transculturantes con ellos, sino que establece la posibilidad de que nosotros, lectores, dejemos de ser testigos para convertirnos en participantes de este complejo entramado "polifónico". Más adelante regresaremos someramente a todos estos complejísimo problemas.

Pero pasemos ahora a revisar la manera en que se expresa cada uno de estos personajes, sea a partir de sus monólogos, interiores o exteriores, o de los discursos que entablan con los otros personajes, es decir, a partir de las interacciones discursivas, internas y externas, e incluso las que se ven inmersos. Oigamos, pues, de manera general, el "modelo del mundo" que cada uno de dichos personajes manifiesta, de acuerdo con la posición y perspectiva autocentrada (dialógico-cronotópica

¹² "La novela polifónica de Dostoievski no es una forma dialógica habitual de organización del material en el marco de su comprensión monológica y sobre el fondo firme de un único mundo objetual, sino un último dialogismo, el de la totalidad [...]. [La novela de Dostoievski posee otras características: es dialógica, no se estructura como la totalidad de una conciencia que objetivamente abarque las otras, sino como una total interacción de varias, sin que entre ellas una llegue a ser el objeto de la otra; es dialógica, no ofrece al observador un apoyo para la objetivación de todo acontecimiento, de acuerdo con el tipo monológico normal (argumental, lírica cognitivamente) y hace participante, por lo tanto, también al observador. La novela sólo no ofrece ningún apoyo estable para el tercero, fuera de la ruptura dialógica, sino que, por el contrario, con el fin de que este tercero monológicamente abrace a las demás conciencias, todo se estructura de tal manera que la contraposición dialógica resulta irresoluble [...]."



heterogéneo-transculturada, más o menos bi-cultural) que poseen dentro del "contexto coral", "polifónico" de la novela.

Para hacer más evidente el problema, hemos puesto algunas acotaciones con el fin de demostrar el carácter casi teatral de las confrontaciones dialógicas, cuestión que permite comenzar a entender su relación con el acontecimiento representado, anteriormente observado. Recordemos una vez más que, de acuerdo con Alberto Escobar y con Antonio Cornejo Polar, este entramado "polifónico" dinámico y complejo es el que genera "la índole estructural de la novela".

Dada su importancia, a pesar de la extensión de los mismos, retomaremos todos los diálogos de este primer capítulo. Escuchemos, pues:

• Don Andrés

1] Don Andrés, don Bruno y don Fermín

(El Viejo mira hacia la montaña).

DON ANDRÉS: ¡Yo te prefiero, Apukintu! Te han robado flores. (Asoma la cabeza para mirar al atrio. Los niños juegan con las cadenas de k'antu).

NIÑOS: ¡Las chipas, las chipas!

REGIDORES DEL COMÚN: ¡Fuera! Es para los niños.

DON ANDRÉS: ¡Que salgan los malditos! ¡Que salgan ya los malditos, Señor! (Los jóvenes terminan entrando al juego de las cadenas). Los hambrientos les han quitado a los niños. (Sale don Fermín de la iglesia). ¡Eh, maldito! (Todos voltean. Sale don Bruno de la iglesia). ¡Aquí, malditos!

DON FERMÍN (gritando): ¡Corran a la torre! ¡A la torre! ¡Mil soles por salvarlo! ¡Indios, suban! (Nadie hace caso).

DON ANDRÉS: ¡Escuchadme, malditos! ¡Maldito pueblo! ¡Maldito cura! ¡Maldita plaza! (Todos corren al atrio). ¡Señores: ya voy a morir! Oíd mi última voluntad, desde esta altura que no es de Dios solamente. No estoy dentro de la iglesia. Estoy hablando a la calle. Las campanas no tocan para el cura únicamente. Llamen a los indios para las faenas; nos llaman a nosotros y a los alcaldes



varayok',¹³ para los cabildos. Cuando este pueblo fue ascendido a capital de distrito ¿quién hizo bailar a los ciudadanos y a los indios? ¡La torre! No es de Dios. Es mía. Mi padre, que fue dueño de los padres y abuelos y nietos de ustedes, hizo fundir las campanas, mandó arrancar estas piedras, con pólvora, en el cerro Apukintu, y las hizo cuadrar con picapedreros, traídos desde el Cuzco. En las campanas hay mi sangre. Porque mi padre se hizo sangrar y en el crisol de la fundición escurrió su sangre, que al instante se convirtió en llama. ¡Llama que está devorando la conciencia de esos dos perros! Escúchenme k'anras, llok'lla michik'¹⁴ ¡no me han quitado la vida, sino la hacienda! Y ¿qué? Porque soy borracho, descendiente de Baco, porque a mi esposa la he convertido en borracha. Ya no trago vino de Cháparra ni de Ica, ni champán de Francia. Me han convertido en indio. En estos lares, en medio de tanta flor de k'antu, ¿no está bien que ahora me emborrache con chicha y cañazo? ¿Por eso soy indio, acaso? Ni tú que te has apoderado de mi hacienda de alfalfa y de mis minas, ni tú que te has agarrado mis molinos, mis indios, mis joyas; vosotros, Fermín, el Satanás, y Bruno, el cuesco, de Satanás, podéis llevar, como yo, el traje de los caballeros. ¡Caballero desde mis barbas hasta el corazón! Y no un Caín. Otra vez malditos seáis, os maldigo, como padre, como anciano, como noble.

DON FERMÍN (*gritando*): ¡Dos mil soles al que lo baje! (*Nadie se mueve*).

(*Sale el cura de la iglesia. Voltea hacia la torre*).

DON ANDRÉS: Te estaba esperando. ¡Traga hostias! Mi padre construyó la casa en que vives y en la que vivirán todos los curas de las generaciones, y aunque te desprecio, te necesito de testigo. Vales menos que la piedra, ¡alaymosca piedra violeta!, que adorna y sirve de pared al salón de la casa cural. Mi padre respetó ese peñasco en cuyo corazón una criatura llora cada noche de San Juan. Ningún cura ha podido consolarla. ¿Qué has hecho tú, párroco mentiroso, y qué hicieron tus antecesores? No tenéis piedad. No es tanta la helada en este pueblo. ¿Por qué no exprimes flores de k'antu hasta llenar un lavatorio de sangre, y

¹³ Alcaldes de indios. Llevan una vara como insignia de su autoridad.

¹⁴ Inmundos, pastores de lodo.



bañas con ella todas las noches la piedra de la casa cural? Si no has conseguido aplacar con rezos el hielo que hace llorar a ese infante en el centro de la piedra, porque tus oraciones son de lata y no llegan al cielo, obedece la receta de los layk'as;¹⁵ baña la piedra con el zumo rojo del k'antu; el niño sentirá el calor del Apukintu hasta dormirse. Las campanillas del k'antu están bailando en racimos a estas horas, con el viento. Anticristo, llora, arrodíllate; te necesito de testigo. (*El cura sonríe y mueve los brazos con ademán despectivo*). El Anticristo es el cura; aclaremos. Tú, Bruno, sólo eres Caín y parricida; tu hermano es peor que tú; ¡Muladar, akatank'a,¹⁶ tú, Fermín, el peor, el primogénito, aquí, en los infiernos y en la porquería!

(*Don Bruno, arrodillado, besa tres veces el suelo*).

DON FERMÍN (*a don Bruno*): ¡Levántate, Bruno! ¡Levántate!

DON ANDRÉS (*continúa*): La lujuria es tiniebla; el robo a los padres no lo perdona ni Satanás. ¡Parricida Fermín! (*El cura se pone los dedos en la boca y silba*). ¡No silbes como un alcahuete, oye cuervo! Vosotros, los peores; Fermín, el ladrón; y tú, Anticristo, escuchadme bien. ¡Uyariychis! ¡Uyariychis, oídme! (*Comienza a hablar en quechua*). ¡Cura Anticristo, voy a morir! Quiero que se respete mi última voluntad. Escuchadme con cuidado. Dejo mi casa y todo lo que hay en las despensas, sala, dormitorios y corredores, a los indios y a los caballeros pobres. Los caballeros pobres no querrán ir al reparto; que manden a sus hijos. No habrá repartidor, ni albacea. Que entren en mi casa, cuando aún mi cadáver esté caliente. Que se lleven todo. El catre en que encuentren estirado mi cuerpo, también que lo lleven.

DON FERMÍN: No se va a matar; levántate, Bruno. (*Don Bruno se recuesta en los brazos de don Fermín*).

DON ANDRÉS (*continúa*): Y que echen hielo sobre mi cadáver y en el fondo de la sepultura, debajo de mi cadáver. Alcaldes envarados, jefes de la comunidad: haréis recoger, al amanecer, las velas de nieve que se forman sobre la grama, a las orillas de las acequias. Como ese niño de la piedra alaymosca de la casa cural, quiero que mi corazón acuse y muerda a mis hijos y a los hijos de los hijos de estos malditos. Ustedes van a entrar por la

¹⁵ Brujos.

¹⁶ Empujador de excremento: el escarabajo.



puerta grande a mi casa, ustedes, los indios y los caballeros pobres. ¡De frente, como dueños! Pongo de testigos al pueblo y a su cura; al Apukintu padre. Y cualquiera que se oponga a esta mi última voluntad, que caiga muerto y quemado al instante. El padre Apukintu está necesitando, en este tiempo, mucha sangre para sus flores de los pedregales. De frente, ¡marchen! (*Baja de la torre. Algunos vecinos se le acercan*). ¡Fuera! ¡Campo al cadáver!

INDIOS: ¡El gran viejo loco! ¡El gran señor! ¡El patrón grande!

VECINOS: ¡El castigo del cielo!

VECINOS: O la voz del infierno.

DOÑA ADELAIDA: Yo, Andrés, yo te limpiaré el rostro.

VECINOS: ¡Es la señora Adelaida! La viuda de Saño; contemporánea del viejo.

DON ANDRÉS: Déjeme aquí.

(*Se va caminando hasta su casa, seguido por indios y mestizos*).

Don Andrés, indios y mestizos

(*Llegan todos a la esquina de la casona*).

DON ANDRÉS (*a indios y mestizos, en quechua*): ¡Nada, nada, hijitos, os llevo en mi pecho, por esta última compañía, por este respeto! (*Todos permanecen callados e inmóviles*). Hay algunas herramientas, armas, coca, todo, todo. Cuando muera, entren a mi casa, como cuando era mi cumpleaños. Nadie los va a detener. Ustedes solitos lleguen a todas partes, y llévense cuanto es mío. Mi mujer seguirá encerrada en su cuarto con la Gertrudis. A mi huérfano Anto ya le he asegurado. (*Ya en castellano*). ¡Yo predico la venganza, señores! La venganza es dulce para el que es cristiano y para el moro; para el perro y para el ser humano, el pobre y el rico, el zambo y el mezquino. Y el que es generoso se ríe a mandíbula batiente si puede vengarse. Yo, ¡cielos de mi patria!, me vengaré, no por mí, sino por mandato supremo de Dios, si existe Dios, del destino, si hay algún latido que rige los pasos, los pasos de todos. ¡Niños, oídme! ¡Predico la vindicta!... (*Se ahoga. Un alcalde se adelanta del grupo. El viejo lo detiene haciéndole una señal con el brazo*).

UN NIÑO (*observando al viejo*): Parece un cóndor flaco.

(*Don Andrés entra a la casa, acompañado de Anto. Se dirigen a su cuarto*).

Don Andrés y Anto:

(*Se recuesta el anciano y Anto se sienta en un sillón junto a la cama*).

DON ANDRÉS: Dame todo. (*El criado obedece*). Me vigilarás desde la puerta. No te sentarás; recuéstate en la pared. Mirame tranquilo. No voy a estremecerme ni a manotear. Me estiraré fuerte. ¡Ya; andando!... (*Anto cierra la alacena. Canta un gorrión*). Anto. Me está despidiendo del mundo ese pajarito. Les dirás a mis hijos que los espero en el purgatorio. Que lloren día y noche para lavar sus crímenes; que bajen al río, que se abracen junto a la toma de agua de mi hacienda grande. Y que lloren. Anto, ¿me estás oyendo?

ANTO: Sí, papay.

DON ANDRÉS: Echarás trigo al techo para darle mi recuerdo a ese pichitanka.¹⁷ Vigilarás el reparto. No te irás con ninguno de mis hijos. Harás casa aparte. Cuando mi mujer muera, te llevarás a la kurku¹⁸ Gertrudis para que te sirva. ¡No la vayas a tocar! Don Bruno la corrompió, derramó sobre ella su maldita semilla y la malogró. Tenía doce años no más, y ese cerdo del infierno la violó en el corral. Parió después un feto corrompido. ¿Te acuerdas, Anto?

ANTO: Sí, papay.

DON ANDRÉS: Le dirás a don Bruno que llore, que venga al corral, que con las lágrimas de su corazón procure lavar el suelo que quedó maldito con su sudor de condenado. ¡Anto! Él, Bruno, puede salvarse todavía. Yo vi que se arrodilló en la plaza; besó tres veces el suelo. Su corazón gemía. Lo oí desde lo alto. Que llore también en el horno viejo. Pero allí violaba y se revolcaba con mujeres; aquí, en mi corral, aplastó a una desventurada, a una marcada por Nuestro Señor. No la respetó; la cargó con engaños, en brazos. Mis perros no aullaron: algo les hizo el condenado. Pero ¿no oíste, entonces, a mis gallinas, Anto?

ANTO: Sí, papay.

DON ANDRÉS: Cacarearon feo.

ANTO: Sí, papay, como cuando ven "almas".

¹⁷ Gorrión.

¹⁸ Jorobada.

DON ANDRÉS: ¡Eso es! Le dirás que llore, que se arrepienta y que se case. Yo me despido. No te digo nada de mi mujer. La cargaré por siglos en el purgatorio. Morirá pronto. Al amanecer de cada fiesta que vaya Bruno a mi tumba y que me hable. Yo le oiré. Yo tomaba aguardiente, y era a él a quien le ardía la sangre. ¡Adiós, pues, mundo! Cara o cruz, siempre es lo mismo. *(Abre el cajón de la mesa y saca una cajita azul, de lata. La destapa; sus manos tiemblan. A Anto).* No es cobardía; es el alcoholismo. Voltéate de espaldas, Anto. Reza. *(El criado obedece).* Despideme de mi mujer, Anto. Dile que me perdone. Y regresa. ¡No voltées! *(Anto sale de la habitación).* Mejor es la borrachera que la beatería o la maldición a los hijos. ¡Te salvé, vieja! Gané tu perdón.

Anto y la kurku Gertrudis

(Llega Anto al dormitorio de la vieja señora. Llama).

ANTO: ¡Mamacita! ¡Señoray! El caballero se despide.

KURKU GERTRUDIS: ¡Está borracha! *(Anto entra al dormitorio).* Está borracha. Ha tomado desde que repicaron llamando a misa.

ANTO: ¿No tienes miedo?

KURKU GERTRUDIS: No, pues. Peor es el señor.

ANTO: Su cara no. Parece más bien de santo.

KURKU GERTRUDIS: ¿De santo? De Lucifer, dirás. *(Se ríe).* ¡Santo! La barba será.

ANTO: Se va a morir. Me ha mandado que le despida de la señora.

KURKU GERTRUDIS: ¡Despídele, pues! ¡Ahí está! Lo mismo no más es, borracha o cuando abre los ojos. No oye ya. Su alma ¡no sé dónde estará! Pero si el señor se despide, capaz oye. Cumple, pues. *(Se agacha y pone su boca junto al oído de la borracha).*

ANTO: Señora, el señor se despide. Dice le perdones, de todo, de todo. No va ir de viaje. Es su última hora. Para siempre se despide. ¡Perdón, señoracha! ¡Para el anciano, perdón, señoracha! ¡Tú también ruega!

KURKU GERTRUDIS: No sé. Ella sabrá. Yo soy de ella, tú del caballero. ¡Ándate ya! *(Lo empuja suavemente del pecho).* Ya está. Has cumplido. Ándate ya. *(Se va al patio y se sienta en el poyo del corredor).*

2] Anto y kurku Gertrudis

(Sale la kurku Gertrudis y se acerca al criado).

KURKU GERTRUDIS: ¿Tienes miedo? ¿De veras se va a morir el caballero?

ANTO: Seguro va a morir. Algo ha tomado con el aguardiente. ¿Será veneno?

KURKU GERTRUDIS: Anda, pues, a ver. Quizá está pataleando en su cama.

ANTO: ¡Reza! Tú eres criatura de Dios. *(La obliga a arrodillarse. Esta reza en voz alta. Dice para sí):* "Que se muera tranquilo, que no ronque, que no patalee. Tranquilo que se apague". *(Entra a la casa. Llega al dormitorio. El viejo está agonizando).*

• Don Bruno y don Fermín

1] El cura, don Bruno y don Fermín

(El cura se acerca a los hermanos).

CURA: Ha sido un testamento público, señores. En su delirio el caballero ha establecido una voluntad; emplazo a los señores autoridades a que atestigüen también.

DON FERMÍN: No nos oponemos. Que se lleven cuanto hay en la casa principal de la familia, y si se animan a cumplir la orden de nuestro padre, que desaten la casa adobe por adobe. Nosotros buscaremos el auxilio del señor obispo. No hay conflicto con los indios. Usted vicario, cuide a mi padre, que no muera sin absolución.

CURA: Está loco, y aunque maldice no irá al infierno. Dios sabrá por qué lo hace. *(Al mayordomo de albazo).* ¡Y tú, renegado! ¿Por qué no revientas los tiros de pólvora? *(El cura se despide y se va).*

DON FERMÍN: ¿A tu casa o a la mía?

DON BRUNO: A la mía. *(Se dirigen a la casa de don Bruno).*

DOÑA ADELAIDA *(al verlos pasar):* Si el viejo habló como diablo, los ha juntado para el mal, pero si habló por la boca de Dios los ha azotado para que se arrepientan.

3] Don Bruno y don Fermín

(Caminan por las calles desiertas, a pesar de ser día de fiesta).

DON BRUNO: No nos quieren ver. Se esconden. ¡Estamos condenados! Me voy a mi hacienda.

DON FERMÍN: Si huyes, dirán que efectivamente estamos condenados. ¿Tienes la conciencia sucia?

DON BRUNO: Sí. No tanto como la tuya. Pero ¿no estamos malditos?

DON FERMÍN: ¡Silencio! No esperarás que el diablo nos lleve en vida. Yo no tengo la conciencia sucia. ¡Juro por Dios que no la tengo! ¡Aguarda, Bruno, hermano! ¡Aguarda! Hablemos en tu casa; no aquí. Que por lo menos el infierno no nos trague estando aún vivos.

(Don Bruno mira detenidamente a su hermano).

DON BRUNO: ¿Eres inocente? *(Levanta las puntas de su poncho sobre los hombros).*

VECINO *(desde su casa)*: Lo va a patear. *(Bruno toma del brazo a su hermano y marchan calle abajo).* ¡No puede ser! ¡Los maldecidos! *(Los observa alejarse).*

(Don Bruno y don Fermín llegan a la casa. Los está esperando una mestiza).

DON BRUNO *(a la mestiza)*: Vete a la cocina. *(La mestiza obedece).*
(Entran a la sala y se sientan frente a frente).

DON BRUNO: ¿Cómo tienes la conciencia tranquila?

DON FERMÍN: Cuando tú decidiste que judicialmente consiguiéramos la interdicción de nuestro padre, lo hiciste en justicia. ¿Somos o no sus hijos? ¿Qué habría sido de nosotros si el caballero hubiera tenido libertad de venderlo todo?

DON BRUNO: ¡Yo me arrepentí, Fermín! Yo quise volver atrás. Tú tenías el poder. Tú lo acogotaste.

DON FERMÍN: Habría muerto más pronto y más enloquecido.

DON BRUNO: ¿No diste orden de que le dieran cañazo mezclado? ¿No lo afrentaste en la calle? ¿No le rompiste la boca a Anto, su criado?

DON FERMÍN: No di orden de nada. No afrenté a mi padre; hice saber públicamente mi indignación por su conducta con nuestra madre. Tumbé al Antonio porque necesitaba desfogar mi rabia.

DON BRUNO: Le robaste su ganado a mi madre, por eso te quité el trabajo de los indios. Mis indios no irán jamás a tus minas. Tú manejaste la mano del caballero que empujó a nuestra madre a la perdición. Tú empujaste a todos al mal. ¡A mí! ¡A mí también! *(Se levanta y se va exaltando).* ¿Por qué mi madre te firmó ese documento con que te apoderaste de su ganado? ¡Estaba ya



borracha! ¡Acorralaste a mi padre y a mi madre! Me quieres acorralar a mí porque quieres mis tierras y mis indios. ¡Despídete!

DON FERMÍN: ¡Silencio! *(Agarra a don Bruno del poncho).* ¡Silencio! ¿Quién, bestia, qué cerdo violó a esa criatura infeliz que mi madre protegía? ¿A quién lo encontraron con bestias y hasta con criaturas sin la edad del juicio? ¿Por culpa de quién tomó, sin otra causa, mi padre, la primera botella de cañazo, como si fuera agua? ¿A quién maldijo primero? ¿Qué pasó con mi madre cuando la kurku Gertrudis parió un condenado; un feto muerto y con cerdas? *(Don Bruno se pone a llorar).* Pero en este momento no se trata de que yo sea un ladrón y tú un violador. ¡Dios nos juzgará! ¡Escucha! *(Don Bruno se sienta).* No se trata de nuestros pecados, sino de no volver a cometer otros más grandes, ¿entiendes? Se trata de conjurar la maldición solemne de nuestro padre. La maldición de hoy, que nos ha lanzado desde la torre, en ayunas, no borracho, en pleno cabildo. Si seguimos como caínes, se confirmará que hemos sido alcanzados por la maldición, que criamos al demonio en nuestras almas; pero si logramos vivir como hermanos, si nos ayudamos como hermanos, si prosperamos en lugar de arruinarnos, se probará que fue un extravío de nuestro padre, ¡que fue el demonio y no Dios quien habló por su boca! ¡Hay dudas; no hay seguridad! El anciano habla cuando está borracho; nos maldice de borracho, no en su juicio. Son testigos todo el pueblo; saben que es el aguardiente y no la conciencia. Todo comenzó cuando se dedicó a beber como loco. Desde entonces somos enemigos. Pero él ha de descansar ya. ¡Y comenzará de nuevo la paz! Habremos nacido otra vez para el mundo. ¡Trabajaremos! Tú me ayudarás y yo a ti. Lavaremos nuestras culpas, si las tenemos. Seremos grandes. Con nuestros indios yo venceré el cerco que me tienden los capitalistas de Lima. Me darás trescientos peones para las minas y cambiaremos las piedras de tus molinos por ruedas Pelton. Los Aragones de Peralta serán más grandes de lo que fueron. Daremos una planta eléctrica al pueblo, escuelas, campo de fútbol, negocios.

(Don Bruno se levanta. Duda unos instantes, mirando a su hermano. En sus ojos aparece la luz de la paz, casi de la felicidad).

DON BRUNO: Yo no necesito dinero. No quiero negocios. Mis hijos no son mis hijos. Están por todas partes. Déjame tranquilo en mi hacienda y mi huerta. Te daré los indios. Ordenaré que vayan a



las minas. Creo que puedo juntar hasta quinientos. Sé rico. Haz tu edificio en Lima. Trae máquinas a tu caserío de las minas. A mí déjame en mi huayk'o [quebrada] con mis indios y mis frutales. No quiero el dinero maldito. ¡No corrompas a mis indios! Ésa que sea la sangre del convenio, su base, la santa voluntad de Dios. No corrompas a mis indios. Mira, padrecito, gran don Fermín, ellos no son borrachos, no son violadores, no son ladrones. No son ni como tú ni como yo. Hablemos lo cierto. Respetaremos su alma. ¡Tú los respetarás! Y te los daré, te los entregaré en mitas. ¡Oye bien! En mitas [turnos] solamente. Ellos serán de mí, siempre. Y que el pueblo vea que no somos caínes. Que la Virgen lllore también para nosotros; que el Niño Jesús ponga sus pies en mi corazón humilde. Te firmaré lo que quieras. ¿Eres mi hermano? Me pateabas cuando niño; me veías más chiquito y me arañabas. Decías que me odiabas porque era rubio y porque te robaba el cariño de nuestra madre. ¡Wayqey, mana kuyana!¹⁹ (Llora de nuevo. Se abraza al pecho de su hermano. Este le pone las manos sobre la cabeza y le acaricia los cabellos. Le levanta el rostro y le besa la frente).

DON FERMÍN: Te has pasado la vida en la huerta y los molinos. Serás feliz. No habrá más causa de odio. Yo seguiré adelante, mientras las torcazas de toda la quebrada cantan para ti.

DON BRUNO: ¡Wayk'ey! ¡Papacito! (Besa las manos de su hermano).

MESTIZA (reza, deshojando un ramo de clavelinas y rosas sobre la cabeza de los hermanos): ¡Las manos de Dios, las manos de Jesucristo, las manos de nuestra Santa Madre!

(Se separan. Suenan las campanas. Anuncian la muerte de un viejo. Don Bruno se arrodilla).

DON BRUNO: ¡Paz aquí y en la otra vida! Fermín, juremos cumplir. ¡De rodillas! (Fermín se arrodilla).

MESTIZA (canta en voz muy baja un himno de perdón que entonan las mujeres en la noche del sábado de gloria): Ha calmado ya el furor de mi sangre / ha vuelo ya la paloma, aleteando gloria.

(Se ponen ambos de pie y salen. Se dirigen hacia la plaza).

DON BRUNO: Se repartirán todo. Nosotros presidiremos para que se cumpla su última voluntad.

¹⁹ Hermano mío, indigno de amor.



DON FERMÍN: El cura debe haberlo asistido. Si no lo ha hecho, procuraré castigarlo.

DOÑA ADELAI DA (viéndolos pasar): ¡Santo Dios! ¡Es tu milagro! Aunque ha costado la vida al pobre anciano. (Se santigua. Don Bruno se detiene al pie de los árboles de la plaza). ¡Dudo del Señor! Él lo puede todo. ¡Perdón, Dios mío!

DON BRUNO: No vayamos, Fermín. Te tiene miedo la gente más que a mí. No entrarán a la casa si te ven. Permanezcamos en el atrio de la iglesia.

DON FERMÍN: ¿Y mi madre? ¿Y el cadáver?

DON BRUNO: Anto los cuidará mejor que nosotros, y la "desventurada" también. Ellos son hijos de Dios. (Se dirigen al atrio de la iglesia, y se detienen frente al arco de la puerta).

4) Cura, don Bruno, don Fermín

(El cura aparece en el atrio y Don Fermín le ordena que vaya con ellos).

DON FERMÍN: No cumplió usted con su deber, señor cura. Hizo de compadre del demonio. Dejó morir a mi padre sin el auxilio de la iglesia. He enviado un propio a la capital de la provincia. El entierro estará a cargo del vicario. Abra la iglesia y vaya a pedir perdón a Dios.

CURA: No es el caballero, sino usted, quien necesita de Dios. Usted, señor don Fermín. ¡Mire! Ahí van los indios y algunos muchachos llevándose la herencia del caballero. Él estará adorando al Señor desde el purgatorio... (Desembocan en la plaza los herederos). El caballero...

DON FERMÍN: ¡Silencio, bestia! (Pone la manos sobre la culata del revólver).

CURA: ¡La avaricia! ¡La lujuria!

DON FERMÍN: ¡Usted! Yo y mi hermano somos ángeles si nos comparamos con usted. Fornicó a la esposa de... ¡Lo consultaré con el arzobispo! (El cura regresa a la iglesia en silencio).

CURA (al varayok'): ¡Toma la llave!

VARAYOK': Yo, detrás del patrón. Orden del Cabildo. No en comisión para la iglesia.

CURA: ¿A Dios? ¿Retas a Dios, en el atrio, asqueroso indio?

VARAYOK': Orden Cabildo. Tranquilidad, pues.



CURA: El cielo está cayendo. "Creo en Dios Padre, Dios Hijo..." (Se va, rezando, indignado).

DON BRUNO: ¡Espere, doctor! (Va tras él. Va murmurando el mismo rezo).

DON BRUNO (al cura): Usted... sí; usted ha desgraciado a la señora Donatila. ¿Hijo de quién es Julito? Pero el cielo no cae. Y usted es el que es: sacerdote; lleva el hábito. ¡Perdóneme, perdone a mi hermano; alabe al pueblo! Quizá debería sacarse usted sangre, aunque sea de la nariz, o haciéndose flagelar con el sacristán, ahí adentro en la iglesia. No habrá paz, pero que el perdón limpie. Hay cosas limpias. La nieve del Q'oropuna... (Le besa dos veces las manos. Regresa a su sitio).

(Entre los "herederos, pasa un muchacho como de ocho años, con un raro artefacto en las manos).

DON BRUNO: ¡Alcalde!

VARAYOK': Papay, mando.

DON BRUNO: Corre. Trae a ese chico García. (El varayok' va a buscarlo).

DON BRUNO (a don Fermín): La pistola de mi abuelo, Fermín.

DON FERMÍN: Mi padre la buscaba. Sé que no la pudo encontrar. (Llega el varayok con Rigo).

RIGO GARCÍA: Señor. (Don Bruno va acariciarle la cabeza. No lo hace).

DON BRUNO: No. No le parezco un cristiano. Me está mirando como a un nakak', como a un runa-mikuk.²⁰ (El alcalde lo sostiene y aprisiona de un brazo al muchacho). Rigo. Tu pistola por mi reloj. (Se quita la cadena y alcanza al niño su reloj de oro de tres tapas). Rigo, te cambio esa pistola por este reloj. ¡Mira! Es de oro. (El niño parece no entender). ¡Hermanito! ¡Entiéndeme! Esa pistola ya no sirve. El reloj...

(Don Fermín dirige sus ojos a los zapatos del niño que muestra el dedo gordo del pie).

RIGO GARCÍA (al varayok', entregándole el arma): Padrecito varayok', agarra. (Corre y se va).

DON BRUNO: ¿Ves, Fermín? ¿Entiendes algo? El reloj no brilla. Nuestra negra alma lo oscurece. El inocente me ha conocido, Me

conoce, y se corre, pues. ¡Como no! Varayok' alcalde. ¿Hay mucha suciedad en el fondo de mis ojos?

VARAYOK': No, patrón. Hay tristeza, como lágrima de roca dura. Así está tu cara, patrón. Está bien.

DON BRUNO: Tú eres otro inocente. Pero inocente viejo; que sabe. Gracias, alcalde. No te olvidaré.

VARAYOK': Ya no pasa gente. Ya acabó.

DON FERMÍN: Es nuestro turno. (Para sí): "Ese k'echa [excremento blando] se fue por aquella esquina".

(El alcalde entrega el arma a Bruno, quien la besa y se la guarda. Se echan a andar los tres hacia la casa de don Andrés. Antes de llegar se oyen los cantos fúnebres de las mujeres).

DON BRUNO: "Lo despiden como a indio. ¡Santo Dios! ¡Que Fermín no se enfurezca, que no pierda el sentido!" (Don Fermín apura el paso sin endurecer el rostro. El alcalde se quita la montera).

COMUNERAS (cantando el himno funerario): Allk'ochallayki / riti ritinta / rumi ruminta / ismu chakaykita / allinta purink'a / ¡ay way, taytallay! / Manas k'ak'a / manas mayu / manas riti lasta / chinkachisunkichu. / Allk'ochallayki / yawar sonk'oywan / nina ñawinwan / ñanta k'awaykullank'a // Pusasunkin / ¡ay way, llakiy machu, / kay llak'ta llaki taytan! [Tu perrito, / sobre las nieves, / entre las piedras, / por el podrido puente de tu destino / te guiará bien / ¡ay huay, padrecito mío! / No los barrancos, / o el río, / no la tormenta / han de perderte. / Tu perrito, / con la sangre de mi corazón, / con el fuego de sus ojos, / ha de ver el camino. // Te guiará / ¡ay huay, triste anciano, / el triste viejo de este pueblo!]

DON BRUNO (para sí, oyendo la letra del himno): "Me consuela, lame mis manchas. No las acabarás, pero quizá se adelgacen".

(El alcalde mayor, con un regidor a cada lado, se acerca a los hermanos).

VARAYOK' MAYOR: Caballero don Fermín, caballero don Bruno. La comunidad canta al gran señor; está acompañando a su alma. Aquí todo limpio. Su voluntad está cumplida. Te dejamos en tu casa. Alma del viejo señor no va a tropezar; llegará tranquilo, ¿adónde será? (Se quitan las monteras, por un instante. Se inclinan y se van. Se encaminan, con las mujeres que lanzan gritos agudos, a los barrios de los indios).

²⁰ Degollador de seres humanos; comegentes.

(Don Bruno y don Fermín entran a la casona. Dos "mayores cabildos" cierran las puertas y se quedan rígidos a cada lado).

DON BRUNO (a los "mayores cabildos", descubriéndose): ¡Hijos! ¡Hijos! ¡Grandes!

Don Bruno, don Fermín, Anto

(Don Fermín se encuentra con Anto, que espera a los hermanos en la puerta de la sala).

ANTO (arrodillándose): ¡Patrones! ¡De mi corazón los amos! El gran señor encarga: "Que se abracen mis hijos junto a la toma de agua de mi hacienda grande. ¡Que desahoguen su conciencia, llorando!" El gran patrón encarga. Yo cumplo, arrodillado. ¡Aquí está la tierra, aquí está el cielo! Comienza el mundo, patrón don Fermín. (Llega don Bruno).

DON BRUNO (levantándolo): ¡Hijo! ¡De mi padre su sombra!

ANTO: ¡Dueño de mi alma, don Bruno! El gran señor encarga: "Que mi hijo Bruno lave con lágrimas de sangre la mancha del corral, el sitio caliente en que cayó el cuerpo de la Gertrudis. El corazón de mi hijo Bruno sabe llorar todavía. Desde la torre oí cuando sus venas gemían". La voz del patrón es. El viento ha oído. El viento ha llevado el encargo del patrón a los cerros, a todas partes. ¡Ahí está ahora, tranquilo! He lavado la espuma de su boca; sus pies he lavado para que ande rápido en la otra vida, buscando...

DON FERMÍN (interrumpiéndolo): Cumpliste. ¡Retírate! (Don Fermín lo empuja con el brazo y se dirige hacia la habitación de don Andrés. Para sí): "Has muerto bien, viejo loco, pero algo tarde. Una sola cosa hiciste bien: quemaste a la vieja".

(Don Bruno reza, de rodillas en el dintel de la puerta).

DON BRUNO (para sí): "Padre: le daré mis indios que me dejaste. Esa mestiza que no se ha atrevido a entrar a tu casa... ¡Ahí está afuera! Será la última. Le daré mis indios a Fermín. ¿No los envenenará? ¿No me los hará ir a la costa? ¡Tú has de vagar por años de años en este pueblo, en tus haciendas; has de venir a llorar al pie de los árboles de mi huerta! Fermín tiene una podredumbre, apesta su cuerpo más que el mío. ¡Ayúdame a hacer pasar a los inocentes bajo ese arco sin que se malogren! ¡Acuérdate, acuérdate! ¡Dios Hijo, Dios Espíritu Santo, Dios Eterno...!" (Se para. Se dirige hacia el cadáver. A Don Fermín).

¡Está bien, hermano! ¡Está tranquilo! (Llama al criado). ¡Levántale la cabeza! (Anto obedece). Anto, tú eres la sombra del gran señor. Como un lago de altura su rostro está puro. Los huesos de su nariz que hacían sufrir ya no tienen filo...

DON FERMÍN: ¿Y las manchas moradas del cuello? ¡El de la oreja!

DON BRUNO: Vienen de tu cuerpo... y del mío. Te daré mis indios, hermano; si no los envenenas, esas manchas no le maniatarán los pies a mi padre para andar en la otra vida. Llegará.

DON FERMÍN: Nada se han llevado del dormitorio, pero la sala está vacía... (No puede continuar).

(Se oye un tumulto fuera y la voz del cura que reza en latín. Ingresan todos a la sala).

CURA: He consultado los libros sagrados, señores. Y he concedido un privilegio. He venido con la palabra del Señor al lecho mortuorio de un suicida. ¡No lo enterraré yo! Señor don Fermín, agradezca la gracia y reciba mi condolencia. (Abraza a don Fermín).

DON FERMÍN: Los curas, hijos de indios, no deben acompañar a los señores muy principales hasta su tumba. Gracias por la condolencia, doctor, muchas gracias. El privilegio no es admisible. Lo rechazamos. ¿Quién puede afirmar que toda muerte repentina es suicidio? (Dirigiéndose al criado). Anto, toma lugar después de tu patrón don Bruno; que los señores y el cura te abracen. (Don Bruno lo arrastra del brazo y lo obliga a mantenerse a su izquierda).

CURA (a Anto): Tú eres inocente.

(Los demás señores desfilan para dar el pésame a los hermanos y a Anto. Aparece un joven vestido de negro).

PERICO BELLIDO: Reciba también mi condolencia.

DON FERMÍN: ¿Quién eres?

PERICO BELLIDO: Parece que alguien. (A Anto). ¿Estás o no estás? Hermano, tú fuiste su hijo, su protector, su salvador y su víctima; del viejo, quiero decir. (Bruno lo examina detenidamente).

DON BRUNO: ¡Eres el hijo del herrero Bellido! Ya te reconocí. Tu padre puede arreglar esta pistola.

PERICO BELLIDO: Puede arreglarlo. Usted merecía esa herencia.

DON BRUNO: Se ve que has venido con la insolencia que se aprende en la costa. ¿Te has olvidado, pobrecito, que a los muertos respetan hasta los gentiles?

PERICO BELLIDO (*algo conturbado*): Me había olvidado.

Don Bruno, don Fermín, Anto, Rendón Willka

(*Aparece, de repente, una cara nueva*).

RENDÓN WILLKA: Señor, sintiendo, pues, yo también. Caballero viejo había sufrido. Yo, señor don Fermín, soy Rendón Willka.

DON FERMÍN: ¡No! ¿De dónde vienes?

RENDÓN WILLKA: De Lima, de Huancayo, pues.

DON FERMÍN Bien venido, Rendón. ¡Visítame!

(*Don Bruno le estira la mano, pero no permite que lo abrace*).

DON BRUNO: Nada con los que vienen de esos pueblos en que el infierno se asienta.

(*Sin prestar mayor atención, se dirige al criado*).

RENDÓN WILLKA: ¡Papay Anto, papay Anto!

ANTO: Tu ropa, tu ropa... hermano Demetrio.

(*Se van los vecinos y el cura. Canta un gorrión. Anto se santigua*)

ANTO: Patrones, señores míos: ese canto dice que el alma del gran señor ya está caminando; caminando bien. Un perro lo guía; la comunidad le ha puesto ojos grandes y pies delgaditos. El podrido puente del destino del gran señor no caerá, y después su perrito le llevará por siglos... ¡Eso sí, no sabemos dónde!

RENDÓN WILLKA: A la tierra no más, hermano Anto, a la tierrita no más.

(*Don Bruno lo contempla largo rato*)

DON BRUNO: No vayas a ir a mis molinos, Rendón. Te haría echar con los perros.

DON FERMÍN: (*le propone*): ¡Te llevaré a la mina! Serás capataz. Me servirás.

RENDÓN WILLKA: A las minas, pues. A los molinos no será bueno. Ahora estaré de ayudante, pues, del padrecito Anto.

DON FERMÍN: Quédate con él. Nosotros tenemos que ir a ver a mi madre.

DON BRUNO (*para sí*): "Sí, como el río, como el río de sangre que no puede asentar su lodo. ¡Mata a los pececillos, los mata atorándolos! ¡Kurka Gertrudis, tú eras el demonio, no yo! Yo entonces era un muchacho, un muchacho todavía". (*Se van*).

RENDÓN WILLKA (*para sí*): "Creo he aprendido, pues".

Anto y Rendón Willka

ANTO (*a Rendón Willka*): Sufre. Don Bruno sufre. Don Fermín carga al demonio.

RENDÓN WILLKA: Indio sabe poco. Don Fermín más sufre, otro sufrimiento pues; feo, sin Dios.

ANTO: ¿Sin Dios, hermanito?

RENDÓN WILLKA: ¿No le miras bien?

ANTO: Carga al diablo.

RENDÓN WILLKA: Ni diablo tampoco. El sudor feo que del cuerpo sale, cuando no hay alma, ni hay diablo.

ANTO: ¿Qué hay? ¿De dónde sufres?

RENDÓN WILLKA: ¡Ya verás! Yo le haré sufrir más. A eso he venido. ¿No sabes tú? Don Bruno es como hechor,²¹ sin ojos, el Dios que tiene en su adentro no le da ojo; plomo derretido no más. Don Fermín es peorcito. Es sordo, su cuerpo es como cuero seco... pero está bien. ¡Está bien, hermano Anto! A él voy a seguir, con él voy a ir. Lo voy a templar, pues; él va a templar al pueblo.

ANTO: Yo ahora, de nadie soy.

RENDÓN WILLKA: Indio sabe otro modo. Tú serás de alguien, siempre. Templaremos al pueblo con don Fermín.

ANTO: Yo de nadie soy. El gran señor me ha dejado tierra de maíz, tierra de papa.

RENDÓN WILLKA: El gran señor no era dueño ya. Don Fermín te quitará, cuando mate a la vieja. (*Canta un gorrión*).

ANTO: ¡Oye al gorrión, hermanito Demetrio! Vamos. En mi tierra está creciendo el maíz. Lo he dado "al partir".²² (*El criado lleva del brazo a Rendón hasta el corredor*). Le ha despedido del mundo este pajarito, al gran señor. Le ha consolado antes del veneno. Ahora viene contento. El gran señor está andando

²¹ Garañón.

²² Forma de arrendamiento pagadero en productos.

tranquilo. Por todos los siglos el corazón dulce del gorrión le calentará. No va a tener frío.

RENDÓN WILLKA: El muerto es muerto, padrecito Anto. Ya verás. El pichitanka canta para el vivo que oye. Tú oyes más; don Fermín no oye. El gran señor, ¿no te azotaba?

ANTO: No. Me pateaba, a veces, en su borrachera, a veces llorando; otras veces maldiciendo a sus hijos. (*Rendón Willka sujetó al criado por los hombros*).

RENDÓN WILLKA: El gorrión cantará. Si te pateaba, ¿por qué, después que ha muerto, sigues queriendo al viejo?

ANTO: Me quería.

RENDÓN WILLKA: Así es. El gran señor te pateaba y le quieres; si tú pateas al gran señor, el señor hijo te cuelga de la barra, hasta que tu ojo reviente en sangre. (*Anto le pone la mano sobre la boca*).

RENDÓN WILLKA: Bien, bien hecho. ¡Yo bruto! ¡Yo hablando como animal! No hay que hablar cuando la sangre está hirviendo. La cabeza mira, el corazón empuja.

ANTO (*mostrando un gavián negro que da vueltas en el cielo*): ¡Ahí está volando la muerte de los caballeros grandes! (*El sol se concentra en las plumas del ave. A instantes se abre una pluma de sus alas, como si fuese a desprenderse*).

ANTO: ¡Brilla! ¡Su espalda brilla! Todo tranquilo.

RENDÓN WILLKA: ¡Para mí también brilla! Señal buena, padre Anto. Igual vemos, distinto entendemos. Así, don Bruno también, distinto. Don Fermín, como yo es, aunque del otro lado.

ANTO: Tú has "disvariado". ¡Vístete como indio! Ese casimir no te hace reconocer. ¿Con quién vas a andar? ¿Por el comunero, por el señor?

RENDÓN WILLKA: Yo comunero leído; siempre, pues, comunero. (*Regresan Don Bruno y don Fermín después del recorrido por la casa. La kurku Gertrudis va siguiendo a don Bruno*).

De entrada se puede observar que las *interacciones dialógicas* se sostienen (casi) por sí mismas. Y que, como ya habíamos dicho, basta con unas pequeñas *acotaciones* para que se puedan leer (oír) como si se tratase de un *texto dramático*. Si bien, como se habrá podido percibir, dichas *acotaciones* también sirven para relacionar tales diálogos, de algún modo, con el *acontecimiento representado*, y par



mostrar que éste sirve, en principio, como *base* para que se presenten y evidencien tales *confrontaciones dialógicas*.

Con todo, dado que, como nos dice Cornejo Polar, ésta es "una novela en la que los *personajes* acuden constantemente a la *palabra* (son básicamente 'hablantes'), hasta el punto que en algunos fragmentos de la *acción* [*acontecimiento representado*] debe entenderse como *acción verbal*" (Cornejo, 1994: 170), cabría iniciar distinguiendo un tipo de *acción* de la otra.

Mas, ¿qué debemos entender por *acción verbal*? Pareciera que esto puede entenderse, cuando menos de *tres* maneras distintas, todas ellas muy importantes y, sin duda, necesario de ser tomadas en cuenta. De hecho, como se podrá observar en lo que sigue, las tres están complejamente articuladas, si bien la tercera sea la más importante.

La primera se refiere a los *encuentros, choques y enfrentamientos* verbales que van haciendo que los personajes se *muevan* dentro del *acontecimiento representado*: tal el caso de don Andrés, quien, después de *predicar* frente a la gente del pueblo, y que se despide del mundo, se dirige a su casa para suicidarse; o los "herederos" de don Andrés, que van a la casa de éste por sus heredades después de su muerte, resultado de su última voluntad; o el de don Bruno y don Fermín, los cuales se encaminan a la casa del primero para *conversar* sobre lo que está *aconteciendo*, producto de las palabras del viejo desde la torre. Es claro que, desde esta *posición representativa*, estaríamos frente a una novela de tipo "común", "monológica", es decir, las palabras de los personajes se *adecuan* a lo que está sucediendo en la *acción*.

La segunda es aquella que permite considerar el *acontecimiento* que se va configurando a partir de las *palabras* de los personajes, es decir, configurándose como un *objeto representado* de *segundo orden*. El primero es el que estudiamos al principio de este apartado: aquello



que *hacen* los personajes (*acción*) y que nosotros *vemos*. Recordemos: sube el viejo a la torre, predica, baja, se dirige a su casa, se suicida, etc. La diferencia radica en que estas *imágenes* las vemos de forma "directa" (si bien no hay que olvidar que son *producto* del relato del narrador), mientras que las otras las *vemos* por cuanto son *resultado* de la "síntesis" de lo que dicen los personajes, y que, en general, se remiten al *pasado* o al *futuro* de los sucesos que ellos están *viviendo* en el *acontecimiento representado*, es decir, en el *presente* de la *representación*. Dado que este *acontecimiento verbal* (objeto de la representación del *segundo plano*) se confunde generalmente con el *acontecimiento representado* (objeto de la representación del *primer plano*), haremos aquí un paréntesis, y trataremos de dar cuenta brevemente del mismo, en función del primer capítulo de *Todas las sangres*.

Tengamos en cuenta que el relato *mezcla* (*¿yuxtapone?*) "frases que enuncian *situaciones reales* y otras que apodícticamente aluden a *creencias indias*", y que el narrador "otorga *igual grado de certeza a ambos enunciados*" (Cornejo Polar, 1973: 173). *Veamos*, entonces, esta "acción verbal", producto *sintético* de las *palabras* de los personajes:

• **Pasado:**

Cuando el pueblo es ascendido a capital de distrito, el padre del viejo, don Andrés, manda arrancar con pólvora las piedras del cerro Apukintu, y las hace cuadrar con picapedreros del Cuzco para construir la torre. Del mismo modo, hace fundir las campanas. Para ello, se hace sangrar, y escurre su sangre en el crisol de la fundición. Los ciudadanos y los indios, en ese entonces, bailan al lado de la torre. También construye la casa en la que han vivido hasta ahora los curas. De hecho, cuando lo hizo, respetó un peñasco de piedra, de piedra alaymosca violeta, la cual adorna y sirve de pared al salón de la casa cural. En el corazón de ese peñasco una criatura llora cada noche de San Juan.²³ La helada hace que lllore ese infante en el centro de la piedra, y ningún cura,

²³ ¿Una huaca prehispánica?



hasta ahora, ha conseguido consolarlo, como tampoco aplacar el hielo que lo obsede.

Los hijos del viejo, don Bruno y don Fermín, le quitan sus propiedades. Don Fermín se apodera de su hacienda de alfalfa y de sus minas; don Bruno, de los molinos, los indios, y sus moyas. Hay varias versiones al respecto de lo que sucedió. Una de ellas dice que fue consecuencia de que comienza a emborracharse, llegando incluso a convertir a su esposa también en borracha. Otra dice que don Andrés comienza a tomar como consecuencia de las "aventuras" sexuales de don Bruno, en especial la de la kurku Gertrudis. Otra más plantea que fue (es) la avaricia de don Fermín la que lanza a toda la familia a la perdición: lo quiere todo para él, para sus proyectos e intereses futuros. De aquí que se diga que fue don Fermín quien manejó la mano del caballero para que empujara a su madre a la perdición. De hecho, según otra versión, pareciera que esto es lo que ha estado haciendo también con don Bruno: quiere sus indios y sus tierras. Aunque se dice que los hermanos se vuelven enemigos y comienzan a pelear cuando su padre se dedica a beber como loco. Si bien no está de más señalar que, cuando eran niños, don Fermín pateaba y arañaba a don Bruno, según se cuenta, no sólo porque era más pequeño, sino porque, según eso, lo odiaba porque era rubio y le robaba el cariño de su madre.

Como fuese, se dice, don Bruno decide, en justicia, que entre ambos hermanos se consiga la interdicción judicial contra su padre, si bien posteriormente se arrepiente y quiere echarse para atrás. Mas dado que don Fermín tiene el poder, finalmente es él quien lo acogota. Según unos, éste ordena que le den cañazo mezclado, además de que lo enfrenta en la calle. Incluso le rompe la boca a su criado Anto. Según otros, no da orden de nada, ni afrenta a su padre, sino tan sólo hace saber públicamente la indignación que siente por la conducta con su madre. Respecto a Antonio, según esta versión, lo hace para desfogar su rabia.

Pero también se *sabe* que don Fermín hace firmar un documento a su madre cuando está borracha donde hace que le ceda todo su ganado: se lo "roba". Por eso don Bruno le quita el trabajo de los indios, los cuales le pertenecen. Y si bien éste se niega a que los indios vayan a trabajar a las minas, a la muerte de don Andrés, cambia de parecer.



Por otra parte, según cierta versión, don Bruno "viola" en el corral a una desventurada, a una marcada por Nuestro Señor (una opa), a una protegida de su madre: a la kurku Gertrudis, cuando ésta tiene apenas doce años. Según eso, la carga en brazos con engaños, logrando que los perros no aúllen, si bien las gallinas cacarean feo, como cuando ven "almas". A consecuencia de esto, la kurku pare un feto muerto, con cerdas. Al parecer, como veíamos, ésta es la causa de que don Andrés tome su primera botella de cañazo como si fuera agua. De aquí que sea él, al parecer, el primero a quien maldice su padre. Aunque esto se amplifica, puesto que también lo encuentran, se dice, revolcándose en el horno viejo con mujeres y aún con bestias. Más aún, llegan incluso a hallarlo con criaturas sin la edad del juicio. Si bien se rumorea que el propio don Bruno plantea que la culpa no fue suya, sino de la kurku Gertrudis, una niña exageradamente sexual ("¡Kurka Gertrudis, tú eras el demonio, no yo! Yo entonces era un muchacho, un muchacho todavía"), es decir, es ella la que despierta su apetito sexual en forma desbordada.

• **Futuro:**

Se dice que, a la muerte del viejo, éste cargará a su esposa por siglos en el purgatorio. Y que allí esperará a sus hijos. Aunque también se dice que la comunidad ha cantado al gran señor, acompañando su alma, para que no tropiece, para que llegue tranquila a donde tenga que ir, puesto que los indios no *saben* adonde irá. Según otros, deberá vagar por años en el pueblo, yendo incluso a llorar a los pies de los árboles de las huertas de don Bruno. Otros piensan que el canto repetido de pichitanka, el cual lo ha despedido del mundo, lo ha consolado antes del veneno, y ha anunciado su agonía, le permitirá andar tranquilo, ya que por todos los siglos el corazón dulce del gorrión le calentará y le impedirá tener frío, cuestión que no sucede con el infante que está en la piedra alaymosca del salón cural. Es más, cuando canta éste, se sabe que el alma del gran señor ya está caminando; caminando bien. Un perro, a quien la comunidad le ha puesto ojos grandes y pies delgaditos, lo guía. De aquí que el podrido puente del destino del gran señor no caerá, y después su perrito le llevará por siglos. Eso sí, como decíamos, no se sabe adónde. Sin embargo, hay otros más que piensan que sólo irá a la



tierrita, y nada más, que el muerto es muerto, no otra cosa, y que el canto del gorrión sólo es escuchado por el que está vivo y *oye*. De cualquier manera, se considera que si don Bruno va al amanecer de cada fiesta a su tumba y le habla, el viejo lo oirá.

Por otra parte, de acuerdo con los planes de don Fermín, según se dice, él y don Bruno debieran trabajar juntos, para ser más grandes de lo que han sido hasta ahora los Aragonés de Peralta. Por eso requiere, se dice, de los indios de "ambos" trabajen para él, ya que con eso espera vencer el cerco que le tienden los capitalistas de Lima. Con ello logrará ser rico, construir un edificio en Lima, traer maquinaria al caserío de las minas... Y para que don Bruno no se vea afectado, se dice que pretende cambiar las piedras de sus molinos por ruedas Pelton. Gracias a ello, se comenta, podrán dar una planta eléctrica al pueblo, escuelas, campo de fútbol, negocios. Aunque también con eso buscará, alborotará y revolverá los pueblos tranquilos, los templará también.

Mas don Bruno, según los comentarios, no quiere ni dinero ni negocios, quiere seguir, como siempre, en su huayk'o [*quebrada*], con sus indios, sus árboles frutales y las torcazas que cantan para él. Y está dispuesto a firmarle lo que quiera, con la condición de que no corrompa a su indios. Así, don Bruno le dará, dicen, en mitas [*turnos*], 500 de sus indios a don Fermín. Mas hay quien comenta que así como don Fermín va a templar al pueblo, Rendón Willka lo va a templar a él, lo va a hacer sufrir, con ayuda de la comunidad.

Finalmente se dice que Anto irá a vivir, después de la muerte de don Andrés y realizadas las ceremonias correspondientes, a su chacra, con su tierra de maíz y de papa, las cuales le ofreció don Andrés, y que se llevará a la kurku Gertrudis para que le sirva. Si bien algunos opinan que don Fermín, una vez muerta su madre, una vez que la "mate", se las quitará.

Es, pues, como se observa, ciertamente, un *proceso de transformación del universo* (un *pachacuti*): del mundo de los hacendados *tradicional* de don Andrés —al cual da continuidad, de cierto modo, don Bruno—, se *pasa* al mundo del *progreso capitalista* de don Fermín e *imperialista* de las transnacionales. Si bien entre ellos, como una cuña, está el



mundo *milenario* de los indios, el cual será *defendido*, o mejor, *continuado con cambios*, por las propias comunidades, si bien éstas contarán con la ayuda del zorro Rendón Willka. Con todo, lo que aquí “*vemos*”, no es más que un *momento* de ese *cambio*, el cual ya *venía* desde muy atrás, y que *seguirá* después de terminarse la novela. Mas, por lo mismo, lo que se *muestra* en el *relato* no es, por consiguiente, el *cambio mismo*, sino las *contradicciones* que se *manifiestan entre los hombres*; hombre no sólo de tres universos: el *serrano*, el *costeño* y el *imperialista*, sino de dos mundos *socioculturales* encontrados y en *contienda*: el *quechua* y el “*colonial*” *serrano* y *pro-capitalista*, como *consecuencia* de tan *complejísima transformación*. No hay que olvidar, sin embargo, lo que ya nos dijo Cornejo Polar al respecto:

No se trata propiamente de un *esquema cronológico lineal*, en cuyo caso el tiempo de la destrucción sería siempre previo; se trata de una *composición más compleja*: el tema de la destrucción implica dialécticamente, dentro de un solo proceso, con el de la construcción del universo que reemplazará al tradicional [...]. Inmovilismo y cambio, tradición y creación, destrucción de un mundo y construcción de otro, son los goznes de la representación y de ellos surge un extenso abanico de posibilidades. *Sobre las ruinas de un universo inocultablemente caduco se desarrolla la contienda de los hombres que quieren construir otro distinto, un mundo a imagen de sus ideales, de sus pasiones, de sus intereses* (Cornejo, 1973: 182).

De aquí que no se pueda menos que *establecer* que “*todo es verdad; todo es mentira: todo depende del cristal con que se mira*”. Baste con recordar que “*no hay presente sino para un pasado y no hay pasado que no sea histórico*” (Perus, 1998: 32), como tampoco *futuro* que no sea *siempre presente*, del mismo modo como “*no hay mimesis sin sujeto, [ni] sujeto que se constituy[a] al margen de la mimesis del mundo*” (Cornejo, 1994: 22), productos *ambos del espacio de experiencias* y del *horizonte de expectativas del presente histórico* de cada personaje, en función de las *confrontaciones dialógico-transculturadas* que establece con los otros personajes (*sujetos y/o*

sujetos), *resultado* (“solución artística”) del *relato* del narrador, quien también entra en “*discrepancias*” con ellos. De aquí que estamos evidentemente ante un “*modelo*” que *dialoga* con muchos otros “*modelos del mundo*”, frente a un *cronotopo* de *cronotopos*, todos ellos *enfrentados* y *en contienda*, aunque, es verdad, colocados en diversos *planos* de pertinencia artística.

Vayamos, entonces, en función de lo anterior, a la tercera manera de dar cuenta de la “*acción verbal*”. Ésta, que es a la que se refiere Cornejo Polar, por cuanto genera “*la índole estructural de la novela*”, y que es la más importante, por cuanto le da su carácter “*coral*”, “*polifónico*”, sería aquella que se *manifiesta* al seguir todas las *confrontaciones dialógico-transculturadas* que se van produciendo entre los personajes (“El lector [...] de *Todas las sangres* [...] actúa como oyente de monólogos, diálogos, coloquios múltiples”) (Cornejo, 1994: 22), que son, como vimos más atrás siguiendo a Bajtín, el verdadero *objeto representado*, aquel que constituye el *principio* (mas no la *dominante*) *de la representación*. Recordemos, dada su importancia, lo ya dicho por Cornejo Polar en el segundo apartado:

La directa e insistente presencia del habla de los personajes genera la índole estructural de la novela. *No es ésta un curso narrativo único que obedece a la dinámica de la voz del narrador, sino un discurso plural que en cada una de sus ramas, a veces estrictamente paralelas, postula un sistema también plural de verdades. A veces los parlamentos actúan en el vacío; esto es, prescinden de los otros discursos y postulan únicamente su propia validez, pero otras veces, que son las más, representan confrontaciones e implican la negación de la verdad de los otros parlamentos. Este último caso es el que caracteriza la organización dialógica de Todas las sangres: marca, de manera definitiva, su estructura profunda. La novela se presenta, entonces, como una larga disputa, como una expresión, sí, pero disonante* (Cornejo, 1994: 170-171).

Resultará evidente que para poder dar cuenta de esta tercera forma de la "acción verbal" se requiere primero tener claro qué dice cada uno de los personajes y desde qué *posición* y *perspectiva* autocentrada lo hacen (comprender cuál es su "modelo *dinámico* [dialógico-cronotópico, heterogéneo-transculturado, y en su caso, bi-cultural] del mundo"), ya que eso permitirá justamente ir siguiendo la *forma* en que se *enlazan* y *entrelazan* las diferentes posturas sobre ese mundo en el que *viven* y *luchan* *actoral* y *discursivamente*. Con todo, no hay que olvidar una vez más que ese mundo es producto del *relato* del narrador, y que una vez entendido este segundo plano es *indispensable* pasar al tercero para comprender la *relación* entre el narrador y estos complejos personajes que actúan y dialogan en el *acontecimiento representando*.

Cabe hacer notar que es en esta *etapa* donde se *empieza* a poder distinguir la "polifonía" dostoiévskiana de la "polifonía heterogéneo-transculturada (dancístico-verbal)" arguediana, las cuales, con toda evidencia, no son iguales ni persiguen los mismos propósitos artísticos. Y ello por la simple y evidente razón de que los mundos a *representar*, es decir, de aquellos a los que se quiere dar cuenta, dar una "solución artística" (poética), son, por razones culturales e históricas, profundamente diferentes: el primero, sin duda, socialmente *heterogéneo*;²⁴ el otro, indudablemente, *bi-(pluri)-sociocultural heterogéneo y transculturado*. Dice el propio Arguedas al respecto:

[...] No nos estamos refiriendo, en este caso, al *castellano popular*, netamente *diferente diferenciado* en algunos países como la Argentina [Rusia], sino al de *expresión literaria* en los países

²⁴ [...] La pluralidad de voces no debe desaparecer sino que ha de triunfar en la novela. / La importancia estilística de la *palabra ajena* en las obras de Dostoiévski es enorme, tiene una vida intensa en sus novelas; *las relaciones estilísticas principales para Dostoiévski no son los vínculos entre palabras, en el plano de un enunciado monológico único, sino los nexos dinámicos e intensos entre enunciados, entre centros independientes y equitativos de los discursos no subordinados a la dictadura de la palabra y del sentido de un estilo monológico y un tono único*" (Bajtín, 1963: 285-286). por supuesto, dentro de una sola cultura.



americanos en los que la supervivencia dominante de los idiomas indígenas ha creado el complejo problema del bilingüismo. La cuestión es distinta en ambos casos: *allá se trata de un hecho lingüísticamente consumado, que el escritor puede o no recoger, aprovechar y recrear. Aquí debe resolver un problema más grave, pero contando en cambio con una ventaja especialmente perseguida por el artista: la posibilidad, la necesidad de un acto de creación más absoluta.* / Existía y existe frente a la SOLUCIÓN de estos *especialísimos trances* de la EXPRESIÓN LITERARIA, el problema de la universalidad, el peligro del regionalismo que contamina la obra y la cerca. ¡*El problema que contiene siempre la inclusión novísima de materias extrañas en un instrumento ya perfecto y límpido!* Pero en tales casos la angustia primaria ya no es por la universalidad sino por la simple realización. *Realizarse, traducirse, convertir en torrente diáfano y legítimo el idioma que parece ajeno; comunicar a la lengua casi extranjera la materia de nuestro espíritu.* Esa es la dura, la difícil cuestión.

[...] Uno sólo podía ser su fin: *el castellano como medio de expresión legítimo del mundo peruano de los Andes; noble torbellino en que espíritus diferentes, como forjados en estrellas antípodas, luchan, se atraen, se rechazan y se mezclan, entre las más altas montañas, los ríos más hondos, entre nieves y lagos silenciosos, la belleza y el fuego. No se trata, pues, de una búsqueda de la forma en su acepción superficial y corriente, sino como problema del espíritu, de la cultura, en estos países en que corrientes extrañas se encuentran y durante siglos no concluyen por fusionar sus direcciones, sino que forman estrechas zonas de confluencia, mientras en lo hondo y lo extenso las venas principales fluyen sin ceder, increíblemente* (Arguedas, 1950: 401-402, 405).

Vayamos, pues, ahora a pasar revista a algunos de los discursos (palabra *bivocal*, *translingüística*) (Bajtín, 1963: 253-284) de los personajes por separado, para darnos cuenta, aunque sea de manera elemental, de las diferencias en sus *visiones del mundo*. Sin embargo, para lograr esto de forma más rica y profunda, trataremos de dar cuenta (inevitablemente, de forma superficial) de las diversas maneras que tienen los personajes de *entenderse* y *explicarse* a sí mismos



(triple discurso del ser: "yo-para-mí"; "yo-para-otro"; el "otro-para mí"), y al universo que *habitan* (triple discurso sobre el mundo: discurso dirigido hacia el objeto, hacia la voz ajena y hacia la voz propia), en función de sus *proyectos* y sus *intereses* al respecto ("modelo del mundo"), en el entendido que esto resultará profundamente *ambiguo*, dado su carácter de "seres explotados": *heterogéneos, transculturados y bi-culturales*, y por cuanto su discurso *siempre* va dirigido a *sí mismo y/o al otro* ("noble torbellino en que *espíritus diferentes*, como *forjados en estrellas antípodas, luchan, se atraen, se rechazan y se mezclan*, entre las más altas montañas, los ríos más hondos, entre nieves y lagos silenciosos, la belleza y el fuego").

En el camino iremos tratando de mostrar que cada uno de estos personajes no es sólo *portador* de ciertos "modelos del mundo" socioculturales *espacio-temporales* (cronotópicos), *heterogéneos y transculturados*, y en cierta medida *bi-culturales*, los cuales *expresan y se representan* cuando habla, sino que al *moverse, encontrarse, chocar y enfrentarse* con otros personajes hacen que éstos *se transculturen*, es decir, que sufran un *proceso dialógico-transculturante*, el cual no implica, *necesariamente*, a pesar de los planteamientos de Ángel Rama (Rama, 1982), un proceso de *síntesis* o de *mestizaje de visiones del mundo*, sino más bien de *yuxtaposición compleja* de las mismas (cfr. Cornejo Polar, 1994a y 1994b). Es esto justamente lo que empieza a dar el carácter "*polifónico heterogéneo-transculturado (dancístico-verbal)*" a esta novela.

Oigamos, pues, el caso más importante: el de don Andrés, dejando *entrever* su relación con don Bruno y don Fermín. Para ello trataremos de centrar su *discurso* sobre lo que todos ellos tienen en común: el *pachacuti* individual y sociocultural en el que *viven*: la *aceptación y/o el rechazo del nacimiento* de un mundo nuevo y de la *muerte de uno viejo*.

DON ANDRÉS: [...] ¡Escuchadme, malditos! ¡Maldito pueblo! ¡Maldito cura! ¡Maldita plaza! ¡Señores: ya voy a morir! Oíd mi última voluntad, desde esta altura que no es de Dios solamente. No estoy den-tro de la iglesia. Estoy hablando a la calle. Las campanas no tocan para el cura únicamente. Llamen a los indios para las faenas; nos llaman a nosotros y a los alcaldes varayok', para los cabildos. Cuando este pueblo fue ascendido a capital de distrito ¿quién hizo bailar a los ciudadanos y a los indios? ¡La torre! No es de Dios. Es mía. Mi padre, que fue dueño de los padres y abuelos y nietos de ustedes, hizo fundir las campanas, mandó arrancar estas piedras, con pólvora, en el cerro Apukintu, y las hizo cuadrar con picapedreros, traídos desde el Cuzco. En las campanas hay mi sangre. Porque mi padre se hizo sangrar y en el crisol de la fundición escurrió su sangre, que al instante se convirtió en llama. ¡Llama que está devorando la conciencia de esos dos perros! Escúchenme k'arras, llok'lla michik' ¡no me han quitado la vida, sino la hacienda! Y ¿qué? Porque soy borracho, descendiente de Baco, porque a mi esposa la he convertido en borracha. Ya no trago vino de Cháparra ni de Ica, ni champán de Francia. Me han convertido en indio. En estos lares, en medio de tanta flor de k'antu, ¿no está bien que ahora me emborrache con chicha y cañazo? ¿Por eso soy indio, acaso? Ni tú que te has apoderado de mi hacienda de alfalfa y de mis minas, ni tú que te has agarrado mis molinos, mis indios, mis moyas; vosotros, Fermín, el Satanás, y Bruno, el cuesco, de Satanás, podéis llevar, como yo, el traje de los caballeros. ¡Caballero desde mis barbas hasta el corazón! Y no un Caín. Otra vez malditos seáis, os maldigo, como padre, como anciano, como noble. [...] / El Anticristo es el cura; aclaremos. Tú, Bruno, sólo eres Caín y parricida; tu hermano es peor que tú ¡Muladar, akatank'a, tú, Fermín, el peor, el primogénito, aquí, en los infiernos y en la porquería! / La lujuria es tiniebla; el robo a los padres no lo perdona ni Satanás. ¡Parricida Fermín! [...] Vosotros, los peores; Fermín, el ladrón; y tú, Anticristo, escuchadme bien. ¡Uyariychis! ¡Uyariychis, oidme! ¡Cura Anticristo, voy a morir! Quiero que se respete mi última voluntad. Escuchadme con cuidado. Dejo mi casa y todo lo que hay en las despensas, sala, dormitorios y corredores, a los indios y a los caballeros pobres. [...] El catre en que encuentren estirado mi cuerpo, también que lo lleven. / Y que echen hielo sobre mi

cadáver y en el fondo de la sepultura, debajo de mi cadáver. Alcaldes envarados, jefes de la comunidad: haréis recoger, al amanecer, las velas de nieve que se forman sobre la grama, a las orillas de las acequias. Como ese niño de la piedra alaymosca de la casa cural, quiero que mi corazón acuse y muerda a mis hijos y a los hijos de los hijos de estos malditos. [...]

Dame todo. Me vigilarás desde la puerta. No te sentarás; recuéstate en la pared. Mirame tranquilo. No voy a estremecerme ni a manotear. Me estiraré fuerte. ¡Ya; andando!... Anto. Me está despidiendo del mundo ese pajarito. *Les dirás a mis hijos que los espero en el purgatorio. Que lloren día y noche para lavar sus crímenes; que bajen al río, que se abracen junto a la toma de agua de mi hacienda grande. Y que lloren.* Anto, ¿me estás oyendo? / Echarás trigo al techo para darle mi recuerdo a ese pichitanka. Vigilarás el reparto. No te irás con ninguno de mis hijos. Harás casa aparte. *Cuando mi mujer muera, te llevarás a la kurku Gertrudis para que te sirva. ¡No la vayas a tocar! Don Bruno la corrompió, derramó sobre ella su maldita semilla y la malogró. Tenía doce años no más, y ese cerdo del infierno la violó en el corral. Parió después un feto corrompido. ¿Te acuerdas, Anto? / Le dirás a don Bruno que llore, que venga al corral, que con las lágrimas de su corazón procure lavar el suelo que quedó maldito con su sudor de condenado. ¡Anto! Él, Bruno, puede salvarse todavía. Yo vi que se arrodilló en la plaza; besó tres veces el suelo. Su corazón gemía. Lo oí desde lo alto. Que llore también en el horno viejo. Pero allí violaba y se revolcaba con mujeres; aquí, en mi corral, aplastó a una desventurada, a una marcada por Nuestro Señor. No la respetó; la cargó con engaños, en brazos. Mis perros no aullaron: algo les hizo el condenado. Pero ¿no oíste, entonces, a mis gallinas, Anto? / Cacarearon feo. / ¡Eso es! Le dirás que llore, que se arrepienta y que se case. Yo me despido. No te digo nada de mi mujer. La cargaré por siglos en el purgatorio. Morirá pronto. Al amanecer de cada fiesta que vaya Bruno a mi tumba y que me hable. Yo le oíré. Yo tomaba aguardiente, y era a él a quien le ardía la sangre. ¡Adiós, pues, mundo! Cara o cruz, siempre es lo mismo. [...]* Despídeme de mi mujer, Anto. Dile que me perdone. Y regresa. ¡No voltées! / Mejor es la borrachera que la beatería o la maldición a los hijos. ¡Te salvé, vieja! Gané tu perdón.

Como se podrá observar, el discurso de don Andrés va dirigido, en primera instancia, directamente *hacia su objeto: la maldición*. Mas, como en cualquier *discurso oral "cotidiano"*, éste *siempre* va dirigido a *alguien* y, por tanto, con ese *alguien* se *dialoga*, aunque ese *alguien* sea uno mismo. Este es el caso presente. Con todo, y de forma llamativa, en este caso se dirige *simultáneamente* a sus *hijos*, al *pueblo*, al *cura*, a la *plaza* (¿a los indios, a los árboles, a los pájaros?; recuérdese que Ernesto, en *Los ríos profundos*, menciona: "¡Una plaza! El hombre [indio] al entrar a ella alguna *transformación* sufre, por el brusco cambio de espacio o por los recuerdos") (Arguedas, 1958: 160), cuestión que hay que tener todo el tiempo presente, puesto que hace que su discurso se vuelva sumamente complejo y variado, y profundamente denso y expansivo.

Pero veamos uno de los propósitos fundamentales, complementario de lo anterior, que forman parte de su *entreverado* discurso: la *justificación* del nuevo *púlpito* encontrado para *predicar* su *maldición* por última vez ("Se había dicho que sus discursos diarios de borracho ya no tenían efecto; que la gente de los pueblos se había cansado de escuchar las acusaciones y maldiciones que lanzaba a sus hijos, contra los jueces y los curas"), el cual le *servirá* de "lugar", *espacio-temporal*, y de "oráculo", *mágico-mítico* e *histórico*, para *provocar* la *confrontación dialógico-transculturada (dancístico-verbal)* de lo que se convertirá en la *base general* de todos los *acontecimientos verbales* que tendrán lugar durante el *transcurso* del relato *expresado* por el narrador: "la muerte del mundo de don Andrés y el nacimiento de otro nuevo", "instancia desde la cual, como desde una suerte de divorcio de las aguas, la novela puede expandirse hacia el pasado y hacia el futuro y construir, así, un rico universo de representación".

Así, el viejo borracho, llamado por unos, el "diablo predicador", y por otros, el "cóndor flaco", dice desde la *torre*: "Oíd mi última voluntad, desde esta *altura* que *no es de Dios solamente*. No estoy *dentro* de la iglesia. Estoy hablando *a la calle*. Las *campanas* no tocan para el *cura*

únicamente. Llaman a los indios para las faenas; nos llaman a nosotros y a los *alcaldes varayok*, para los cabildos”.

Es, pues, con estas *palabras iniciales, configuradoras* de su universo, *ahora perdido*: la cima del poder, y desde ese lugar, *centro del mundo*: desde donde él *domina(ba)* al cielo y la tierra y todo lo que entre ellos existe, que entra en *contacto dialógico-transculturado (dancístico-verbal)* con sus interlocutores. Éste abre, como se observa, no sólo la posibilidad de las *predicciones verídicas* (“¡El castigo del cielo! / O la voz del infierno”, murmuran los hombres), sino incluso el *poder* de provocar la *adaptación* de los *acontecimientos* de los personajes a ellas, tal y como de alguna manera sucede en el *relato*, dada la *postura* básicamente *mágico-mítica* del *narrador*. Y si esto es así, es gracias a que hablamos de quien hablamos: “¡El gran viejo loco! ¡El gran señor! ¡El patrón grande!”, como exclaman los indios.

Recordemos lo que dice Arguedas al respecto, de manera asombrosa:

Los ríos son también dioses. *Las grandes montañas tienen relaciones entre sí; se envían obsequios, se consultan acerca del destino que debe señalarse a las personas.* En cada comunidad hay hombres que se han especializado en el arte y ciencia, que les permite conocer la voluntad de los dioses montañas y hasta en hablar con ellos. Este poder les da la posibilidad de curar las enfermedades, de adivinar el futuro de la gente, de descubrir las cosas perdidas y, lo que es muy importante, *de conocer las reglas de conducta que deben adaptarse para estar bajo la protección de los dioses y no romper la armonía de relación que existe entre las cosas.* “A las montañas hay que ofrecerles obsequios grandes, porque tienen mucho poder y quienes tienen tanto poder siempre son bravos, como los HOMBRES QUE MANDAN, ya sea por su mucho dinero o por ser del gobierno”, afirman los viejos de la comunidad de Puquio (Arguedas, 1966: 208).

Pero hay más. Hay que notar que la *distancia (torre/atricio-plaza)* entra en su discurso y el de los otros es tan *abismal*, que ésta nunca se discute

o se pone en *tela de juicio*, sino, más bien, se la acepta (casi) como *verdad absoluta*: “Si el viejo habló como *diablo*, los ha juntado para el mal, pero si habló por la boca de Dios, los ha azotado para que se arrepientan”, dice doña Adelaida al verlos pasar. Se convierte, por tanto, en una “*polémica oculta directa*”, que se presenta en forma de *predicción*, de *profecía*, de *vaticinio*, ya que no obtiene ninguna *réplica inmediata* de los otros al respecto, a no ser la *replica posterior* don Fermín, quien es el *único* que la pone en *tela de juicio* durante la *confrontación dialógico-dancística* con su hermano, y que es finalmente *producto* de sus palabras:

DON BRUNO: No nos quieren ver. Se esconden. ¡Estamos condenados! Me voy a mi hacienda.

DON FERMÍN: Si huyes, dirán que efectivamente estamos condenados. ¿Tienes la conciencia sucia?

DON BRUNO: Sí. No tanto como la tuya. Pero ¿no estamos malditos? [...]

DON FERMÍN: ¡Silencio! No esperarás que el diablo nos lleve en vida. Yo no tengo la conciencia sucia. ¡Juro por Dios que no la tengo! ¡Aguarda, Bruno, hermano! ¡Aguarda! Hablemos en tu casa; no aquí. Que por lo menos el infierno no nos trague estando aún vivos [...]

DON FERMÍN: [...] Pero en este momento no se trata de que yo sea un ladrón y tú un violador. ¡Dios nos juzgará! ¡Escucha! (*Don Bruno se sienta*). No se trata de nuestros pecados, sino de no volver a cometer otros más grandes, ¿entiendes? *Se trata de conjurar la maldición solemne de nuestro padre. La maldición de hoy, que nos ha lanzado desde la torre, en ayunas, no borracho, en pleno cabildo.* Si seguimos como caínes, se confirmará que hemos sido alcanzados por la maldición, que criamos al demonio en nuestras almas; pero si logramos vivir como hermanos, si nos ayudamos como hermanos, si prosperamos en lugar de arruinarnos, se probará *que fue un extravío de nuestro padre, ¡que fue el demonio y no Dios quien habló por su boca!* ¡Hay dudas; no hay seguridad! *El anciano habla cuando está borracho; nos maldice de borracho, no en su juicio. Son testigos todo el pueblo; saben que es el aguardiente y no la conciencia.* [...]

Y sí, ciertamente, él no es Dios, pero sí *fue* un *dios* (“Desde las cumbres [del Apurímac (“*Dios que habla*”), donde se encuentran sus cuatro haciendas] grita con *voz de condenado* que *él está en todas partes*”, dice el papá de Ernesto, Gabriel, hablando sobre el Viejo) (Arguedas, 1958: 11). La torre fue mandada construir por su padre, quien fue “dueño de los padres, abuelos y nietos de ustedes”. Más aún, fue la torre la que hizo bailar a todos: indios, mestizos y “blancos”: a *unos*, por cuestiones *mágico-míticas y religiosas*: “mandó arrancar esas piedras [...] del cerro Apukintu, y las hizo cuadrar por picapedreros, traídos desde el Cuzco” (paradójicamente, “[g]olpeándolas con cinceles les quitarían el ‘encanto’”, dice Ernesto en relación con las torres de la Iglesia de la Compañía de Jesús) (Arguedas, 1958: 17); y a *otros*, porque su padre logró que “este pueblo [fuese] ascendido a capital de distrito”. Pero hay más todavía. Las campanas también son suyas, puesto que en ellas está la sangre de su padre: “en el crisol de la fundición [la] escurrió”.

Y sí, ciertamente, ahora es un “*dios caído*”, *en desgracia*, por *causa de sus hijos* (sangre “que al instante se convirtió en llama. ¡Llama que está devorando la conciencia de esos dos perros!”): le han quitado (casi) todas sus propiedades; lo han vuelto un borracho; lo han *convertido* en indio (“Ya no trago vino de Cháparra ni de Ica, ni champán de Francia. [...] *En estos lares, en medio de tanta flor de k’antu, ¿no está bien que ahora me emborrache con chicha y cañazo? ¿Por eso soy indio, acaso?*”). Incluso lo han *obligado* a *convertir* a su esposa en borracha también (“Mejor es la borrachera que la beatería o la maldición a los hijos. ¡Te salvé, vieja! Gané tu perdón”).

Y sí, ciertamente, sus *hijos* jamás serán tan *grandes* y tan *poderosos* como él, a pesar de todo: “¡Caballero desde las barbas hasta el corazón!” De aquí que los maldiga “como padre, como anciano [las barbas], y como noble [de corazón]”. Por eso quiere que echen *hielo* debajo de su cadáver: quiere que al igual que el infante de la *pedra alaymosca* que *acusa y muerde* la conciencia del cura (quien es un Anticristo), pretende que su corazón *acuse y muerda* a sus hijos y “a

los hijos de los hijos de estos malditos”. Recordemos que, de acuerdo con don Andrés y con el *código* de los *nobles* y de los indios (“Mira, padrecito, gran don Fermín, ellos no son borrachos, no son violadores, no son ladrones. No son ni como tú ni como yo. Hablemos lo cierto”), “la lujuria [don Bruno] es tiniebla” y “el robo a los padres [en especial don Fermín] no lo perdona ni Satanás”.

Es, pues, la predicción de un *gigante* que, si bien ha dejado de serlo, sabe que los que siguen, sus hijos, nunca serán tan grandes, tan poderosos, tan omnipotentes, tan omnipresentes, como lo fue él, quien fue dueño, como su padre, de todo: de hombres, animales y plantas, del cielo y la tierra, es decir, del *mundo* que habita en su *totalidad*. Recordemos una vez más al Viejo de *Los ríos profundos*.

Es claro, pues, que hasta aquí su discurso está *dirigido* hacia *todos*, aunque de manera especial hacia sus *hijos* (si bien en otras partes se *dirige* al cura, a los otros caballeros, e incluso a los indios), sin por ello dejar de tomar en cuenta a *todo* el auditorio al que se *enfrenta* y ante el que *predice* y *determina* el *futuro*: “Vosotros, los peores; Fermín, el ladrón; y tú, Anticristo, escuchadme bien. ¡Uyariychis! ¡Uyariychis, oídme! ¡Cura Anticristo, voy a morir! Quiero que se respete mi última voluntad. Escuchadme con cuidado. Dejo mi casa y todo lo que hay en las despensas, sala, dormitorios y corredores, a los indios y a los caballeros pobres”. Una vez más, a pesar de todo su *poder*, *justifica* su decisión postrera, al mismo tiempo que *vaticina* lo que vendrá, el *pachacuti* final de ese *mundo* (si bien detrás de él esté *naciendo* quizás otro peor): lo que le *queda* de sus bienes, que se lo *lleven* los que no tienen, o que tiene menos, cuestión que, como sabemos, también va a *ocurrir* dentro del relato del narrador: las *comunidades*, e incluso los *colonos de hacienda*, van a comenzar a adueñarse de las *propiedades* de los poderosos terratenientes, de sus tierras, haciendo que finalmente *éstos*, como tales, *desaparezcan* del mapa. Como dice Cornejo Polar, de forma muy atinada, aunque un tanto general:



La muerte de don Andrés es asumida por él mismo como un signo del proceso destructor de su mundo. Por una parte, y en el nivel menos hermético, su suicidio caerá sobre las cabezas de sus hijos como una maldición que acabará por destruirlos [...]; por otra, pretende impactar contra el mundo íntegro, representar una oscura venganza (Cornejo, 1973: 176).

Si bien habría que revisar el relato todo para entender mejor de qué "oscura venganza" se trata. Recordemos el que dice el propio Andrés, curiosamente frente a indios y mestizos, al llegar a su casa, donde se va a suicidar:

El viejo subió al poyo. Los mestizos se detuvieron antes de cruzar la esquina; los indios no dejaron pasar a los niños. La nariz del viejo parecía haber crecido y haberse afilado más aún. En las órbitas muy hundidas, sus ojos brillaban con tierna luz. Algunos niños pudieron subir sobre los hombros de los indios amigos o sirvientes. Los vecinos del viejo empezaban a llegar por las otras bocacalles.

— ¡Nada, nada, hijitos —dijo don Andrés en quechua—, os llevo en mi pecho, por esta última compañía, por este respeto! Toda la gente permaneció callada e inmóvil. Unas mariposas rojinegras volaban del huerto hacia la calle; agitaban sus alas silenciosas en la paz del mundo.

— Hay algunas herramientas, armas, coca, todo, todo —continuó hablando el viejo—. Cuando muera, entren a mi casa, como cuando era mi cumpleaños. Nadie los va a detener. Ustedes solitos lleguen a todas partes, y llévense cuanto es mío. [...] ¡Yo predico la venganza, señores! —retomó el tono del discurso, ya en castellano—. La venganza es dulce para el que es cristiano y para el moro; para el perro y para el ser humano, el pobre y el rico, el zambo y el mezquino. Y el que es generoso se ríe a mandíbula batiente si puede vengarse. Yo, ¡cielos de mi patria!, me vengaré, no por mí, sino por mandato supremo de Dios, si existe Dios, del destino, si hay algún latido que rige los pasos, los pasos de todos. ¡Niños, oídmel! ¡Predico la vindicta!...

Se ahogó; un alcalde se adelantó del grupo, pero el viejo lo detuvo haciéndole una señal con el brazo. Bajó del poyo sosteniéndose

contra la pared, casi resbalando. Todo el lado derecho de su traje estaba manchado de cal. Avanzó hasta la puerta, tambaleándose.

— Parece un cóndor flaco —dijo un niño.

Es curioso que su discurso esté dirigido, primero, a los mestizos e indios, que es cuando la nariz del viejo parece haber crecido y haberse afilado más aún, cuando sus ojos brillan con tierna luz en sus órbitas muy hundidas, y cuando las mariposas rojinegras (evidentes "illas") agitan "sus alas silenciosas en la paz del mundo" y, posteriormente, cuando predica la *venganza*, ya en castellano, justamente a los niños.

Más aún. Resulta sumamente sorprendente que termine diciendo: "Yo, ¡cielos de mi patria!, me vengaré, no por mí, sino por mandato supremo de Dios, si existe Dios, del destino, si hay algún latido que rige los pasos, los pasos de todos". ¿De qué *venganza* se trata? ¿A quién va dirigida, a los "blancos"? ¿Se trata pues de un verdadero *pachakuti*? Pero, ¿para quién se va a *transformar* el mundo, para quién se va *invertir*: para indios y mestizos? ¿Será que él se convierte en una especie de *Inkarri* que, en su discurso profético, oracular, trasmite su "espíritu" a don Bruno, para que se cumpla su "última voluntad", con la *ayuda* posterior de Rendón Willka? ¿Tendrá esto que ver con el hecho de que lo *hayan* convertido en indio? Recordemos que se trata de "un cóndor flaco y desengañado", y que de éste hablan los himnos de las corridas de toros, donde supuestamente se enfrenta lo "español" contra lo "indio".

Se sentó el criado [Anto] en el poyo del corredor, frente a la montaña [el Apukintu]. El viento de agosto sacudía los arbustos. Sobre el amarillo de las yerbas muertas y lo negruzco de los pequeños árboles ressecos, las flores de los *k'antus* resplandecían en lo alto de la montaña. Es la única flor del invierno; abre sus campanillas que tienen no sólo el color sino el brillo de la sangre, precisamente cuando la superficie de la tierra parece muerta.

Al mediodía, durante los meses de invierno, el sol encendía las quebradas y las pampas. Las piedras de los campos, las piedras porosas o rajadas y las que tuvieron yerbas en el tiempo de

lluvias, quedan como atontadas; el viento carga los tallos secos, los arranca y desparrama. Las piedras lustrosas de los ríos brillan, despiden a distancia el fuego del sol. *En el mundo así quemado, las manchas de flor del k'antu aparecen como el pozo o lago de sangre del que hablan los himnos de las corridas de toros, pozo de sangre al que se lanzan para ahogarse los cóndores desengañosos.*

Cabría, entonces, preguntarle a don Andrés, parafraseando lo que Anto le pregunta a Rendón Willka: "¿De quién te vas a vengar? ¿Del comunero o del señor?..."

Mas sea como fuese, es evidente, una vez más, que esto está relacionado con la manera en que el *narrador* relata su historia, la cual, como sabemos, está configurada desde una *postura* básicamente quechua. De aquí la importancia de encontrar la *posición y perspectiva* autocentrada desde donde el *narrador* busca y encuentra una "solución artística" para su relato, así como la fundamental necesidad de *vivir* la novela para poder encontrar este "lugar".

Pero esto no es todo. Cuando el viejo está sólo con Anto, el *tono*, la *entonación* y el *sentido* de su *discurso* cambian. Ahora está *dirigido* tan sólo hacia sus *hijos* (además de su esposa, Anto, el gorrión, etc.), pero desde otra *posición y perspectiva* distinta: la del *perdón*, la de la posibilidad "de conjurar la maldición solemne" que ha *predicado* desde la torre: "Que lloren día y noche para lavar sus crímenes; que bajen al río, que se abracen junto a la toma de agua de mi hacienda grande. Y que lloren". Si bien con esto nos ayuda también a entender, como lectores, la causa de su enojo contra Bruno: "Cuando mi mujer muera, te llevarás a la kurku²⁵ Gertrudis para que te sirva. ¡No la vayas a tocar! Don Bruno la corrompió, derramó sobre ella su maldita semilla y la malogró. Tenía doce años no más, y ese cerdo del infierno la violó en el corral. Parió después un feto corrompido". Con todo, está dispuesto a *perdonarlo*: "Le dirás a don Bruno que llore, que venga al

²⁵ Jorobada.



corral, que con las lágrimas de su corazón procure lavar el suelo que quedó maldito con su sudor de condenado", ya que "él, Bruno, puede salvarse todavía. Yo vi que se arrodilló en la plaza; besó tres veces el suelo. Su corazón gemía. Lo oí desde lo alto. Que llore también en el horno viejo. Pero allí violaba y se revolcaba con mujeres". Es, pues, la posibilidad de que si don Bruno y don Fermín *trabajan juntos* y *ordenan su vida*, logren salir adelante, y en el caso de no lograrlo, que su caída no sea tan *aparatosa*, tan *profunda* como lo fue la de él.

Y si bien todo esto es, dicho de manera, un tanto *ambigua*, muestra que tiene un *corazón* muy parecido al de Bruno: *noble e indio* ("¡Paz aquí y en la otra vida! Fermín, juremos cumplir. ¡De rodillas!"). Y si decimos *ambigua* es porque de todos modos los esperará en el *purgatorio*, donde cargará a su mujer "por siglos" (¡Te salvé, vieja! Gané tu perdón). Se *ve*, pues, a sí mismo, como Rigo García *ve* a don Bruno (o cuando menos así dice éste que lo *ve*, y por algo será): como un *nakak'*, es decir, un condenado, un degollador de seres humanos, un comegente, que ha perdido su *lugar* en el mundo, y que no le queda más que el *suicidio*.

Pero más importante que saber si lo que decimos es *realmente* lo que el personaje quiere *comunicar(nos)* (cuestión que, repetimos, sólo podrá *confirmarse* en función de la *vivencia* de toda la novela —si bien, más que *saber* de qué nos habla, se trata de *encontrar* un camino para *acercarnos* a ella, en función de su poética, para poder *dialogar* con ella y *refigurar* nuestro mundo), lo fundamental para nosotros aquí radica en darse cuenta cómo *ve a los otros*, cómo supone que *los otros lo ven*, y cómo *se ve a sí mismo*, a través de su discurso, el cual, como hemos intentado mostrar, toma en cuenta siempre el *discurso ajeno* y su *propio discurso*, y ello a pesar de que no tenga, en ningún caso, un *interlocutor ajeno directo*. (En el caso de Anto, éste sólo le *responde una sola vez*: "Sí, papay; como cuando ven 'almas' "). Y todo ello en función de sus *ideales*, de sus *pasiones* y de sus *intereses*, es decir, en este caso, el fin de su mundo (individual y



sociocultural): “¡Adiós, pues, mundo! Cara o cruz, siempre es lo mismo”.

A partir de ello, y de manera tan sólo indicativa, se puede plantear, de forma *esquemática*, cuál es su “visión del mundo” y de qué *tipo* es su “modelo del mundo”. Dicho de manera tan *general* y *específica* como es posible, se podría decir que no es ni tan *india* y *católica* como la de don Bruno o la de doña Adelaida, pero tampoco tan “*racional*” (¿tan *zorruno*?) como la de don Fermín o la de Rendón Willka. Recordemos que éste le dice a Anto al finalizar el capítulo:

[...] ¿No sabes tú? Don Bruno es como hechor, sin ojos, el Dios que tiene en su adentro no le da ojo; plomo derretido no más. Don Fermín es peorcito. Es sordo, su cuerpo es como cuero seco... pero está bien. ¡Está bien, hermano Anto! A él voy a seguir, con él voy a ir. Lo voy a templar, pues; él va a templar al pueblo. [...] El muerto es muerto, padrecito Anto. Ya verás. *El pichitanka canta para el vivo que oye. Tú oyes más; don Fermín no oye.* [...] ¡Para mí también brilla! Señal buena, padre Anto. *Igual vemos, distinto entendemos. Así, don Bruno también, distinto. Don Fermín, como yo es, aunque del otro lado.*

Estamos, pues, frente a un discurso que va dirigido hacia su *objeto* hacia el *discurso del otro*, y hacia su *propio discurso*, tomando en cuenta el “yo-para-mí, el “yo-para-otro” y el “otro-para-mí”, gracias a los cuales logra sus *propósitos*. A saber, que la *maldición* sea *escuchada* y *comprendida* por todos; el *responder* a cualquier *objeción* que pudiera haber de parte de sus *oyentes* respecto a que lo haga desde la *torre*, o a que no se cumpla su *última voluntad*, ya que tiene todo los *derechos* para hacerlo desde allí; incluso goza de *muchos privilegios* que otros para hacerlo: *es* (o *era*) *dueño de todo*; el que pueda *lanzar* sus *predicciones*, y que éstas que sean *oídas* y *aceptadas*, y que esperen que *se cumplan*... Pero también el darnos a conocer que es finalmente la *imagen* de un *ser humano*, el cual tiene un *corazón* que sabe *perdonar*, aunque se sepa *culpable*. Sin olvidar por ello que, al mismo tiempo, nos muestra su “visión del mundo”:



de un ser ambiguo que, como un “demonio feliz, habla en cristiano y en indio, en español y en quechua” (Arguedas, 1968: 432), y de la cual uno de sus hijos será su *portador* y *continuador*, dado que aquel le ha *transmitido* su “*espíritu*” *indio*: don Bruno, el personaje más complejo de la galería arguediana.

Mas, con todo lo anterior hace su *aparición* una cuestión sumamente importante, que si bien ya había sido mencionada de forma indirecta más atrás, ahora toma otra dimensión fundamental: la relación *Historia-Mito*. Como se sabe, ésta siempre se ha pensado como producto de dos *mundos* encontrados y antitéticos. Curiosamente, aquí nos damos cuenta de que se presenta como *resultado* del *discurso* de uno de los personajes (el cual es *secundado* por el narrador, por cuanto es parte de su propio *relato*). Y si bien en los párrafos anteriores hemos estado acentuando la cuestión *mágico-mítica* de la novela, ahora debemos evidenciar que también hay una perspectiva *histórica*, *yuxtapuesta*, incluso *simultánea*, a la anterior.

Recordemos que el narrador, mirando con los *ojos* del personaje, puesto que éste está *observando* lo que sucede en el atrio, dice al principio de la novela (y no es gratuito que sea entonces cuando lo mencione): “El viejo podía contemplar el espectáculo [*desde la torre*], porque todos estaban pendientes de la lucha de los niños y del juego de las cadenas. La costumbre no había variado en *sesenta años*”. Lo que significa que el viejo nació, suponiendo que la *imagen* actual que vemos estuviera ubicada entre 1950 y 1960, y que para ese entonces don Andrés tuviera unos diez años, entre 1880 y 1890, o sea durante o después de la “Guerra del Pacífico” (1879-1883). Pero también esto supone, como vimos, que su padre y él fueran los *amos* y *señores* indiscutidos de toda esa región por todo este largo periodo, llegando al punto de lograr que esa zona se convirtiera en capital de distrito (“Lucanas se creó como distrito el 16 de octubre de 1911”),²⁶ y

²⁶ La cultura rucanas se resiste a vivir en el olvido. Al rescate de Pulapuco, 2000, <http://www.editoraperu.com.pe/elperuano/Turismo/pulapuco.htm>



justamente al final del primer gobierno de Augusto B. Leguía. No está de más recordar que los historiadores, en general, escriben que “Después de la guerra, el Perú quedó sumido en la crisis más grave de su historia” [Pease, 1995: 145], o que “La guerra agotó las reservas financieras peruanas y creó una situación de tensión que ha prevalecido hasta hoy [2000] entre ambas naciones”.²⁷ Hay que mencionar también lo que acertadamente nos recuerda Cornejo Polar, y que nos presenta el otro extremo de la historia, el “externo”, el “contextual”, “*vaticinado*” por Arguedas a través del narrador de su relato (véase anexo):

Todas las sangres aparece dentro de un periodo crítico de la historia del Perú: la década de los años sesenta es, sin duda, un lapso tenso, difícil, complejo. Comienza con las acciones de Hugo Blanco en La Convención. [...] / En 1963, con apoyo popular y de las Fuerzas Armadas, sube al poder Fernando Belaúnde Terry, luego de una extensa campaña electoral en la que enfatiza la índole progresista de su movimiento y la decisión de llevar a cabo una “verdadera Reforma Agraria”. Tanto el ejemplo de La Convención cuanto las prédicas de Belaúnde motivan la intensificación de la agitación campesina: durante 1963 y 1964 se producen incontables “invasiones” de tierras en casi todas las regiones del país y comienza a ponerse al descubierto la verdadera naturaleza del régimen de Belaúnde. De hecho, ante la presión de las fuerzas reaccionarias y en manifestación de su propia debilidad y de su incongruencia, el gobierno inicia desde comienzos de 1964 una sangrienta represión contra las masas campesinas —halagadas menos de un año antes con promesas preelectorales. En 1965 estalla el movimiento guerrillero (Cornejo, 1973: 168).

De este modo, la novela nos *relata* el *producto*, por cuanto *estado de la cuestión*, de 80 años de historia peruana, a partir de los *conflictos actuales* (1950/1960) *de sus habitantes*, la cual se extiende, cuando menos, desde la guerra contra Chile hasta los movimientos guerrilleros de los sesenta, historia que si bien ha sido *escrita*, lo ha

²⁷ Historia del Perú, <http://www.joseacontreras.net/dirinter/americ/riesgoperu/page02.htm>



sido desde una perspectiva *costeña, capitalina*, por lo que pareciera que el narrador resaltara la necesidad de *releerla* desde la posición y perspectiva serrana, regional, e incluso quechua, *oral*. Más aún, se podría aseverar que el mismo Arguedas, como de alguna manera podemos constatar, lo *hace* desde esa *posición y perspectiva*, si bien esto esté realizado desde una *postura artística* básicamente *mágico-mítica*, dejando que lo “*racional*”-*histórico* se sobreentienda. Por fortuna, esta historia *regional* ya ha comenzado a ser *construida* desde hace algunos años por sus habitantes y ha comenzado a dar algunos interesantes resultados, si bien la otra, la “*mágico-mítica*” esté aún por trabajarse.

Es claro, pues, que se reacentúa una vez más la necesidad de *encontrar* la *posición y perspectiva* autocentrada desde la cual el Autor (y el lector) articulan las instancias del proceso narrativo para la búsqueda, a través del *relato del narrador*, de una “solución artística” al proceso de *expresión y representación* (*ficcional, histórica, mágico-mítica*, etc.) de los movimientos de *tiempos y espacios* de la *heterogeneidad sociocultural* y la *transculturación narrativa* de la zona andina del sur peruano de la mitad del siglo XX.

A partir de lo anterior se ha podido observar de cierto modo algunas cuestiones sobre la *confrontación dialógico-transculturada (polifónico-dancística)* que se manifiesta entre estos complejos personajes, si bien lo hemos hecho desde un *personaje* que no tiene un *interlocutor directo*, consecuencia de la *recuperación* momentánea (“*renacer*”) de su poder absoluto, aunque también hemos tratado de mostrar cómo esto repercute en otros personajes, tal el caso de don Bruno y don Fermín, quienes entran también en una fuerte *confrontación dialógico-transculturada (dancística-verbal)*, la cual no sólo los afecta a ellos, sino también a todo aquel que vive en ese *mundo*, mundo que será presentado (*expresado y representando*) por el narrador a través de su relato. Si bien, como nos dice Cornejo Polar, “naturalmente el tema de la destrucción del universo, de ese cálido o sombrío universo enrojecido, no se agota en los fragmentos que se centran en la muerte de los



grandes patrones. Recorre, con variantes, todo el esquema de la representación social" (Cornejo, 1973: 178).

Por lo mismo, conviene ahora mostrar de qué manera se muestran estas interacciones dialógicas cuando se trata de personajes que sí tienen interlocutores directos, y con los que entran en confrontaciones dancístico-verbales complejas. Como es evidente, al trabajar tan sólo con el primer capítulo de la novela, esto se vuelve bastante problemático, puesto que este resulta ser tan sólo una especie de introducción de lo que vendrá más adelante. Además, hasta que no se haya vivido toda la novela, cualquier intento por entender alguna parte de la misma, siempre resultará limitado y relativo, tal y como más atrás hemos sucesivamente reiterado. Con todo, trataremos de mostrar esto de la mejor manera posible.²⁸

²⁸ Cabe mencionar aquí, aprovechando la ocasión, que en lo que sigue se tenga en mente (en caso de que se la conozca) la recopilación de fábulas o leyendas o cuentos apurimeños recogidos y publicados por Manuel Robles Alarcón intitulado: *Las fantásticas aventuras del Atoj y el Diguillo*, con sus personajes principales: Don Antonio, el Atoj (el Zorro) [¿Don Bruno? / ¿Don Rendón Willka?], y Don Diego o Diguillo, el Hucucha (el Ratón) [¿Don Fermín? / ¿Don Rendón Willka?], ya que, con las reservas genéricas evidentes del caso y la complejidad inevitable de la novela, pueden servir para ver otro rasgo (visión del mundo, "modelo del mundo", universo de representaciones, imaginario social, etc.) de la forma de relatar del narrador de *Toda las sangres*: pareciera que nos estuviera relatando un cuento oral, si bien extremadamente complejo a cierto nivel. Dice Robles Alarcón: "Las presentes fábulas fueron recogidas por el autor en su genuina versión originaria quechua, todavía en 1940, después de una paciente búsqueda y recuperación en la campiña y en la proximidad de Abancay, Apurímac. El único lugar del Perú donde los personajes que en ella aparecen son llamados por nombres de personas. O por sus verdaderos nombres comunes, pero siempre anteponiéndole el tratamiento de 'Don' o 'Doña'. Lo cual realza su humanización" (Robles, 1974: Presentación: 3).

(Aprovecho la ocasión para agradecer infinitamente el préstamo de este invaluable texto —y de otros tan fundamentales como el presente—, que de manera tan generosa tuvo a bien facilitarme el Dr. Carlos Huamán López, conocido compositor peruano, amigo y compañero entrañable).



Pongámonos, entonces, primero en la posición y perspectiva autocentrada de don Fermín para ver y oír lo que este personaje siente, piensa y habla durante las escenas del primer apartado, escenas en las que participa de manera directa e indirecta. Oigamos y veamos:

Grita don Andrés desde la torre. Don Fermín lo ve, y de inmediato entiende que el viejo de nuevo trama algo contra él y su hermano, y más sabiendo que es día de fiesta y que toda la gente de la región se ha reunido en la iglesia para festejar. Él sabe, como lo sabe toda la gente del pueblo, las complejas relaciones que se han estado manifestando entre ellos, sin olvidar que el viejo se ha encargado de predicarlas a los cuatro vientos. Para evitar mayor escándalo, llama a los indios, ofreciendo lo único que él puede y sabe dar: dinero: "¡Corran a la torre! ¡A la torre! ¡Mil soles por salvarlo! ¡Indios, suban!". Mas nadie hace caso de su oferta, por muy diversas razones. Al contrario, todos corren al atrio. Habla don Andrés, y los maldice: "Escúchenme k'anras, llok'lla michik', ¡no me han quitado la vida, sino la hacienda! [...] Otra vez malditos seáis, os maldigo, como padre, como anciano, como noble". En un respiro del viejo, puede gritar de nuevo don Fermín: "¡Dos mil soles al que lo bajel!". Sale el cura de la iglesia, y el viejo cambia la dirección de su discurso. Pide al cura que se arrodille, mas es don Bruno quien lo hace. Toda la gente le hace campo de manera respetuosa. Don Fermín se acerca a su hermano, y lo encuentra arrodillado. Duda: se da cuenta que lo han "tocado" y "penetrado" las palabras del viejo. Éste sigue predicando, si bien ahora se enfrenta de manera directa a don Fermín. "¡Muladar, akatank'a, tú, Fermín, el peor, el primogénito, aquí, en los infiernos y en la porquería!" Este ataque frontal lo hace que le grite a su hermano, puesto que, de no hacerlo, significaría que el viejo tiene razón: ¡Levántate Bruno! ¡Levántate!". Mas don Bruno besa el suelo tres veces. El viejo continúa: "La lujuria es tiniebla; el robo a los padres no lo perdona ni Satanás. ¡Parricida Fermín!" Don Fermín quisiera irse, y de preferencia con su hermano, pero ya no pueden. ("No podían irse ya los hermanos. Los indios y toda la gente del distrito habían formado una masa



compacta que les cerraba el paso", aclara el narrador). El viejo borracho sigue predicando, y expresa su *última voluntad*: deja lo que le queda a los pobres, incluido "el catre en el que encuentren estirado mi cuerpo". Aprovecha este comentario don Fermín para gritarle al hermano: "No se va a matar; levántate, Bruno", y obligarlo a levantarse. Para *fortuna* suya, ya que esto *modifica* las palabras del viejo, éste se *reclama* en sus brazos. El viejo sigue *predicando*. Al final, toca las campanas y baja. Cuando llega al atrio y se pone el sombrero, varios vecinos tratan de acercársele, pero él lo impide. Don Bruno y don Fermín dan unos pasos atrás. Finalmente se dirige a su casa.

Los hermanos se quedan allí parados y el cura se les acerca: "Ha sido un testamento público, señores". A lo que, de manera *fría* y *calculadora*, le contesta don Fermín: "No nos oponemos. Que se lleven cuanto hay en la casa principal de la familia", puesto que está logrando lo que quiere. Incluso eso le permite ser *irónico*: "y si se animan a cumplir la orden de nuestro padre, *que desaten la casa adobe por adobe*". Es claro, pues, que lo que menos le importa es la casa; lo que realmente quiere es, como le dice don Bruno, hacerse rico, hacer un edificio en Lima, traer máquinas al caserío de las minas para la extracción del metal, etc., si bien para ello tenga que vencer (y he aquí su lucha, la cual goza enormemente) "el cerco que me tienden los capitalistas de Lima". Todo esto se comprende cuando va a visitar el cadáver de su padre y dice: "Has muerto bien, viejo loco, pero algo tarde. Una sola cosa hiciste bien: quemaste a la vieja".

En principio resulta difícil entender como, siendo tan *frío* y *calculador*, don Fermín se comporta, al principio, tan "*preocupado*" por su padre. Pero después resulta obvio que su actitud está muy bien pensada: es más que *premeditada*. Él *actúa* y *habla* no sólo de acuerdo con quién tiene *enfrente*, sino, y de manera prioritaria, en función de sus *intereses*. Así le dice a su hermano: "Seremos grandes. [...] Los Aragonés de Peralta serán más grandes de lo que fueron". Esta es su *verdad*. Estamos, pues, frente a un verdadero *zorro*.



Para comprender mejor su *actitud*, es decir, para poder *vivir* sus *acciones* actorales y verbales desde la *posición* y *perspectiva* autocentrada desde la cual él lo hace (hasta donde ello es posible),²⁹ es fundamental acercarnos a los *argumentos* que le da al hermano cuando se *enfrentan*:

No se trata de nuestros *pecados*, sino de no volver a *cometer* otros más grandes, ¿entiendes? Se trata de *conjurar* la *maldición solemne* de nuestro padre. La *maldición de hoy*, que nos ha lanzado desde la torre, en ayunas, *no borracho, en pleno cabildo*. Si seguimos como *caínes*, se confirmará que hemos sido alcanzados por la *maldición*, que criamos al *demonio* en *nuestras almas*; pero si logramos *vivir* como hermanos, si nos *ayudamos* como hermanos, si *prosperamos* en lugar de *arruinarnos*, se *probará* que fue un *extravío de nuestro padre*, ¡que fue el *demonio* y no *Dios* quien habló por su boca! ¡*Hay duda; no hay seguridad!* El anciano habla cuando está borracho; nos maldice de borracho, no en su juicio. Son testigos todo el pueblo; *saben* que es el *aguardiente* y no la *conciencia*. [...] *Lavaremos nuestras culpas, si las tenemos*".

Como se observa, don Fermín tiene muy *claro* cuál es la *posición* y *perspectiva* ambigua de indios, mestizos y señores (en especial de estos últimos), respecto a sus relaciones con su padre y su hermano, así como de sus proyectos futuros (con las reservas del caso, dado que *habla* con su hermano): "Si seguimos como *caínes*, se *confirmará* que hemos sido alcanzados por la *maldición*, que criamos al *demonio* en nuestras almas; pero si logramos *vivir* como hermanos, si nos *ayudamos* como hermanos, si *prosperamos* en lugar de *arruinarnos*, se *probará* que fue un *extravío de nuestro padre*, ¡que fue el *demonio* y no *Dios* quien habló por su boca! ¡*Hay duda; no hay seguridad!*"

²⁹ Se pide al lector encarecidamente que trate de *leer* lo que sigue como si *fuieran* sus *propias palabras*, como si estuviera *viendo, oyendo* y *sintiendo* lo que sucedió en las primeras escenas con sus ojos, es decir, como si *fuese* don Fermín. Esta es la *única* manera de entender lo que tratamos de mostrar. Si no se vive al personaje desde *adentro*, es casi imposible entender las *diferencias* abismales que existen entre los personajes, y mucho menos entender sus complejas *relaciones* "polifónico dancístico-verbales".



Recordemos, para confirmar esto de manera más profunda, lo que dice doña Adelaida al verlos pasar en dos ocasiones por la calle:

Si el viejo habló como el *diablo*, los ha juntado para el mal, pero si habló por la boca de *Dios*, los ha azotado para que se arrepientan. ¡Santo Dios! ¡*Es tu milagro!* Aunque ha costado la vida del pobre anciano. (*Se santigua*). Pero *no puede durar*. Fermín tiene el demonio. Se ha elevado muy alto. Nos mira con desprecio. ¡Y ve! Parece el patrón de su hermano, aunque lo lleva del brazo. Y si lo encontrara en la carretera, le metería el jeep. ¡Dudo del Señor! Él lo puede todo. ¡Perdón, Dios mío! (*Se santigua de nuevo*)”.

O lo que dice la gente cuando el viejo baja de la torre: “¡*El castigo del cielo!* / *O la voz de infierno* —murmuran los hombres”.

Incluso es capaz de hablar en el *tono*, en el *acento*, de don Bruno, es decir, desde su *punto de vista*. Dice don Fermín antes de que lleguen a la casa: “Si huyes, dirán que efectivamente estamos *condenados*. ¿Tienes la *conciencia sucia*? [...] No esperarás que el *diablo* nos lleve en vida. Yo no tengo la *conciencia sucia*. ¡*Juro por Dios* que no la tengo!” En los párrafos citados se evidencia lo mismo: “No se trata de nuestros *pecados*, sino de no volver a *cometer* otros más grandes”; “que criamos al *demonio* en *nuestras almas*”; “¡que fue el *demonio* y no *Dios* quien habló por su boca!”, si bien no se puede evitar sentir (ciertamente, de forma muy oculta) la ironía, el sarcasmo, la burla con la que se lo dice, y más si se considera lo que *acontece*, actoral y verbalmente, en los siguientes capítulos del texto: “si logramos *vivir como hermanos*, si nos *ayudamos como hermanos*”; “lavaremos nuestra *culpas*, si las *tenemos*”. Con tal de ganárselo, tiene la sangre fría de decirle más adelante, si bien ahora ya en un *tono* y un *acento* diferente, es decir, desde un punto de vista más *indio*, correspondiente a la otra parte de la *personalidad* (“modelo del mundo”) de don Bruno: “Te has pasado la vida en la huerta y los molinos. *Serás feliz*. No habrá más *causa de odio*. Yo seguiré adelante, *mientras las torcazas de toda la quebrada cantan para tí*”.



Es evidente también, por supuesto, que allí están las *palabras* del propio viejo, las cuales *resuenan* en la cabeza de don Bruno: “nuestros *pecados*”, “si seguimos como *caínes*”. Aunque también se *reflejan* allí mismo sus propias palabras, aquellas que se *dirige* a sí mismo: “si *prosperamos* en lugar de *arruinarnos*”, las que finalmente hacen su triunfal aparición, si bien con el mismo dejo de ironía, de sarcasmo, de burla, de aquel que nada perdona, del que no tiene más intereses que los suyos:

Pero él ha de descansar ya. ¡Y comenzará de nuevo la paz! Habremos nacido otra vez para el mundo. ¡Trabajaremos! Tú me ayudarás y yo a ti [...] Seremos grandes. Con nuestros indios yo venceré el cerco que me tienden los capitalistas de Lima. Me darás trescientos peones para las minas y cambiaremos las piedras de tus molinos por ruedas Pelton. Los Aragonés de Peralta serán más grandes de lo que fueron. Daremos una planta eléctrica al pueblo, escuelas, campo de fútbol, negocios.

A partir de todo esto se *comprenden* las palabras de Rendón Willka, así como su propia *posición* y *perspectiva* autocentrada. En el diálogo que establece con Anto dice:

ANTO (a Rendón Willka): Sufre. Don Bruno sufre. Don Fermín carga al demonio.

RENDÓN WILLKA: Indio sabe poco. Don Fermín más sufre, otro sufrimiento pues; feo, sin Dios.

ANTO: ¿Sin Dios, hermanito?

RENDÓN WILLKA: ¿No le miras bien?

ANTO: Carga al diablo.

RENDÓN WILLKA: Ni diablo tampoco. El sudor feo que del cuerpo sale, cuando no hay alma, ni hay diablo.

ANTO: ¿Qué hay? ¿De dónde sufre?

RENDÓN WILLKA: ¡Ya verás! Yo le haré sufrir más. A eso he venido. ¿No sabes tú? Don Bruno es como hechor,³⁰ sin ojos, el Dios que tiene en su adentro no le da ojo; plomo derretido no más. Don

³⁰ Garañón.



Fermín es peorcito. Es sordo, su cuerpo es como cuero seco... pero está bien. ¡Está bien, hermano Anto! A él voy a seguir, con él voy a ir. Lo voy a templar, pues; él va a templar al pueblo.

Como también se comienzan a *entender* las palabras de don Andrés: "Tú, Bruno, sólo eres Caín y parricida; tu hermano es peor que tú ¡Muladar, akatank'a,³¹ tú, Fermín, el peor, el primogénito, aquí, en los infiernos y en la porquería!"

Mas coloquémonos ahora en el otro *extremo*: en la *posición y perspectiva* autocentrada de don Bruno. Quizá esto permita entender mejor no sólo la postura de éste, sino la de los tres por separado y en su conjunto: don Andrés, don Fermín y don Bruno, así como sus complejísticas relaciones *dialogico-transculturadas*. Veamos y *oigamos* una vez más.

Grita don Andrés desde la torre. Sale don Bruno de la iglesia, y grita don Fermín. Aquel lo *ve*, y de inmediato *entiende* que el viejo de nuevo le va a lanzar su *maldición*. A pesar de la *oferta* de don Fermín, todos corren al atrio. Habla don Andrés, y los maldice: "Escúchenme k'anras, llok'lla michik', ¡no me han quitado la vida, sino la hacienda [...] Otra vez *malditos* seáis, os *maldigo*, como padre, como anciano como noble". En un respiro del viejo, grita de nuevo don Fermín. Nadie hace caso de nuevo. Sale el cura de la iglesia, y el viejo se dirige a él. Le pide que se arrodille. En su lugar, lo hace don Bruno: está *azorado*, se siente *culpable*. Esta vez, las palabras del viejo lo *penetran*. La gente le hace campo en el atrio, empujándose unos a otros respetuosamente. Don Fermín se acerca a su hermano. Lo encuentra arrodillado. Dada la actitud de don Bruno, si bien el viejo continúa *predicando* y enfrenta a los dos hermanos, con don Bruno es menos severo: "Tú, Bruno, *tan sólo* eres Caín y parricida; tu hermano es peor que tú". Don Fermín le grita a don Bruno que se levante: "¡Levántate Bruno! ¡Levántate!". El viejo continúa, pero sigue enfrentando tan sólo

³¹ Empujador de excremento: el escarabajo.



de manera indirecta a don Bruno: "*La lujuria es tiniebla*; el robo a los padres no lo perdona ni Satanás. ¡Parricida Fermín!" Don Bruno besa tres veces el suelo. El viejo borracho sigue hablando y expresa su *última voluntad*: "Que se lleven todo. El catre en que encuentren estirado mi cuerpo, también que se lo lleven". Don Fermín, al oír esto, le grita a su hermano: "No se va a matar; levántate, Bruno", y lo *obliga* a levantarse. Ante el *asombro* de la gente, éste se recuesta sobre los brazos de don Fermín. El viejo sigue *predicando*. Al terminar, hace redoblar las campanas y baja. Llega al atrio, se pone el sombrero, y varios vecinos tratan de acercársele, pero él lo rechaza. Don Bruno y don Fermín dan unos pasos atrás. El viejo se dirige a su casa.

Los hermanos se quedan allí parados y el cura se les acerca. Éste hace un comentario, al cual responde don Fermín, y ambos se dirigen a la casa de don Bruno. Ya en el camino, al observar éste que no hay nadie en las calles, a pesar de ser día de fiesta, decide irse a su hacienda, ya que este hecho *incrementa* su sentimiento de *culpa*, y siente que se *amplifica* la maldición que don Andrés les *espetó*. Es, pues, un *condenado*. Si bien, don Fermín, *dialogicamente*, lo hace *dudar* y, *sin querer*, lo hace *comprender* de una *manera distinta* lo que acaba de suceder, y la manera en que *debe* de actuar de ahora en adelante. Se produce en él, de este modo, un *proceso de transfiguración transculturante*. *Oigamos*:

DON BRUNO: No nos quieren ver. Se esconden. ¡Estamos condenados! Me voy a mi hacienda.

DON FERMÍN: Si huyes, dirán que *efectivamente* estamos condenados. ¿Tienes la conciencia sucia?

DON BRUNO: Sí. No tanto como la tuya. Pero ¿no estamos malditos?

DON FERMÍN: ¡Silencio! No esperarás que el diablo nos lleve en vida. Yo no tengo la conciencia sucia. ¡Juro por Dios que no la tengo! ¡Aguarda, Bruno, hermano! ¡Aguarda! Hablemos en tu casa; no aquí. Que por lo menos el infierno no nos trague estando aún vivos.

(Don Bruno mira detenidamente a su hermano).

DON BRUNO: ¿Eres inocente?



(Don Bruno y don Fermín llegan a la casa. Entran a la sala y se sientan frente a frente).

DON BRUNO: ¿Cómo tienes la conciencia tranquila?

Fermín le explica. Pero él se niega a aceptar sus razonamientos: “¡Yo me arrepentí Fermín” Yo quise volver atrás!”. Lo que hace que se enfrente con don Fermín: “¿No diste orden de que le dieran cañazo mezclado? ¿No lo afrentaste en la calle? ¿No le rompiste la boca a Anto, su criado?” Fermín le argumenta que no, que todo lo hizo por “defender” a su madre, lo que hace que don Bruno explote:

Le robaste su ganado a mi madre, por eso te quité el trabajo de los indios. Mis indios no irán jamás a tus minas. Tú manejaste la mano del caballero que empujó a nuestra madre a la perdición. Tú empujaste a todos al mal. ¡A mí! ¡A mí también! (Se levanta y se va exaltando). ¿Por qué mi madre te firmó ese documento con que te apoderaste de su ganado? ¡Estaba ya borracha! ¡Acorralaste a mi padre y a mi madre! Me quieres acorralar a mí porque quieres mis tierras y mis indios. ¡Despidete!

Entonces don Fermín lo toca donde más le duele:

¡Silencio! (Agarra a don Bruno del poncho). ¡Silencio! ¿Quién, bestia, qué cerdo violó a esa criatura infeliz que mi madre protegía? ¿A quién lo encontraron con bestias y hasta con criaturas sin la edad del juicio? ¿Por culpa de quién tomó, sin otra causa, mi padre, la primera botella de cañazo, como si fuera agua? ¿A quién maldijo primero? ¿Qué pasó con mi madre cuando la kurku Gertrudis parió un condenado; un feto muerto y con cerdas? (Don Bruno se pone a llorar).

Esto permite entender muy bien las palabras de su padre cuando dice “La lujuria es tiniebla”: “Don Bruno la corrompió, derramó sobre ella su maldita semilla y la malogró. Tenía doce años no más, y ese cerdo del infierno la violó en el corral. Parió después un feto corrompido”; “aquí, en mi corral, aplastó a una desventurada, a una marcada por



Nuestro Señor [a una opa].³² No la respetó; la cargó con engaños, en brazos. Mis perros no aullaron: algo les hizo el condenado. Pero ¿no oíste, entonces, a mis gallinas, Anto? / Sí, papay. / Cacarearon feo. / Sí, papay, como cuando ven “almas”. / ¡Eso es!”, es decir, cuando ven las almas de los condenados, de los degolladores de seres humanos, de los comequentes.³³ No hay que olvidar como piensa, como cree (vemos que con fundamento), que Rigo García lo mira: “No. No le parezco un cristiano. Me está mirando como a un nakak’, como a un runa-mikuk”. De aquí que le comente a Fermín: “¿Ves, Fermín? ¿Entiendes algo? El reloj no brilla. Nuestra negra alma lo oscurece. El inocente me ha conocido. Me conoce, y se corre, pues”. Si bien, como ya sabemos, don Bruno considera que la causante de su lujuria es la kurka Gertrudis: “Sí, como el río, como el río de sangre que no puede asentar su lodo. ¡Mata a los pececillos, los mata atorándolos! ¡Kurka Gertrudis, tú eras el demonio, no yo! Yo entonces era un muchacho, un muchacho todavía”.

³² Si bien, curiosamente, en *Diamantes y pedernales*, y desde una perspectiva india (¿?), se dice lo siguiente sobre el upa don Mariano: “¿Por qué había salido de su pueblo don Mariano [...] Mariano era el quinto y último hijo de la familia. [...] Los padres y hermanos comprendieron desde temprano que Mario era medio upa. [...] El hermano mayor, que era el primogénito, lo miraba con cierto desprecio y vergüenza. [...] Tocaba el charango y era ‘negociante arriero’. Era él quien llevaba la legendaria fruta de la comunidad a los pueblos más lejanos, a aquellos en que los melocotones y manzanas alcanzaban altos precios. [...] / Cuando el padre de la familia murió, Antolín resolvió despachar al Upa a la capital de la provincia. Las dos hermanas y los cuñados aceptaron la decisión del arriero. Antolín los atemorizó. Le recordó que los upas [las opas] eran sensuales y taimados[as]. / ‘Yo no puedo tomar mujer porque le tengo miedo —les dijo—. Ya es hombre. En la noche no va a poder sujetar al demonio’ [...]” (Arguedas, 1954: 15-17).

³³ “El condenado busca llevarse alguien con él, comerse a quienes están salvos. En especial agarrar su alma, forma en que encuentra su salvación, cambia su suerte. Cuando ha sido incestuoso busca llevarse a su pareja. En otros casos busca comer la cabeza o los sesos de su víctima, ya que ahí está la sede del alma” (<http://encina.pntic.mec.es/~agonza59/indigenas.htm#m0>) (véase nota 5 del capítulo III).



Mas con ello no termina la confrontación *dialogico-transculturada* (*dancístico-verbal*) entre don Bruno y don Fermín, y de éstos con las palabras de su padre.

Don Fermín le explica a don Bruno sus planes. Mas si bien éste lo entiende, no se contagia del entusiasmo de aquel. Curiosamente (y he aquí un momento clave del *proceso de transfiguración transculturante* de su imagen), “en sus ojos aparec[e] la luz de la paz, casi la felicidad. No el entusiasmo”, nos dice el narrador. Entonces dice don Bruno:

Yo no necesito dinero. No quiero negocios. *Mis hijos no son mis hijos. Están por todas partes.* Déjame tranquilo en mi hacienda y mi huerta. Te daré los indios. [...] *A mí déjame en mi huayk'o [quebrada] con mis indios y mis frutales. No quiero el dinero maldito. ¡No corrompas a mis indios! Ésa que sea la sangre del convenio, su base, la santa voluntad de Dios. No corrompas a mis in-dios. Mira, padrecito, gran don Fermín, ellos no son borrachos, no son violadores, no son ladrones. No son ni como tú ni como yo. Hablemos lo cierto. Respetaremos su alma. ¡Tú los respetarás! Y te los daré, te los entregaré en mitas. ¡Oye bien! En mitas [turnos] solamente. Ellos serán de mí, siempre. Y que el pueblo vea que no somos caínes. Que la Virgen lllore también para nosotros; que el Niño Jesús ponga sus pies en mi corazón humilde. Te firmaré lo que quieras. ¿Eres mi hermano? Me pateabas cuando niño; me veías más chiquito y me arañabas. Decías que me odiabas porque era rubio y porque te robaba el cariño de nuestra madre. ¡Wayqey, mana kuyana! [Hermano mío, indigno de amor].*

De hecho, es tal su *transformación* que sus ojos se vuelven a llenar de lágrimas, y se abraza al pecho de su gran hermano (¡hermosa ironía del narrador!). Tanto así, que don Fermín le pone las manos sobre la cabeza, y ¡le acaricia los cabellos! (“¡Sí, él, don Fermín!”, dice el narrador). Más aún. Le levanta el rostro, y ¡lo besa en la frente! (“Besó la frente de su hermano, como la de un hijo”; léase: ¡como un judas!) y termina diciéndole: “Te has pasado la vida en la huerta y los molinos. Serás feliz. No habrá más causa de odio. Yo seguiré adelante mientras las torcasas de toda la quebrada cantan para ti”. Lo que don



Bruno agradece, repitiendo: “¡Wayk'ey! [Hermano mío] ¡Papacito!”, y besando las manos a su hermano”. Todavía más, cuando doblan las campanas, anunciado “la muerte de un viejo”, comenta don Bruno, arrodillándose y besando el suelo: “¡Paz aquí y en la otra vida! Fermín, juremos cumplir. ¡De rodillas!” (recuérdese, al respecto, que poco antes don Fermín le dice a don Bruno: “¡Y comenzará de nuevo la paz! Habremos nacido otra vez para el mundo”, y que posteriormente Anto le dice a don Fermín: “El gran patrón encarga. Yo cumplo, arrodillado. ¡Aquí está la tierra, aquí está el cielo! Comienza el mundo, patrón don Fermín”).

Para comprender todo este enredado proceso “dialogico-polifónico”, bien vale la pena recordar otro de los *soliloquios* (el cual es como un “diálogo de muertos”), el cual tiene don Bruno con don Andrés. Éste se manifiesta cuando llegan ambos a la casa del viejo y se *despiden* del muerto. Don Bruno reza de rodillas, en quechua, en el dintel del dormitorio, diciendo:

“Padre: le daré mis indios que me dejaste. Esa mestiza que no se ha atrevido a entrar a tu casa... ¡Ahí está afuera! Será la última. Le daré mis indios a Fermín. ¿No los envenenará? ¿No me los hará ir a la costa? ¡Tú has de vagar por años de años en este pueblo, en tus haciendas; has de venir a llorar al pie de los árboles de mi huerta! Fermín tiene una podredumbre, apesta su cuerpo más que el mío. ¡Ayúdame a hacer pasar a los inocentes bajo ese arco sin que se malogren! ¡Acuérdate, acuérdate!³⁴ ¡Dios Hijo, Dios Espíritu Santo, Dios Eterno...!”

Es evidente entonces que la *transformación* de don Bruno (de su imagen), el cambio (relativamente) súbito de *actitud* y *personalidad*, se debe a las palabras del viejo y a la confrontación con su hermano, a sus respectivas *danzas verbales*, que hace que el “espíritu” de don Andrés renazca en él, lo que produce, finalmente, que don Bruno se convierta en un nuevo *danzak'* que seguirá la confusa, pero eficaz,

³⁴ ¿De qué se debe de acordar?



tradición prehispánico-colonial. Recordemos, al respecto, que Don Andrés le dice a Anto (1), que le diga a don Bruno (2), lo siguiente:

1) Le dirás a don Bruno que llore, que venga al corral, que con las *lágrimas de su corazón* procure lavar el suelo que quedó maldito con su *sudor de condenado*. ¡Anto! Él, Bruno, puede salvarse todavía. Yo vi que se arrodilló en la plaza; *besó tres veces el suelo*. Su corazón gemía. Lo oí desde lo alto. Que llore también en el horno viejo. Pero allí violaba y se revolcaba con mujeres [...]. Le dirás que llore, que se arrepienta y que se case.

2) ¡Dueño de mi alma, don Bruno! El gran señor encarga: "Que mi hijo Bruno lave con *lágrimas de sangre* la mancha del corral, el sitio caliente en que *cayó el cuerpo de la Gertrudis*. El corazón de mi hijo Bruno sabe llorar todavía. Desde la torre oí cuando sus venas gemían". La voz del patrón es. *El viento ha oído. El viento ha llevado el encargo del patrón a los cerros, a todas partes. ¡Ahí está ahora, tranquilo!* He lavado la espuma de su boca; sus pies he lavado para que ande rápido en la otra vida, buscando...³⁵

Por lo mismo, no está de más señalar que al terminar de rezar y de conversar con el "alma" de su padre ("alma" de *condenado*: "¡Tú has de vagar por años de años en este pueblo, en tus haciendas; has de venir a llorar al pie de los árboles de mi huerta!"),³⁶ se presenta la siguiente escena:

³⁵ Obsérvese con detenimiento, dada su enorme importancia dialógico-transculturada, las diferencias entre los discursos de uno y otro interlocutor, en especial la primera parte (si bien la segunda es igual de importante), con la *advertencia* de que es el segundo discurso el que recibe don Bruno: don Andrés: "Le dirás a don Bruno que llore, que venga al corral, que con las *lágrimas de su corazón* procure lavar el suelo que quedó maldito con su *sudor de condenado*"; Anto: El gran señor encarga: "Que mi hijo Bruno lave con *lágrimas de sangre* la mancha del corral, el sitio caliente en que *cayó el cuerpo* de la Gertrudis". Dicen lo mismo, pero "desde dos universos encontrados y en contienda".

³⁶ "Cuando alguien muere de buena manera, su alma, antes de morir, recorre los lugares donde sufrió o donde fue feliz. Lo hace vestido de una túnica blanca y sin poner los pies en el suelo. Recién cinco días después sube al cielo, y por eso en esa fecha se lava su ropa —la necesita limpia para subir al cielo— y se le llora. El entierro mismo no sólo no tiene llanto, sino que es más bien festivo: en algunos casos incluye



DON BRUNO: (*Se para. Se dirige hacia el cadáver. A Don Fermín.*) ¡Está bien, hermano! ¡Está tranquilo! (*Llama al criado*). ¡Levántale la cabeza! (*Anto obedece*). Anto, tú eres la sombra del gran señor. Como un lago de altura su rostro está puro. *Los huesos de su nariz que hacían sufrir ya no tienen filo...*

DON FERMÍN: ¿Y las manchas moradas del cuello? ¡El de la oreja!

DON BRUNO: Vienen de tu cuerpo... y del mío. Te daré mis indios, hermano; *si no los envenenas, esas manchas no le maniatarán los pies a mi padre para andar en la otra vida. Llegará.*

Esto no sólo confirma lo anterior, sino que muestra dos de las facetas de la compleja personalidad de don Bruno: su parte católica ("¡Dios Hijo, Dios Espíritu Santo, Dios Eterno...!"), y su parte quechua ("[E]sas manchas no le maniatarán los pies a mi padre para andar en la otra vida. Llegará"), las cuales, evidentemente se *yuxtaponen* (no se mezclan; no hay *mestizaje*; no hay *transculturación*, al estilo de Ángel Rama, sino más bien *heterogeneidad interna*, al estilo de Cornejo Polar) en el espacio y en el tiempo, es decir, en el complejo "modelo del mundo" que se manifiesta a través de su discurso. Para confirmar esta segunda visión, este segundo "modelo del mundo", recordemos lo que dicen otros personajes indios al respecto.

VARAYOK' MAYOR: Caballero don Fermín, caballero don Bruno. La comunidad canta al gran señor; *está acompañando a su alma. Aquí todo limpio*. Su voluntad está cumplida. Te dejamos en tu casa. *Alma del viejo señor no va a tropezar; llegará tranquilo, ¿adónde será?*

abundante aguardiente, comida y orquesta. / La situación no es la misma cuando alguien muere de manera trágica, suicidio o accidente, o cuando aún no ha limpiado sus culpas antes de morir. En estos casos es rechazado por Dios y entonces debe purgar sus culpas 'viviendo' una temporada entre nosotros como condenado. / Una razón posible para llegar a condenado es el incesto, pero también puede ser algún crimen, o la avaricia, o la mentira. [...] / Según sea el caso su 'castigo' será distinto. [...] Mientras tanto, deben seguir cumpliendo con su familia acá en la tierra. [...]" (<http://encina.pntic.mec.es/~agonza59/indigenas.htm#m0>).



ANTO: ¡Dueño de mi alma, don Bruno! [...] ¡Ahí está ahora, tranquilo! He lavado la espuma de su boca; sus pies he lavado para que ande rápido en la otra vida, buscando...

ANTO: ¡Oye al gorrión, hermanito Demetrio! [...] Le ha despedido del mundo este pajarito, al gran señor. Le ha consolado antes del veneno. Ahora viene contento. El gran señor está andando tranquilo. Por todos los siglos el corazón dulce del gorrión le calentará. No va a tener frío.

Si bien la excepción sea, curiosamente, la de Rendón Willka, quien permite demostrar la entreverada *heterogeneidad-transculturante* de todas las sangres (personajes) que habitan en ese mundo, producto de la "solución artística" del relato del narrador, y de la *poética* del Autor, es decir, de la *poética narrativa* del texto.

ANTO (mostrando un gavilán negro que da vueltas en el cielo): ¡Ahí está volando la muerte de los caballeros grandes! (El sol se concentra en las plumas del ave. A instantes se abre una pluma de sus alas, como si fuese a desprenderse).

ANTO: ¡Brilla! ¡Su espalda brilla! Todo tranquilo.

RENDÓN WILLKA: ¡Para mí también brilla! Señal buena, padre Anto. Igual vemos, distinto entendemos. Así, don Bruno también, distinto. Don Fermín, como yo es, aunque del otro lado.

Mas justamente todo lo anterior nos permite también terminar de comprender las palabras que mencionábamos más atrás en relación con el *estatus* del Lector como *participante* (no *testigo*) de las *confrontaciones dialógicas*, y que ahora rescatamos de nuevo a partir de lo que Cornejo Polar menciona al respecto:

Los diálogos de confrontación, polémicos, exigen frecuentemente traslado de una verdad a otra, verdades contrapuestas, lo que motiva al lector para que, en cada caso, opte por uno de los discursos. Como cada personaje dice su verdad (verdad ética, social, psicológica, cultural, etc.) y trata de imponer su perspectiva, y como estas verdades no coinciden, el lector tiene que asumir una actitud crítica, casi arbitral, que lo compromete



indefectiblemente. Todas las sangres implica el compromiso de su autor, por cierto, pero exige también, y de manera perentoria, el compromiso del lector. De aquí el carácter heterodoxamente "abierto" de esta novela, carácter definido por la multiplicidad de sentidos propuestos y por la obligada participación del lector (Cornejo, 1973: 171).

Tal el caso, visto anteriormente, de don Fermín y de don Bruno, donde cada uno tiene *versiones* diferentes de lo que ha llevado al viejo al punto del suicidio, si bien ellos parecieran no *entender* del todo el *mensaje* que éste les *predica* y les *vaticina*: la *muerte* de un mundo y el *nacimiento* de otro, mundo en el que ya no se *requerirá* de su *presencia*: uno por ser *obsoleto*, el otro por verse obligado a convertirse en un *tentáculo* más del pulpo. O dicho de otra manera, que cada uno *comprenda* lo que su *espacio de experiencias* y su *horizonte de expectativas*, de su *presente histórico*, le *permite* (le deja, quiere, desea, prefiere, etc.) *entender*. De aquí que el lector se vea *obligado* a tener que *comprender* primero cada uno de esos mundos, y posteriormente a tener que *comprender* su profunda *interrelación disonante*, antes de poder ser capaz de *refigurarse* a sí mismo.

Mas esto nos conduce a evidenciar, una vez más, que las *confrontaciones dialógico-transculturadas* (*dancístico-verbales*) no son propiamente del tipo *dostoievskiano*, puesto que unos personajes no *oyen* a los otros, o cuando mucho se *escuchan* entre sí de manera bastante *limitada*, dadas las diferencias de *tiempos* y *espacios* socioculturales ("racional-occidental"- "mágico-mítico") en que cada personaje *vive*, como *producto* (complementemos lo dicho más atrás) tanto de su *espacio de experiencias* y de su *horizonte de expectativas* de su *presente histórico*, como de los complejos y entreverados *movimientos*, internos y externos, que entre ellos se presentan y manifiestan, dado su *confrontación dialógico-cronotópica heterogéneo-transculturada bi-cultural*, resultado de su *acción actoral* y *verbal* en el *acontecimiento representado*, todo lo cual es resultado, como hemos reiteradamente mencionado por su importancia para nuestra propuesta,



de la "solución artística" del *relato* del narrador y de la *poética* del Autor.

Y esto pone, otra vez más, sobre la mesa del diálogo arguediano, la *importancia* fundamental de encontrar la *posición* y *perspectiva* autocentrada del *acontecimiento representado*, de los *personajes*, del *narrador* y del *Autor*, y de sus complejas *articulaciones*, así como la trascendencia de *vivir* sus *vivencias* y *experiencias*, al mismo tiempo que tomando *distancia* de ellas, para encontrar la "solución artístico-poética" del texto.³⁷ Y ello no sólo para entender, como decíamos, *todas las sangres que aparecen* y se *confrontan* en *Todas las sangres*, sino también para aprender a relacionar esa "solución artística" con las "soluciones artísticas" de las otras novelas de Arguedas (poética de Autor), así como poderlas poner *vis-à-vis* con las *tradiciones literarias* y *no literarias* ("soluciones artísticas y no artísticas") que éstas vehiculan y movilizan (poética histórica), producto del posible *diálogo comparativo* con las mismas, sean éstas "occidentales", "serranas" o propiamente "runas", sean sus productos *géneros artísticos y/o científicos (escritos), coloquiales y/u orales (hablados)*, o resultado *artístico* de su compleja combinación.³⁸

³⁷ Es importante señalar aquí que debemos diferenciar entre la "solución artístico-poética" del texto [narrador-Autor] y la "solución artístico-interpretativa-historiográfica", que es el resultado *escrito* (obra) de nuestro *diálogo* con el texto, que va en *busca* de su poética narrativa, es decir, en busca de la *posición* y *perspectiva* autocentrada desde donde se configura el relato, la cual posteriormente permitirá al lector *refigurarse*, en función de su propio *espacio de experiencias* y su *horizonte de expectativas* de su *presente histórico*, pudiendo incluso llegar a reformular la forma de hacerlo. Como diría Bajtín: "[...] la novela sólo es importante para los críticos literarios en tanto que *forma de un principio de estructuración literaria concreta*, y no como un principio abstracto [cualquiera que éste fuese] de una visión del mundo. (Nota: [Los críticos] cometen aquí un *típico error metodológico*: pasan de la *visión del mundo del autor* [narrador] al contenido de sus obras, eludiendo la forma). *Sólo dentro de esta forma la novela puede ser analizada objetivamente con base en el material empírico de las obras literarias concretas*" (Bajtín, 1963: 23).

³⁸ "No es nuestro propósito recordar ahora las múltiples dificultades para encajar a las obras hispanoamericanas en las casillas que supuestamente les corresponderían [...]. Quisiéramos más bien subrayar que este 'método' de encasillamientos sucesivos

Pero sigamos adelante, y pasemos al siguiente *plano*: el del *narrador*, y posteriormente al del Autor. Cabe mencionar, sin embargo, que mientras más avanzamos, más difícil resulta decir algo concreto al respecto, puesto que estamos trabajando tan sólo con un capítulo de la novela, pero veamos si podemos dar, cuando menos, algunos lineamientos generales al respecto.

tiene el inconveniente mayor de inmovilizar la significación de los textos reduciéndola a lo ya conocido y de clausurar así las múltiples aperturas de sentido que propicia su organización propiamente artística. Convierte de este modo a la *tradicón literaria* en un legado muerto, y cancela —o reduce a pura metafísica— los lazos vivos y activos que han de mantener nuestro presente histórico unido con un pasado siempre abierto. / Esta doble relación entre *pasado* y *presente*, y *viceversa*, nos coloca entonces ante el problema crucial de la *historicidad de la literatura*. Si todo indica que esta historicidad no puede reducirse a un historicismo chato y a estas alturas bastante estéril, quedaría entonces por indagar bajo qué modalidades la historiografía pudiera dar cuenta de la *vida concreta de las formas literarias*. [...] / Como se desprende de lo expuesto hasta aquí, nuestra aproximación a la problemática planteada descansa primordialmente en una forma de *comparación* que, sin pasar por alto la irreductible *singularidad* de cada una de las obras examinadas, postula que esta singularidad no puede destacarse plenamente sino con base en el conocimiento de la *alteridad* de las dos obras entre sí. Este reconocimiento descansa tanto en la *compenetración* de la actividad lectora con cada una de las *poéticas narrativas* como en el *distanciamiento* que estas mismas poéticas, tan distintas entre sí, contribuyen a propiciar. En otras palabras, no hay plena individuación de la obra (ni del sujeto lector) sino con base en el renovado trabajo de la comparación y la diferenciación. En este trabajo, que une y separa a las obras entre sí, descansan la *configuración* y *permanente reconfiguración de la tradición*. / Ahora bien, la *comparación* y las *diferencias* que ésta permite sacar a luz no pueden establecerse de manera *caprichosa* o *arbitraria*. Presuponen el reconocimiento previo —y a menudo intuitivo, al menos en un primer momento— de ciertos lazos, explícitos o no, entre las obras a las cuales se trata de poner *vis-à-vis*. Dichos lazos suponen la *instauración de alguna forma de continuidad temporal entre una obra* y otra, la cual constituye a su vez la *condición de su propio cuestionamiento*. Continuidades y discontinuidades conducen entonces al descubrimiento de una forma particular de movimiento, cuyo despliegue espacial y temporal pone de manifiesto su historicidad propia [...]" (Perus, 1998: 227-228).

¿Qué papel desempeña el *narrador*, entonces, en relación con los dos planos anteriormente estudiados, cuando menos hasta donde este primer capítulo de *Todas las sangres* nos permite hacerlo, en función de nuestra propuesta de búsqueda de la *poética narrativa*? ¿Cómo podemos encontrar esa *posición* y *perspectiva* autocentrada desde la que podemos *dar cuenta* de la "solución artística" con la que el narrador *configura* su relato, en una primera instancia?

Dada la complejidad del asunto, hagamos una serie de calas que nos permitan ir acercándonos al problema. Para ello *oigamos* primero al narrador como *hablante*, con su propia "visión del mundo" india, para posteriormente *escucharlo* como *relator* de la historia que se nos cuenta: el suicidio del viejo, y sus consecuencias: "la muerte de un mundo y en nacimiento de otro", es decir, y dicho en breve, en función de aquella *posición* desde la que se ofrece la *información*, se desarrolla el relato y se constituye la *representación* (Bajtín, 1963: 18).

Comencemos por su discurso *descriptivo* e *informativo*. En éste, como se verá a continuación, si bien se dirige *directamente hacia su objeto*, de inmediato se puede percibir que no sólo lo hace desde una *posición* y *perspectiva* mágico-mítica, sino que *valora* e incluso *participa*, en lo que dice. Es más. En varias ocasiones se *modifica* el tiempo verbal en función de lo que *expresa*. (Hay que recordar que en *Los ríos profundos*, como en otros de sus textos novelescos, ocurre exactamente lo mismo). *Escuchemos*:

- Cruzaban el atrio, por lo alto, cadenas de flores de k'antu; de las cadenas pendían moldecillos de queso fresco, del *delicioso queso* que fabrican en las estancias de la puna. Los ajustaban con fajas de paja verde, también adornadas de flores de k'antu, y los colgaban con cintas desde las cadenas.
- Cerca del atrio, en el centro de la plaza, había un castillo de fuegos, quemado ya a la hora de la Elevación. Tras de la iglesia, el cerro protector del pueblo aparecía rojo, cubierto a mantos por las



flores del k'antu. Era un cerro escarpado, pedregoso, propicio para los arbustos, casi sin pasto. El k'antu crecía arduosamente hasta cerca de la cima, entre las piedras, marcando el límite de la región fría donde la tierra sólo PRODUCE paja o espinos bajos, cactus protegidos de cabellera. [...] *Todo el atrio estaba enrojecido por las flores de k'antu* que habían pisoteado los niños.

- Algunos cráneos eran visibles en las ventanas triangulares que formaban los adobes colocados en punta en la cima del muro del huerto. Los peones del cura echaban allí las calaveras que encontraban al tiempo de sembrar, porque ese campo cercado fue panteón de notables en tiempos antiguos. *Las calaveras se cubrían de musgo en los meses de lluvia y parecían brillar en las noches de luna de los inviernos*. El muro era alto, inalcanzable para los niños.
- *Unas mariposas rojinegras volaban del huerto hacia la calle; agitaban sus alas silenciosas en la paz del mundo*.
- Las puertas labradas, pintadas de verde, mostraban en el centro la figura esculpida de un papagayo de alas amarillas. / Por las roturas del cielo raso, se filtró el canto a la penumbra. Volvió a cantar el pájaro, con gran alegría; *su voz hizo revivir las alas amarillas del papagayo, y llevó al dormitorio del anciano el hálito feliz del campo, la imagen de las pequeñas casas del pueblo y de los bosques ralos donde las flores de k'antu ardían a esa hora*.
- Sobre la cruz de la casa, otro gorrión cantaba con el piquito hacia lo alto, muy erguido y gallardeando.
- El viento de agosto sacudía los arbustos. *Sobre el amarillo de las yerbas muertas y lo negruzco de los pequeños árboles resecos, las flores de los k'antus resplandecían en lo alto de la montaña*. ES la única flor del invierno; *ABRE sus campanillas que tienen no sólo el color sino el brillo de la sangre, precisamente cuando la superficie de la tierra parece muerta*.
- Al mediodía, durante los meses de invierno, el sol encendía las quebradas y las pampas. *Las piedras de los campos, las piedras porosas o rajadas y las que tuvieron yerbas en el tiempo de lluvias, QUEDAN como atontadas; el viento CARGA los tallos secos, los arranca y desparrama. Las piedras lustrosas de los ríos BRILLAN, DESPIDEN a distancia el fuego del sol. En el mundo así quemado, las manchas de flor del k'antu APARECEN como el pozo o lago de*



sangre del que hablan los himnos de las corridas de toros, pozo de sangre al que se LANZAN para ahogarse los cóndores desengaños.

- El único sauco del corral recortaba sus ramas verdísimas contra las faldas casi blancas del Apukintu. A ese árbol venían a dormir algunos zorzales y cantaban al amanecer. Las ramas altas del sauco casi alcanzaban la zona del aire en que aparecían los mantos rojos de las flores de k'antu.
- El sol quemaba el polvo de la calle; los gavilanes que volaban lentamente sobre el aire del pueblo recibían también en su cuerpo negro todo el sol, y se movían en silencio bajo el azul profundo del cielo.

Para entender estos comentarios, *informativos y descriptivos*, del narrador, expresados desde una *postura*, como dijimos, *mágico-mítica*, hay que tener presente tanto que el narrador parte de una *visión quechua*, como que para el indio *todo está vivo*. Recordemos lo que nos decía Arguedas al respecto: "Así como las montañas y los ríos tienen poder sobre los seres vivos y ellos mismos son seres vivos, *todo lo que hay en el mundo está animado a la manera del ser humano. Nada es inerte*". Más aún. También se evidencia que el narrador *conoce* ese mundo y que (de alguna manera) lo ha *vivido*, que forma parte de sus *propias experiencias como ser humano*: "de las cadenas pendían moldecillos de queso fresco, del *delicioso queso* que fabrican en las estancias de la puna"; "las calaveras se cubrían de musgo en los meses de lluvia y *parecían brillar* en las noches de luna de los inviernos". Todavía más. Que lo ha *vivido* de manera no sólo "*objetiva*", sino también "*subjetiva*", o mejor dicho, y de forma más exacta, como una relación *sujeto-sujeto*: "volvió a cantar el pájaro, con gran alegría; su voz hizo revivir las alas amarillas del papagayo, y llevó al dormitorio del anciano el hálito feliz del campo, la imagen de las pequeñas casas del pueblo y de los bosques ralos donde las flores de k'antu ardían a esa hora".

Es evidente también, cuando menos desde este limitado mirador, que cuando el narrador cambia su discurso hacia el *presente* es en *razón*

también de la manera india de percibir el mundo: "Al mediodía, durante los meses de invierno, el sol ENCENDÍA las quebradas y las pampas. Las piedras de los campos, las piedras porosas o rajadas y las que TUVIERON yerbas en el tiempo de lluvias, QUEDAN como atontadas; el viento CARGA los tallos secos, los arranca y desparrama. Las piedras lustrosas de los ríos BRILLAN, DESPIDEN a distancia el fuego del sol. En el mundo así quemado, las manchas de flor del k'antu APARECEN como el pozo o lago de sangre del que hablan los himnos de las corridas de toros, pozo de sangre al que se LANZAN para ahogarse los cóndores desengaños". Hay que tomar en cuenta lo siguiente, si bien con todas las complejidades del caso:

Toda cultura tiene su propia visión del mundo. O sea conceptos básicos sobre el Espacio, el Tiempo, los dioses. Para los Incas, Espacio y Tiempo estaban amarrados. Los mencionan a través de la palabra Pacha. / a) Primera División del Espacio: KAI-QUIPA-ÑAUPA. El concepto clave para la idea inca del Espacio y Tiempo es KAI que significa AQUI (en el espacio) y PRESENTE (en el tiempo). Junto a KAI estaban QUIPA (Atrás-Futuro) y ÑAUPA (Delante-Pasado). Es desconcertante, para la visión europea del mundo, que ÑAUPA —lo que está Adelante— sirva para nombrar el pasado, mientras que QUIPA (Atrás) sirva para nombrar el futuro. Pero así es. Así era en el Tahuantinsuyo. Es que el futuro está viniendo, está por entrar en este mundo nuestro que es aquí el presente. (KAI). / b) Segunda División del Espacio: HANAN-KAY-UCU. El Universo estaba dividido también en tres sectores: 1) HANANPACHA (Mundo de Arriba: Residencia de los Dioses). 2) KAYPACHA (El Mundo Presente-Aquí: habitación de los hombres). 3) UCUPACHA (Mundo Subterráneo: habitación de los muertos y de las fuerzas de la fertilidad). / Estos tres mundos no estaban aislados, sino que entraban en relación gracias a los agentes intermediarios entre los cuales uno de los más importantes era el propio Inca. Como hijo de Dios comunicaba el HANAN PACHA con el KAYPACHA. Pero una vez muerto, convertido en Illapa Inca, servía además para relacionar el mundo de abajo con el Aquí-Presente. / c) Tercera División del Espacio: HURIN-HANAN. / Pero el Mundo Actual Aquí-Presente (KAI) podía ser dividido en HANAN y HURIN (Arriba y Abajo). Esta era una división

jerárquica. Por ejemplo, bajo la segunda dinastía, el barrio Hanan en el Cusco era más importante que el barrio Hurin. Los Suyos del Imperio estaban también ordenados en función de Hanan y Hurin. Había dos Suyos Hanan y dos Suyos Hurin. / d) Cuarta división del Espacio: COLLANA-PAYAN-CAYAO. El Espacio y la Sociedad, a su vez, se dividían en otras tres categorías en orden de importancia: 1) COLLANA; 2) PAYAN; 3) CAYAO. / Según Wachtel, designaban respectivamente a: 1) Los conquistadores Incas (Collana), 2) La población vencida (Payan), 3) A un grupo mixto de servidores (Cayao). / e) Quinta división del Espacio: Los CEQUES / Dentro del Cusco, el Espacio y la Sociedad eran divididos combinando todos los criterios anteriores a través de los CEQUES. Los CEQUES eran líneas imaginarias que partían desde el centro del Cusco en todas direcciones. Dentro de esas líneas imaginarias se ubicaban los lugares sagrados. Cada CEQUE estaba al cuidado de un ayllu. Los CEQUES estaban divididos en suyos y en grupos de COLLANA-PAYAN-CAYAO" ("Cosmovisión Inca", en *Historia 2. Los Incas*, Editorial Bruño, Lima.³⁹

Para dar mayor validez a esta propuesta, *oigamos* lo que Hugo Blanco le escribe a Arguedas en este septiembre de 2004.

Tayta José María:

Te escribo desde acá atrás, desde el año 2004. Tú entiendes por qué digo atrás, nuestro pensamiento no es como el occidental en que el futuro está adelante y el pasado atrás. Decimos "ñaupaq hamuqkuna" (los que vinieron adelante) y nosotros somos "qhhepa kausaqhkuna" (los que vivimos atrás), recogemos las enseñanzas de los de adelante, usando además los conocimientos que ellos no tenían y que encontramos en el camino.⁴⁰

³⁹ Citado en <http://www.magicperu.com/atlas/default13.htm>

⁴⁰ Es importante mencionar que esto que comenta Hugo Blanco está profundamente presente en la manera en que narra no sólo el narrador de estas novelas, sino incluso los de las novelas anteriores, especialmente en el caso de *Los ríos profundos*. En mejor ocasión trataremos de mostrar este hecho fundamental para la comprensión de la "solución artística" (poética narrativa y poética de Autor) de estos textos, tan



Te escribo para comunicarte que tu *profecía* se está cumpliendo, no sólo en el Perú, sino en América toda. [...] ⁴¹ (Véase carta completa en el anexo)

De aquí que podamos *afirmar* y *confirmar*, por un lado, que no vemos la realidad directamente, sino que lo hacemos desde la *posición* y *perspectiva runa* desde la cual la *relata* el narrador, y por otra, que si bien hemos marcado tan sólo aquellos *enunciados* que parecieran hacer notoria esta *postura* del narrador, en realidad *todas* las descripciones están construidas de esta manera, y considerando para ello este problema *espacio-temporal* quechua. Por supuesto, esto no es nada fácil de *oír* y de *ver*, dado nuestra lejanía a esta *posición* y *perspectiva india*; sin embargo, si se ha leído con atención *Los ríos profundos*, tratando de colocarse detrás del narrador, uno se va volviendo *sensible* para captar esta "gnosis serrana", como diría José Luis Rouillón (Rouillón, 1967). Mas, también esto explica que estas *descripciones informativas* estén completa y complejamente articuladas con lo que está *aconteciendo* en la novela, y que no estén desligadas, como algo subjetivo (voz en "off"), como algo dicho tan sólo por el narrador: son parte esencial del *relato* novelesco, son parte de su *producto* mismo.

Retomemos un pasaje de Cornejo Polar, que si bien no es llevado hasta sus últimas consecuencias por éste, está muy relacionado con lo que aquí tratamos de explicar, y que si bien está referido a *Los ríos profundos*, es evidente que también sirve para tratar de comprender al narrador de *Todas las sangres* y su (supuesto) realismo.

importante para el acercamiento al mundo indio y, por comparación, al mejor entendimiento del nuestro, por cuanto "mundos encontrados" y tal vez alguna "en paz y armonía".

⁴¹ La notificación sobre la *Carta de Hugo Blanco a Arguedas* y su envío por correo electrónico fue realizado por nuestro excelente amigo el Dr. Dúlio Salazar Morote, ex-alcalde de Talavera, en la provincia de Andahuaylas, Apurímac, a quien aprovecho para darle las gracias por todo, así como a su fraternal y cariñosa esposa Amira Montoya Altamirano.



Un *realismo peculiar* que, una vez más, se impone como urgencia primaria, pero no un *realismo meramente objetivo*, que percibe la realidad desde un *mirador externo*, ajeno, sino un *realismo total* que incluye al *observador dentro del objeto observado*, que al describir la realidad externa, al revelarla, se describe y revela a sí mismo, que —en otros términos— mezcla y confunde visión e introspección. Un *realismo total*, de otro lado, abarcador de todas las instancias y de todos los estratos del mundo, que no se inhibe ante la majestad de una montaña ni ante la sutileza del temblor anímico de quien, mágicamente, dialoga con ella. *Realismo pleno* que asume lo interno y lo externo, la energía psíquica y la materia física, la razón y la magia, el individuo y la sociedad, el hombre y el mundo (Cornejo, 1973: 92).

Evidentemente, un *realismo* de este tipo sólo puede ser *expresado por el narrador* y a partir de su *visión de mundo*, ya que es él quien nos presenta el *universo artístico* (espacio-temporal, dialógico-cronotópico) que allí se manifiesta, y el cual forma parte de su *espacio de experiencias* y su *horizonte de expectativas sociocultural*, de su *presente histórico* (que corresponde a “1964”, por cuanto es el momento que el texto empieza a tener una *vida independiente* del Escritor, y empieza a formar parte de la *vida del Lector*).

Mas el narrador no sólo se dedica a *informar y describir*, es decir, dirigiendo su discurso “*directamente*” hacia el objeto o *sjeto*, sino que también *representa la acción*, el *acontecimiento representado*. Oigámoslo una vez más.

El viejo subió a tientes las gradas de piedra que conducían como un túnel a lo alto de la torre. [...] / El viejo borracho llegó hasta las campanas. [...] / El viejo calculó bien. Se escondió, fatigado, tras de una columna, un instante. [...] / Cuando asomó la cabeza para mirar el atrio, la chiquillería del pueblo salía de la iglesia. Empezaron a gritar. [...] / Bajaron las cadenas de k'antu, templándolas, y las levantaron de nuevo. Los niños saltaban para arrancar los nidos de paja que guardaban los quesitos. Algunos indios jóvenes se metieron en el grupo y los regidores del común los alcanzaban

con las varas y los golpeaban en la cabeza. / Las cadenas bajaban y subían. Los alaridos de los niños repercutían en la quebrada. [...] / Desnudaron de flores y de ofrendas las cadenas que cruzaban el atrio. Quedaron al descubierto las sogas de cuero. [...] / [S]alieron de la iglesia multitud de indios hacia la plaza, y después los grandes señores, los vecinos caballeros y los ancianos. Indias jóvenes cargaban los reclinatorios, e iban siguiendo a las señoras y señores. El viejo se ocultó tras de la columna. Y apareció, bruscamente, cuando su hijo mayor, don Fermín, llegó al centro del atrio. Se irguió, casi al filo de la cornisa. Se quitó el sombrero, lo agitó con la mano derecha y gritó. [...] / Todos se volvieron y lo buscaron. / Acababa de salir del templo su otro hijo, don Bruno. [...] / Corrieron al atrio, todos. Nadie hizo caso de ofrecimiento de don Fermín. [...] / En un respiro del viejo pudo hacerse oír el mayor de los hermanos. Pero nadie se movió. El borracho guardó más silencio, porque en ese instante salió el cura, y miró hacia la torre al observar que todos tenían el rostro vuelto en esa dirección. [...] / El cura sonrió y movió los brazos con ademán despectivo. Fue don Bruno quien se arrodilló. La gente pudo hacerle un campo en el atrio, empujándose unos a otros, respetuosamente. Entonces don Fermín se acercó al sitio donde estaba su hermano; lo encontró arrodillado [...]. / [D]on Bruno besó el suelo tres veces. [...] / [El viejo] ya no volvió a hablar en castellano. [...] / Don Bruno se recostó en los brazos de don Fermín, ante el asombro de la gente. [...] / Desapareció del arco y empezó a doblar las campanas. [...] Tocó unos instantes. Y apareció luego en las gradas de piedra que subían del atrio de la iglesia a la puerta de la torre. [...] [B]ajó las gradas casi tambaleándose. Se detuvo en el atrio, y se puso el sombrero. [...] / Don Bruno y don Fermín dieron unos pasos atrás. Una anciana que tenía el rostro cubierto con una fina mantilla de encaje se acercó al viejo. [...] / Le enjugó el rostro al anciano con un pequeño pañuelo. Y lo llevó del brazo, unos pasos. Se escucharon llantos de mujeres. [...] Doña Adelaida y el viejo llegaron a las gradas del atrio [...]. / Bajó las gradas firmemente. [...] Los señores se quedaron en el atrio y los indios siguieron al viejo. Los mestizos se dividieron: algunos prefirieron observar a los hermanos maldecidos y otros fueron tras los indios. El cura vaciló largo rato. Luego se dirigió a donde estaban los hermanos. [...]

Es más, realiza algunas de las funciones que tiene cualquier narrador de una novela tradicional, "monológica":

Pareciera que el hubiera tenido una experiencia similar: El viejo subió a tientas las gradas de piedra que conducían como un túnel a lo alto de la torre. *Había que apoyarse en las paredes e ir adelantando las piernas, buscando con cuidado los ruinosos escalones en la oscuridad.*

Es alguien que conoce ese mundo y que a participado en él: Cruzaban el atrio, por lo alto, cadenas de flores de k'antu; de las cadenas pendían moldecillos de queso fresco, *del delicioso queso que fabrican en las estancias de la puna.*

Explica cosas que ya sucedieron: El viejo borracho llegó hasta las campanas. *De niño había sido diestro no sólo en escalar las gradas caprichosas y oscuras sino en caminar, como un acróbata, sobre la angosta cornisa de la torre. Hacía temblar a los devotos, chillando desde el altísimo andén donde no cabían sino los gavilanes que solían posarse allí para otear los árboles de la plaza.*

Ve a través de los personajes y explica sus comentarios: *Cuando asomó la cabeza para mirar el atrio, la chiquillería del pueblo salía de la iglesia. Empezaron a gritar: [. . .] El viejo podía contemplar libremente el espectáculo, porque todos estaban pendientes de la lucha de los niños y del juego de las cadenas. "Los hambrientos les han quitado a los niños" —se lamentaba el viejo. Porque los jóvenes, aun los caballeritos, se metieron finalmente en la lucha por las chipas, para despejar el atrio.*

Sabe cosas que los otros saben: *Se había dicho que sus discursos diarios de borracho ya no tenían efecto; que la gente de los pueblos se había cansado de escuchar las acusaciones y maldiciones que lanzaba contra sus hijos, contra los jueces y los curas. Sólo los niños le oían, al "Diablo Predicador". Pero ahora había encontrado un nuevo púlpito.*

Da explicaciones sobre lo que sucede: *No podían irse ya los hermanos. Los indios y toda la gente del distrito habían formado una masa compacta que les cerraba el paso.*

Dice lo que piensa el cura: *¿Por qué no reventaban los tiros de pólvora en el cerro? Los tiros habrían interrumpido al viejo. El cura*

se puso los dedos en la boca y silbó. [. . .] "¡Y tú, renegado! ¿Por qué no reventas los tiros de pólvora?"

Dice lo que piensa don Andrés: Don Bruno se recostó en los brazos de don Fermín, ante el asombro de la gente. *Al viejo ya no le importó este detalle.*

Da explicaciones sobre hechos que él conoce sobre ese mundo: Desapareció del arco y empezó a doblar las campanas. *Tan diestramente como el sacristán, el viejo armonizaba, lúgubramente, el tono cristalino de las campanas pequeñas con la voz lenta de la única campana mayor.*

Sabe qué hizo el viejo antes de subir a la torre: Tocó unos instantes. Y apareció luego en las gradas de piedra que subían del atrio de la iglesia a la puerta de la torre. No estaba borracho; *había tomado sólo unas copas de aguardiente.* Pero bajó las gradas casi tambaleándose. Se detuvo en el atrio, y se puso el sombrero.

Nos hace escuchar cosas que tan sólo él puede oír: Una anciana que tenía el rostro cubierto con una fina mantilla de encaje se acercó al viejo. [. . .] / Le enjugó el rostro al anciano con un pequeño pañuelo. Y lo llevó del brazo, unos pasos. Se escucharon llantos de mujeres. *Se oía el movimiento de la masa de indios que observaba al anciano.*

Se mete en la conciencia de los personajes "colectivos": El cura se despidió de los hermanos. Los demás señores también se acercaron donde estaban ellos para despedirse. Se quitaban el sombrero al darles la mano; pero *no sabían qué decir. Una maligna felicidad que no podían expresar ni en gestos ni en palabras los turbaba.*

Explica las actitudes de los personajes: Don Fermín trató a los principales del distrito como un poderoso que recibía el homenaje del pueblo. *Acallaba así el júbilo, la venenosa alegría de sus amigos.*

Es, pues, claro que el narrador *relata* lo que está sucediendo, y que no estamos *viendo* el acontecimiento representado como si estuviera allí, fuera de nuestra conciencia, pero también demuestra que es inadecuado decir (sin olvidar lo ya mostrado al respecto) que: "el discurso del narrador [...], tácita o expresamente, toma partido y asimila su voz a

los de los personajes que comparten su actitud" (Cornejo, 1973: 173), como también pareciera ser impertinente decir que: "El que dentro del marco compartido por el narrador y algunos personajes se produzcan desfases graves (las contradicciones internas del mundo indio y del mundo andino) explica la ambigüedad de algunos niveles del texto" (Cornejo, 1973: 173). Es claro que todos estos comentarios muestran la incapacidad (de ese entonces, 1973) para comprender cómo relata el narrador el mundo que nos presenta.⁴²

A partir de lo anterior, vale la pena recordar lo dicho por Arguedas al principio de esta comunicación:

la realidad, la experiencia viva con la realidad, con esa realidad múltiple que, un poco desordenadamente he intentado explicar, es la fuente de [mi] creación. Ahora, ¿qué diferencias y qué semejanzas hay entre la realidad que el autor muestra en su obra y aquella de la cual es expresión? Aquí si entra un poco el misterio de que habla Alberto Escobar (*Encuentro*, 1965: 108).

En función de ello, veamos que "respuesta" propone Bajtín respecto a este misterio, tomando en cuenta que *Todas las sangres* es una novela con una composición "polifónica". Dice este teórico:

LA ACTITUD ARQUITECTÓNICAMENTE ESTABLE Y DINÁMICAMENTE VIVA DEL AUTOR [narrador] CON RESPECTO A SU PERSONAJE debe ser comprendida tanto en sus principios básicos como en las diversas manifestaciones individuales que tal actitud revela en cada autor y cada obra determinada. [...] / [C]ADA MOMENTO DE UNA OBRA SE

⁴² Para descargar un poco nuestra conciencia en relación con los vapuleos que hemos realizado en contra de este fundamental crítico-historiógrafo latinoamericano: Antonio Cornejo Polar —quien, sea dicho de paso, nos ha abierto una enorme puerta y posibilidades para la realización de este trabajo—, no está de más recordar sus últimos importantes trabajos, donde da cuenta de las diferencias entre el mestizo y el migrante, y la intertextualidad multicultural que éstos vehiculan (Cornejo, 1994, 1994a, 1994b). Y si bien aquí no retomamos sus importantes aportaciones al respecto, estamos convencidos de su enorme utilidad para comprender los problemas aquí tratados.



NOS PRESENTA COMO REACCIÓN DEL AUTOR [narrador], QUE ABARCA TANTO EL OBJETO MISMO COMO LA REACCIÓN DEL PERSONAJE FRENTE AL OBJETO (REACCIÓN A LA REACCIÓN); EN ESTE SENTIDO, EL AUTOR [narrador] ES EL QUE DA EL TONO A TODO DETALLE DE SU PERSONAJE, A CUALQUIER RASGO SUYO, A TODO SUCESO DE SU VIDA, A TODO ACTO SUYO, A SUS PENSAMIENTOS, SENTIMIENTOS, igual que en la vida real evaluarnos cualquier manifestación de las personas que nos rodean; pero en la vida tales reacciones son de carácter suelto y vienen a ser precisamente reacciones a algunas manifestaciones aisladas y no a la totalidad de una persona dada [...] Pero en una obra artística, en la base de la reacción del autor [narrador] a las manifestaciones aisladas de su personaje está una reacción única con la totalidad del personaje, y todas las manifestaciones separadas tienen tanta importancia para la caracterización del todo como su conjunto. Tal reacción frente a la totalidad del hombre protagonista es específicamente estética, porque recoge todas las definiciones y valoraciones cognoscitivas y éticas y las constituye en una totalidad única, tanto concreta y especulativa como totalidad de sentido. ESA REACCIÓN TOTAL FRENTE AL HÉROE LITERARIO TIENE UN CARÁCTER FUNDAMENTALMENTE PRODUCTIVO Y CONSTRUCTIVO. [...] / Este proceso, como una regularidad psicológica, no puede ser estudiado por nosotros de una manera inmediata; nos enfrentamos al personaje tan sólo en la medida en que se ha plasmado en una obra literaria, es decir, únicamente vemos su historia ideal de sentido y su regularidad ideal de sentido, y en cuanto a cuáles fueron sus causas temporales y su desenvolvimiento sólo puede ser conjeturado, pero nada tiene que ver con la estética. / Esta historia ideal, el autor [Autor/narrador] nos la cuenta tan sólo en la obra misma y no en su confesión de autor [Escritor], dado el caso, y tampoco aparece en sus opiniones acerca del proceso creativo; tales confesiones y opiniones deben tomarse con mucha precaución por las siguientes razones: la reacción entera, que crea el objeto como un todo, se realiza de una manera activa, pero no se vive como algo determinado, su determinación se encuentra precisamente en el mismo producto, es decir, en el objeto formado por ella; el autor [narrador] transmite la postura emocional y volitiva del personaje, pero no su propia actitud hacia él; esta actitud es realizada por él, es objetiva, pero en sí misma no llega a ser objeto de análisis y de



vivencia reflexiva; el autor [narrador] crea, pero ve su creación tan sólo en el objeto que está formando, es decir, únicamente ve la generación del producto y no su proceso interno, psicológicamente determinado. Y así son todas las vivencias activas de la creación: uno ve a su objeto y a sí mismo en el objeto, pero no el proceso de su propia vivencia; EL TRABAJO CREATIVO SE VIVE, PERO LA VIVENCIA NO SE OYE NI SE VE A SÍ MISMA, TAN SÓLO VE SU PRODUCTO O EL OBJETO HACIA EL CUAL ESTÁ DIRIGIDO. Por eso el artista [Escritor] nada tiene que decir acerca de su proceso creativo: todo él está en el producto creado, y lo único que le queda es señalar su obra; y así es, únicamente allí hemos de buscar ese proceso. [...] NO SÓLO LOS PERSONAJES CREADOS SON LOS QUE SE DESPRENDEN DEL PROCESO QUE LOS CONSTITUYÓ, SINO QUE A SU CREADOR [Escritor] LE ACONTECE OTRO TANTO. En esta relación hay que subrayar el carácter productivo del concepto de Autor [narrador] y el de su reacción total frente a su personaje: EL AUTOR [narrador] NO ES PORTADOR DE UNA VIVENCIA ANÍMICA, Y SU REACCIÓN NO ES UN SENTIMIENTO PASIVO O UNA PERCEPCIÓN; EL AUTOR [narrador] ES LA ÚNICA ENERGÍA QUE NO SE DA EN UNA CONCIENCIA PSICOLÓGICAMENTE CONCEBIDA, SINO UN PRODUCTO CULTURAL SIGNIFICANTE Y ESTABLE, Y SU REACCIÓN APARECE EN LA ESTRUCTURA DE UNA VISIÓN ACTIVA DEL PERSONAJE COMO TOTALIDAD DETERMINADA POR LA REACCIÓN MISMA, EN LA ESTRUCTURA DE SU REPRESENTACIÓN, EN EL RITMO DE SU MANIFESTACIÓN, EN SU ESTRUCTURA ENTONACIONAL Y EN LA SELECCIÓN DE LOS MOMENTOS DE SENTIDO. / [...] El procedimiento más común, hasta en el trabajo histórico-literario más serio y concienzudo, es el de buscar el material biográfico en las obras, y viceversa, el de explicar una obra determinada mediante la biografía, y se presentan como suficientes las justificaciones puramente fácticas, o sea las simples coincidencias en los hechos de la vida del personaje con los del autor, se realizan extracciones que pretenden tener algún sentido, mientras que la totalidad del personaje y la del autor se desestiman de una manera absoluta; por consiguiente, SE MENOSPRECIA TAMBIÉN UN MOMENTO TAN IMPORTANTE COMO LO ES LA MANERA DE ENFOCAR UN ACONTECIMIENTO, LA MANERA DE VIVIRLO DENTRO DE LA TOTALIDAD DE LA VIDA Y DEL MUNDO. Parecen sobre todo increíbles las confrontaciones fácticas y las correspondencias entre la cosmovisión del personaje y la del autor [narrador] —por ejemplo, un aspecto del contenido abstracto de una idea



determinada se confronta con una idea parecida del personaje. [...] [E]s imposible suponer una coincidencia a nivel teórico entre el autor [narrador] y el personaje, porque la correlación que se da entre ellos es de orden absolutamente distinto; siempre se desestima el hecho de que LA TOTALIDAD DEL PERSONAJE Y LA DEL AUTOR [narrador] SE ENCUENTRAN EN NIVELES DIFERENTES; NO SE TOMA EN CUENTA CÓMO SE MANIFIESTA LA ACTITUD HACIA EL PENSAMIENTO E INCLUSIVE HACIA LA TOTALIDAD TEÓRICA DE UNA VISIÓN DEL MUNDO (Bajtín, 1924b: 1921-1924b 13-17).

Sin entrar a dar mayores explicaciones sobre la mayor o menor pertinencia sobre estas interesantes propuestas, cabe señalar, en función de lo que a nosotros nos interesa (ya mencionado de forma reiterativa), que se evidencia una vez más que debemos *vivir* como Lectores (*copartícipes dialógicos* del Autor), tanto el *acontecimiento representado* y los *personajes que viven* (actúan, hablan, se enfrentan y se confrontan “polifónicamente”) en este *acontecimiento*, como al *narrador* por cuanto *relator vivencial* de ese *acontecimiento*, ya que, gracias a esto, es como seremos capaces de encontrar (quizá) la *posición y perspectiva* autocentrada desde la cual éste da una “solución artística” a ese *mundo* expresado y representado, *mundo* que comunica a su *oyente*. Una vez *logrado* esto, podremos (quizá) *entender* la propuesta *poética* del Autor como creador (productor, constructor, configurador) de la *forma arquitectónica* del Texto, *forma* con la que *logra*, no sólo que el narrador *relate* su historia, sino que nosotros, al entrar en *diálogo* con ella, tanto *reconfiguremos* su propuesta (Obra) como nos *refiguremos* a nosotros mismos (Personalidad).

Pasemos, pues, con todo esto en presente, más lo evidenciado más atrás, a *ocupar la posición y la perspectiva* del *narrador*, para tratar de *vivir y comprender* de qué manera este Sujeto se *relaciona* con las *confrontaciones dialógico-transculturadas* de los personajes, de acuerdo con el *mundo*, interior y exterior, en el que *habitan*. *Oigamos* los primeros párrafos de la novela.⁴³

⁴³ Se le pide al Lector una vez más que *lea* como si ahora *fuese* el narrador.



El viejo subió a tuestas las gradas de piedra que conducían como un túnel a lo alto de la torre. *Había que apoyarse en las paredes e ir adelantando las piernas, buscando con cuidado los ruinosos escalones en la oscuridad. Sólo el sacristán y su hijo y algunos muchachos del pueblo podían subir y bajar a la carrera por el desigual y lúgubre túnel que concluía en la cima, sobre la gran luz de la plaza.*

El viejo borracho llegó hasta las campanas. *De niño había sido diestro no sólo en escalar las gradas caprichosas y oscuras sino en caminar, como un acróbata, sobre la angosta cornisa de la torre. Hacía temblar a los devotos, chillando desde el altísimo andén donde no cabían sino los gavilanes que solían posarse allí para otear los árboles de la plaza.*

Esta vez también, como en los días de las grandes travesuras de su niñez, los fieles iban a salir de la iglesia. Era día de fiesta y la multitud rebasaba hasta el atrio. Hombres y mujeres del pueblo y de los anexos próximos y lejanos habían venido a oír misa, casi todos los habitantes del distrito [...]

Hemos marcado con cursivas aquellos enunciados donde se nota claramente que está presente el narrador como relator del texto, haciendo contrapunto con las acciones, las palabras y las maneras de ver la realidad verbal de don Andrés. Acerquémonos y vivamos primero al texto en función de estas confrontaciones dialógicas internas del relato, en función de él mismo y su propio discurso, y de éste en relación con su interlocutor, de su oyente.

El narrador comienza por dirigirse, a través de su discurso, directamente a su objeto: "El viejo subió las gradas de piedra que conducían como un túnel a lo alto de la torre". Pero de inmediato cambia de posición y perspectiva, y se involucra (*participa vivencialmente*) en el asunto: "Había que apoyarse en las paredes e ir adelantando las piernas, buscando con cuidado los ruinosos escalones en la oscuridad": es algo que él ha vivido en algún momento y que lo hacen participar directamente en lo que relata. De aquí que sepa que "sólo el sacristán y su hijo y algunos muchachos del pueblo podían subir y bajar a la

carrera por el *desigual y lúgubre túnel* que concluía en la cima, sobre la gran luz de la plaza".

Esto le permite tanto "denunciar", de acuerdo con su experiencia, que algunos de los sacristanes en la sierra *tenían* (puesto que el discurso *refiere*, en principio, algo que ya *sucedió*) sus propios hijos (recordemos que más adelante el cura también tiene un hijo: Julito, producto de su unión con la señora Donatila), como mostrar su *posición y perspectiva india*: "sobre la gran luz de la plaza", y señalar la importancia de ese "lugar": "el desigual y lúgubre túnel que concluía en la cima". Hay que recordar que el narrador ya *sabe* lo que va a suceder, es decir, está *contando* algo que ya *conoce*. Así, desde esta *posición y perspectiva* señala a su interlocutor, a su oyente (¿"blanco" o "indio"?), todas estas *trascendentales* cuestiones desde el inicio de su relato.

Mas el siguiente párrafo complica el esquema: "El viejo borracho llegó a las campanas". Es un borracho, sí, pero es mucho más que eso: es el "diablo predicador", es el "cóndor flaco", es "el gran viejo loco", "el gran señor", "el patrón grande"... Es, pues, un *signo* para el oyente de todo lo que está *por venir*. Y eso se confirma cuando oímos lo que sigue: "De niño había sido diestro no sólo en *escalar* las gradas caprichosas y oscuras sino en *caminar*, como un *acróbata*, sobre la angosta cornisa de la *torre*. Hacía *temblar* a los devotos, *chillando* desde el altísimo *andén* donde no cabían sino los *gavilanes* que solían posarse allí para *otear* los árboles de la plaza". Es, pues, un *danzak'* que llega a las *campanas* (recuérdese la importancia de éstas, tanto por el sonido ["a su canto triste salen del agua los toros de fuego, o de oro, arrastrando cadenas (¿condenados?); suben a las *cumbres* y *mugen* en la helada"] (Arguedas, 1958: 18), por su función ["Las *campanas* no tocan para el cura únicamente. Llamam a los *indios* para las faenas; nos llaman a *nosotros* y a los *alcaldes varayok'*, para los *cabildos*"], como por quién las mando fundir ["¡La torre! No es de Dios. Es mía. *Mi padre*, que fue *dueño de los padres y abuelos y nietos de ustedes*, hizo *fundir* las *campanas*"], y en qué condiciones ["En las



campanas hay mi sangre. Porque mi padre se hizo sangrar y en el crisol de la fundición escurrió su sangre, que al instante se convirtió en llama"], las cuales, con ayuda del viento ["La voz del patrón es. El viento ha oído. El viento ha llevado el encargo del patrón a los cerros, a todas partes"], llevarán la danza verbal a todo ser vivo (Sujetos y Sujetos), y van a hacer temblar de nuevo a los habitantes de esa región ("Esta vez también, como en los días de las grandes travesuras de su niñez, los fieles iban a salir de la iglesia. Era día de fiesta y la multitud rebasaba hasta el atrio. Hombres y mujeres del pueblo y de los anexos próximos y lejanos habían venido a oír misa, casi todos los habitantes del distrito"), si bien ahora, en esta ocasión, por sus predicciones, por sus vaticinios al respecto, por sus discursos de venganza, y no por sus chillidos de niño cóndor.

[El viejo] desapareció del arco y empezó a doblar las campanas. [...] Tocó unos instantes. Y apareció luego en las gradas de piedra que subían del atrio de la iglesia a la puerta de la torre. No estaba borracho; [...] [p]ero bajó las gradas casi tambaleándose. [Yo vi al gran padre "Untu", trajeado de negro y rojo, cubierto de espejos, danzar sobre una sogá movediza en el cielo, tocando sus tijeras. [...] Llegó a la ventana de la torre cuando el sol encendía la cal y el sillar blanco con que estaban hechos los arcos. Danzó un instante junto a las campanas. Bajó luego. Dentro de la torre se oía el canto de sus tijeras; el bailarín iría buscando a tientas las gradas del lóbrego túnel dentro de la torre [...]" (Arguedas, 1962: 205-206)]

¡Yo predico la venganza, señores! [...] La venganza es dulce para el que es cristiano y para el moro; para el perro y para el ser humano, el pobre y el rico, el zambo y el mezquino. Y el que es generoso se ríe a mandíbula batiente si puede vengarse. Yo, ¡cielos de mi patria!, me vengaré, no por mí, sino por mandato supremo de Dios, si existe Dios, del destino, si hay algún latido que rige los pasos, los pasos de todos. ¡Niños, oídmel ¡Predico la vindicta!...

Mas, con esos breves fragmentos analizados podemos percatarnos ya que es Él, el narrador, quien *relata* lo que vemos (oímos), y que, por lo

mismo, no estamos *viendo* ninguna *realidad directa*, ubicada fuera de nuestra conciencia, sino un "modelo" *construido* (oral/escrito) de esa realidad, en función de su experiencia sociocultural y de acuerdo con lo que quiere comunicar a su interlocutor. *Realidad discursiva*, además, en la que se *acentúa*, cognitiva, ética y estéticamente, su *posición y perspectiva india*. *Relato* que, por tanto, si bien es *ficticio* (*ficcional*) es también real, puesto que se basa en sus propias *experiencias vivenciales*, en su realidad, realidad que, ciertamente, en algún momento fue *real* (no olvidemos que la realidad no habla por sí misma). Recordemos, por si hiciera falta, que Arguedas mencionaba que:

Este señor [don Bruno (¿don Andrés?)] que es un católico peruanísimo, que cree que el maquinismo, que el individualismo va a destruir al ser humano, *existe*, y *lo he conocido, lo he mostrado quizá no tan palpitantemente, no tan tremendamente como en realidad son los personajes en los cuales está inspirado este fenomenal personaje* que es una mezcla de indio, de mestizo, de oriental y occidental. *La realidad es la fuente de la creación.*

Es, pues, evidente, que el narrador *dialoga* con el oyente, pero también es obvio que lo hace con su *propio discurso*, con su *propio relato* (incluso, como vimos, con el *discurso* de los narradores de *otros textos*), así como con el *discurso* de don Andrés. Pero *oigamos* esto último más de cerca y tratemos de explicarlo hasta donde los fragmentos de este capítulo nos permiten hacerlo. *Oigamos:*

El viejo calculó bien. Se escondió, fatigado, tras de una columna, un instante. Cerca del atrio, en el centro de la plaza, había un castillo de fuegos, quemado ya a la hora de la Elevación. Tras de la iglesia, el cerro protector del pueblo aparecía rojo, cubierto a mantos por las flores del k'antu. Era un cerro escarpado, pedregoso, propicio para los arbustos, casi sin pasto. El k'antu crecía arduosamente hasta cerca de la cima, entre las piedras, marcando el límite de la región fría donde la tierra sólo produce paja o espinos bajos, cactus protegidos de cabellera. El viejo miró hacia la alta montaña.



— ¡Yo te prefiero, Apukintu! Te han robado flores —dijo.
Cuando asomó la cabeza para mirar el atrio, la chiquillería del pueblo salía de la iglesia. Empezaron a gritar:

— ¡Las chipas, las chipas!
Bajaron las cadenas de k'antu, templándolas, y las levantaron de nuevo. Los niños saltaban para arrancar los nidos de paja que guardaban los quesitos. Algunos indios jóvenes se metieron en el grupo y los regidores del común los alcanzaban con las varas y los golpeaban en la cabeza.

— ¡Fuera! —gritaban—. Es para los niños.
Las cadenas bajaban y subían. Los alaridos de los niños repercutían en la quebrada. El viejo podía contemplar libremente el espectáculo, porque todos estaban pendientes de la lucha de los niños y del juego de las cadenas. La costumbre no había variado en sesenta años. El viejo empezó a llorar copiosamente. Temió caer: se arrodilló en la piedra, bajo el arco de la cúpula.

— ¡Que salgan los malditos! ¡Que salgan ya los malditos, Señor! —exclamó.

Desnudaron de flores y de ofrendas las cadenas que cruzaban el atrio. Quedaron al descubierto las sogas de cuero.

— Los hambrientos les han quitado a los niños —se lamentaba el viejo. Porque los jóvenes, aun los caballeritos, se metieron finalmente en la lucha por las chipas, para despejar el atrio.

Y salieron de la iglesia multitud de indios hacia la plaza, y después los grandes señores, los vecinos caballeros y los ancianos. Indias jóvenes cargaban los reclinatorios, e iban siguiendo a las señoras y señores. El viejo se ocultó tras de la columna. Y apareció, bruscamente, cuando su hijo mayor, don Fermín, llegó al centro del atrio. Se irguió, casi al filo de la cornisa. Se quitó el sombrero, lo agitó con la mano derecha y gritó:

— ¡Eh, maldito!
Todos se volvieron y lo buscaron.

— ¡Aquí, malditos! —voceó con más energía el viejo.
Acababa de salir del templo su otro hijo, don Bruno.

— ¡Corran a la torre! ¡A la torre! —Don Fermín vio primero a su padre—. ¡Mil soles por salvarlo! ¡Indios, suban! —gritó.
Pero el viejo había asegurado la puerta con el cerrojo.

Estaba vestido de levita; sobre la camisa blanca, una corbata vieja, de seda brillante, se agitaba con el aire.

— ¡Escuchadme, malditos! ¡Maldito pueblo! ¡Maldito cura!
¡Maldita plaza!

Corrieron al atrio, todos. Nadie hizo caso del ofrecimiento de don Fermín.

Tenía una barba crecida en punta, el viejo; una barba dejada a su propia naturaleza; los pelos se alargaban desde todos lados de su rostro huesudo; las cejas habían crecido tanto que casi se juntaban hacia los costados con las barbas del rostro. Su nariz fina, aguileña, casi transparente en las aristas, era hermosa. Su frente muy angosta, nítidamente marcada por la abundante cabellera blanquísima y con extraños mechones negros, le daba aire de loco, y los cabellos largos, echados hacia atrás, que caían hasta más abajo de la nuca.

Se había dicho que sus discursos diarios de borracho ya no tenían efecto; que la gente de los pueblos se había cansado de escuchar las acusaciones y maldiciones que lanzaba contra sus hijos, contra los jueces y los curas. Sólo los niños le oían, al "Diablo Predicador". Pero ahora había encontrado un nuevo púlpito.

¿Qué relación hay aquí entre el narrador y el personaje? Es claro que el narrador está viviendo la acción como si fuese el personaje: "El viejo calculó bien. Se escondió, fatigado, tras de una columna, un instante". Sabe que calculó bien y que está fatigado. Como posteriormente sabe que "temió caer", o que "el viejo había asegurado la puerta con el cerrojo".

Ahora bien, en relación con la escena que estamos analizando, se entiende lo de la fatiga, puesto que acaba de llegar a la cima, pero ¿qué calculó bien? Más aún, ¿qué tiene que ver el comentario siguiente? "Cerca del atrio, en el centro de la plaza, había un castillo de fuegos, quemado ya a la hora de la Elevación. Tras de la iglesia, el cerro protector del pueblo aparecía rojo, cubierto a mantos por las flores del k'antu. Era un cerro escarpado, pedregoso, propicio para los arbustos, casi sin pasto. El k'antu..." ¿Es un simple comentario, una simple descripción del narrador para entretenernos, o quizá para que



el acontecimiento representado no sea tan pobre, o tal vez para decirnos simplemente cómo es el cerro?

Pero hay más *enigmas*. Obsérvese que el narrador dirige la *mirada* hacia ambos lados: primero hacia la *plaza* donde está el *castillo de fuegos*, el cual, además, ya está *quemado* a la hora de la Elevación, y después, hacia atrás de la iglesia, hacia el *cerro*, del cual se aclara que es el *protector del pueblo*, y que "*aparecía rojo, cubierto a mantos por las flores de k'antu*", etcétera.

Lo que sigue pareciera darnos una pista importante: el viejo *mira* hacia la montaña, y dice: "¡Yo te prefiero, Apukintu! Te han robado flores". Es entonces que nos *damos cuenta* de que el *comentario* del narrador tiene que ver con lo que el personaje *observa*. Es decir, ambos *ven lo mismo*. Primero el *personaje* llega fatigado, y *ve* (igual que el narrador) hacia la plaza: el castillo de fuegos quemado, y después se esconde tras la columna por un instante, y *ve* (igual que el narrador) la montaña: el Apukintu, por lo que termina diciendo que prefiere a éste, que a lo que representa el castillo: la religión católica.

Pero hay más. Se *entiende* también por qué dice que ya está *quemando* el castillo a la hora de la *Elevación* y por qué considera que *calculó bien*. En el siguiente párrafo está la explicación. "Cuando *asomó* la cabeza para *mirar* el atrio, la *chiquillería* del pueblo *salía* de la iglesia. Empezaron a gritar: ¡Las chipas, las chipas!". Es, pues, el *final* de la *misa*. Pero también se *comprende* el porqué dice que le *robaron flores* al Apukintu: cruzan el atrio cadenas de flores de *k'antu*.

Por supuesto, todo esto está relacionado también con que sea *agosto* (invierno, temporada de sequía) y un *día de fiesta* (¿cuál?). No es gratuito el juego de las chipas de los niños, como tampoco que el castillo de fuegos esté colocado frente al Apukintu, y mucho menos que en las cadenas pendan *moldecillos de queso fresco* ("del delicioso queso fresco que *fabrican* en la puna"). De saber esto, se explicaría, en una primera instancia, el porqué el viejo elige este *día de fiesta*, y no

otro, para subir a *predicar* a la torre: "Las *costumbres* no habían variado en sesenta años".⁴⁴

De cualquier modo, pareciera poderse aseverar que lo que *dice* el narrador *sirve* para saber lo que *ve* y *hace* el personaje. Pero entonces, o bien el narrador no hace más que *dar cuenta* de esto, es decir, se convierte en un narrador *neutral, imparcial*, convirtiendo su discurso en un discurso directo que *habla* sobre el *objeto*: el personaje y su mundo; o bien ambos *coinciden* en su manera de *percibir* la realidad, y por tanto, nos encontraríamos en una *variante* del primer caso, si bien entonces no se explicaría el porqué muere tan pronto el viejo; o bien el narrador quiere *expresarnos y representarnos* algo que *coincide* y *no coincide* con lo que *ve* y *dice* el personaje, es decir, el narrador tiene una *posición* y una *perspectiva dialógica* (y quizá *transculturada*) desde la cual *reacciona* (de algún modo) en relación con las *reacciones* del personaje, en función de lo cual nos *relata* la historia: nos da la *información*, constituye la *representación* y desarrolla el *relato*.

Ahora bien. De ser el primer caso, estaríamos frente a un *narrador* preocupado por *relatar* la historia del *suicidio* del viejo y nada más (con todas las complejidades del caso). Pero siendo así, nuestra atención tendría que centrarse en la "estructura del contenido", puesto que el narrador no desempeñaría otro papel que el de *relatarnos* lo que *vemos*. Nos encontraríamos pues, de cierto modo, frente a una composición

⁴⁴ Debemos confesar que hasta ahora no hemos podido *localizar* la información necesaria para entender todas estas cuestiones que resultan vitales para ir comprendiendo cómo se relaciona el *narrador* con el *personaje*, y cómo, en función de ello, va configurando el modelo complejo del mundo que moviliza. Aunque, si bien no hemos podido saber de qué fiesta se trata, es decir, qué se celebra en agosto en esa región de Puquio, se puede suponer que, como todas ellas, tiene una connotación doble y yuxtapuesta: tanto católica (castillo de fuegos), como mágico-mítica (las chipas). Con todo, lo importante de este hecho es que resalta la necesidad de estar continuamente buscando la *información* pertinente para ir entiendo lo que nos comunica, lo cual se puede incluso obtener de otros textos de este mismo autor, sean estos artísticos o no artísticos, como más atrás intentamos mostrarlo.



novelesca del tipo "monológico" más elemental: casi del tipo de las *novelas de aventuras*.

De ser el segundo, haría lo mismo que en el primer caso, pero tratando de explicarlo desde la *posición y perspectiva* del viejo, como si fuera una especie de novela de tipo *biográfico* simple: es la historia del viejo, contada por el viejo, con ayuda del narrador, ya que es quien relata su historia. Ciertamente, en este caso el narrador no sería *imparcial*, pero *ocuparía* directamente el lugar del personaje, por lo que seguiría siendo *neutral*, ya que su *posición y perspectiva* sería la del otro. Estaríamos, entonces, también frente a una composición novelesca de tipo "monológico", si bien más compleja que la primera, puesto que tendríamos que tomar en cuenta la *postura* de don Andrés.

De ser el tercero, el *comentario* del narrador estaría perfectamente articulado a todo lo que está pasando, y "comenzaría" a explicarse el universo que quiere modelizar y comunicar, el cual, obviamente, va mucho más allá de la *acción* misma o del comentario del propio personaje: entraría en una *relación dialógica* con él y con el mundo que habita, así como con la relación que éste guarda con la gente que observa, y que él también *conoce* y puede *juzgar* desde su propia *posición y perspectiva*. Esto hace que podamos percibir muchas cuestiones que irían mucho más allá de lo que se *ve* a simple vista: nos modelizaría un *modelo complejo y dialógico-transculturado* del mundo *representado*.

Mas lo que nos importar a nosotros aquí es saber si realmente el *narrador* y el *personaje* coinciden o no en su manera de *percibir* la realidad artística. Y de no ser así, saber cuál es la *reacción* que tiene el narrador en relación con la *reacción* que tiene el personaje sobre todo ese mundo *expresado y representado* por ambos, cada uno desde su propio nivel. Dicho de otro modo, entender por qué al narrador le interesa *relatarnos* la *reacción* de este personaje sobre el *acontecimiento representado* que vive. Ya que casi todas las imágenes que siguen, y que son relatadas después de esto, tienen que ver con el viejo y sus

sentimientos en relación con lo que está aconteciendo en el atrio: el *juego*, así como con el pueblo, con sus hijos, y con la *prédica* que va a lanzar en unos momentos y que lo va a conducir a la *maldición* de todos, incluida la plaza ("¡Escuchadme, malditos! [don Fermín y don Bruno]. ¡Maldito pueblo! ¡Maldito cura! ¡Maldita plaza!").

Pero al decir esto nos encontramos con la impactante sorpresa: el viejo tiene una visión *india* ("Te prefiero Apukintu"), que resulta no ser tan *india*. De aquí que el problema se complica. ¿Cuál es entonces la *visión del mundo* de este personaje? ¿Cuál es la *posición y perspectiva* desde la que *habla* y *actúa*? Pareciera que nos encontramos con un Sujeto complejo y "explorado" que pasa de un mundo "quechua" a uno "occidental" en función de lo que pretende decir y de acuerdo a quién lo dirige. *Oigamos*, una vez más, algunos de sus comentarios:

Me han convertido en indio. En estos lares, en medio de tanta flor de flor de k'antu, ¿no está bien que ahora me emborrache con chicha y cañazo? ¿Por eso soy indio, acaso?"; "¡Caballero desde mis barbas hasta el corazón!"; "¿Por qué no exprimes flores de k'antu hasta llenar un lavatorio de sangre, y bañas con ella todas las noches la piedra de la casa cural? Si no has conseguido aplacar con rezos el hielo que hace llorar a ese infante en el centro de la piedra, porque tus oraciones son de *lata* y no llegan al *cielo*, obedece la receta de los *layk'as*; baña la piedra con el zumo rojo del k'antu; *el niño sentirá el calor del Apukintu hasta dormirse*. Las campanillas del k'antu están bailando en racimos a estas horas, con el viento"; "Y que echen *hielo* sobre mi cadáver y en el fondo de la sepultura, debajo de mi cadáver. Alcaldes envarados, jefes de la comunidad: haréis recoger, al amanecer, las velas de nieve que se forman sobre la grama, a las orillas de las acequias. *Como ese niño de la piedra alaymosca de la casa cural*, quiero que mi corazón acuse y muerda a mis hijos y a los hijos de los hijos de estos malditos"; "Pongo de testigos al pueblo y a su cura; al *Apukintu padre*. Y cualquiera que se oponga a esta mi última voluntad, que caiga muerto y quemado al instante. El *padre Apukintu* está necesitando, en este tiempo, *mucha sangre para sus flores de los pedregales*".



La complejidad y ambigüedad del discurso es abismal. Pero, ¿cuál es el papel del *narrador* frente a un personaje como éste? ¿De qué manera *reacciona* a sus *reacciones* verbales?...

Pero *oigamos* este otro fragmento, el cual es muy *similar* al que vimos en relación con el viejo, si bien éste está referido a Anto y tiene la particularidad de que termina el primer apartado y da comienzo al segundo, mostrando su extraña articulación.

Se sentó el criado en el poyo del corredor, frente a la montaña. El viento de agosto sacudía los arbustos. Sobre el amarillo de las yerbas muertas y lo negruzco de los pequeños árboles resecos, las flores de los k'antus resplandecían en lo alto de la montaña. Es la única flor del invierno; *abre sus campanillas que tienen no sólo el color sino el brillo de la sangre, precisamente cuando la superficie de la tierra parece muerta.*

Al mediodía, durante los meses de invierno, el sol encendía las quebradas y las pampas. Las piedras de los campos, las piedras porosas o rajadas y las que tuvieron yerbas en el tiempo de lluvias, quedan como atontadas; el viento carga los tallos secos, los arranca y desparrama. Las piedras lustrosas de los ríos brillan, despiden a distancia el fuego del sol. *En el mundo así quemado, las manchas de flor del k'antu aparecen como el pozo o lago de sangre del que hablan los himnos de las corridas de toros, pozo de sangre al que se lanzan para ahogarse los cóndores desengañados.*

* * *

Anto temía volver al dormitorio del viejo. Estuvo contemplando las montañas, largo rato. El único sauco del corral recortaba sus ramas verdísimas contra las faldas casi blancas del Apukintu. A ese árbol venían a dormir algunos zorzales y cantaban al amanecer. *Las ramas altas del sauco casi alcanzaban la zona del aire en que aparecían los mantos rojos de las flores de k'antu.*

Con lo que se *observa* una vez más que el discurso del narrador *reacciona* ahora con lo que *ve* y *piensa* Anto en relación con el suicidio de don Andrés, y frente a la *reacción* de la naturaleza, de los Sujetos. Pero cabría preguntarse, entonces: ¿sólo *reacciona* frente a la *reacción* de los personajes (Sujetos o Sujetos) que de alguna manera *coinciden* con su *manera de ver, explicar, comprender e interpretar* la realidad, es decir, con los que tienen un *similar* "modelo del mundo", tal y como lo planteaba más atrás Cornejo Polar? ¿O *reacciona* también frente a otros personajes? Veamos otras de sus *reacciones* al respecto:

1] No podían irse ya los hermanos. Los indios y toda la gente del distrito habían formado una masa compacta que les cerraba el paso. *¿Por qué no reventaban los tiros de pólvora en el cerro? Los tiros habrían interrumpido al viejo.* El cura se puso los dedos en la boca y silbó. Pero el *mayordomo de los tiros* y sus ayudantes también habían corrido a la plaza, cuando vieron el *tumulto* y la *figura negra del viejo* sobre la torre. [...]

— "Está loco, y aunque maldice no irá al infierno. Dios sabrá por qué lo hace. ¡Y tú, *renegado!* ¿Por qué no revientas los tiros de pólvora?" —El cura descubrió al *mayordomo de albazo* que se había acercado al grupo y lo sacudió por los hombros.

2] El cura se despidió de los hermanos. Los demás señores también se acercaron donde estaban ellos para despedirse. Se quitaban el sombrero al darles la mano; pero no sabían qué decir. *Una maligna felicidad que no podían expresar ni en gestos ni en palabras los turbaba.* No dijeron nada, y se inclinaron ante el aspecto solemne e imponente de don Fermín; *él les estiraba fríamente la mano, casi con menosprecio.*

Don Bruno tenía el rostro agachado y no miró a nadie. Don Fermín trató a los principales del distrito como un poderoso que recibía el homenaje del pueblo. *Acallaba así el júbilo, la venenosa alegría de sus amigos.*

3] Don Bruno miró *determinadamente* a su hermano. Éste permaneció tranquilo. Las barbas cortas y muy rubias cubrían todo el rostro redondo de don Bruno. *Tenía una expresión confusa, siempre huidiza.* Pero esta vez *concentró su mirada en los ojos de su hermano; lo examinó a fondo.* El minero continuó tranquilo. [...]

Sus barbas rubias le daban aire como de un ángel indignado, de un aparecido enviado por los cielos. Entre tanta gente mestiza y de chullo, él, tan rubio, de ojos tan azules y apacibles, tenía no la apariencia de un terrateniente devorado por la lujuria sino de un creyente notable, cuya inocencia resplandecía. [...]

Lo hizo sentar de nuevo en la banca. Los ojos de don Bruno quedaron despavoridos; esa inexplicable luz de inocencia que tenían se extinguió, como hundiéndose; y mientras don Fermín lo agarraba aún del poncho y tenía el cuello rígido de terror, un chorro de lágrimas brotó de sus ojos, corrió por su pecho y mojó las manos de don Fermín.

Don Fermín iba hablando, sin soltarlo. Lo tenía del poncho y le observaba a los ojos, midiéndolo. En cuanto pareció volver al rostro de don Bruno la luz del entendimiento, el hermano le fue explicando su plan, hablándole con calma, palabra a palabra, y fue centrándolo, ayudándolo a volver en sí, "a estar en este mundo", como solía decir don Fermín.

Don Bruno se levantó. Estuvo dudando unos instantes, mirando a su hermano. Le entendía, pero no se contagiaba del entusiasmo de don Fermín; sin embargo, en sus ojos apareció la luz de la paz, casi de la felicidad. No el entusiasmo. Era su hermano el que se encendía ante la posibilidad de las obras por emprender, de trabajar la tierra, de ir a uno y otro pueblo, a caballo o en jeep, buscando, alborotando, revolviendo los pueblos tranquilos.

Otra vez sus ojos se llenaron de lágrimas. Se abrazó al pecho de su gran hermano, del poderoso don Fermín. Éste le puso las manos sobre la cabeza. Y le acarició los cabellos. Sí, él, don Fermín. Y le levantó el rostro. Besó la frente de su hermano, como la de un hijo.

El sol quemaba el polvo de la calle; los gavilanes que volaban lentamente sobre el aire del pueblo recibían también en su cuerpo negro todo el sol, y se movían en silencio bajo el azul profundo del cielo. El doblar de las campanas se derramaba en el corazón dulcificado de don Bruno. Veía cómo corrían los niños, calle arriba, en dirección de la casa del anciano, mientras las campanas gemían.

4] El inmenso patio de la casona había sido barrido. Sobre la tierra limpia, en la arenilla, repercutía la luz y se veían, casi

dulcemente, las huellas de las ramas de los arbustos con que el patio fue barrido. El espacio limpio tranquilizó a don Fermín. Avanzó, sin apuro, hacia el corredor.

Don Fermín se encontró con Anto, que esperaba a los hermanos en la puerta de la sala. No pasó de largo; miró al criado con ojos neutros; Anto quedó tranquilo. Don Fermín esperó al hermano. Vio cómo el criado se emocionaba ante la proximidad de don Bruno, y los músculos de su cuello, los tendones se le agarrotaron. El criado sintió que el rostro del hermano mayor enfurecía. [...]

Éste pudo serenarse. El miedo de su hermano lo calmó [...]

Entonces don Bruno lo arrastró del brazo e hizo que se mantuviera a su izquierda. Se apagó toda luz en el rostro del criado; permaneció como si él no fuera, sino otra hechura [...]

Anto no vio ni sintió nada [...]

Don Bruno escuchó que su corazón bramaba.

"Sí, como el río, como el río de sangre que no puede asentar su lodo. ¡Mata a los pececillos, los mata atorándolos! ¡Kurka Gertrudis, tú eras el demonio, no yo! Yo entonces era un muchacho, un muchacho todavía".

Siguió a su hermano. El tormento apareció en sus ojos. Rendón lo percibió claramente. "Creo he aprendido, pues" —murmuró, con el brazo sobre el cuello del viejo criado.

Evidentemente, desde la posición y perspectiva que aparece en cada fragmento, pareciera que el narrador está colocado en el lugar del cura, de los vecinos, de don Fermín, de don Bruno, de Anto, incluso de Rendón. Más aún. Incluso en ocasiones ve a un personaje desde el otro: "Vio cómo el criado se emocionaba ante la proximidad de don Bruno, y los músculos de su cuello, los tendones se le agarrotaron. El criado sintió que el rostro del hermano mayor enfurecía". La relación, entonces, entre el narrador y los personajes es extremadamente compleja y requiere tener claro la posición y perspectiva de cada uno de ellos, es decir, los personajes y el narrador, pues es la única manera de entender las enredadas relaciones "dialógico-transculturadas" ("polifónicas") tanto entre los personajes, como de estos en relación

con el narrador, así como de comprender cuál es la "solución artística" del universo que nos *expresa y representa*.⁴⁵

Mas, sea cual fuese la respuesta, puesto que resulta imposible mostrar ésta sin entender cómo se *relaciona* este primer capítulo con todo el resto de ellos en la novela, es evidente que el narrador se *mueve* de aquí para allá, y que se *coloca* en uno o en otro personaje (movimiento de *tiempos y espacios* socioculturales [véase nota 2 de la introducción]) en función de lo que quiere hacernos notar, de lo que quiere resaltar, de aquello de lo que se quiere burlar, etc. etc., sin por ello perder su *posición y perspectiva* india de base (seguramente también ambigua y "explotada"), que es desde donde relata su historia y da su "solución artística".

⁴⁵ Cabe señalar de pasada que siempre resulta difícil entender la *relación* del narrador que *relata*, con los diálogos de los personajes. Pero esto se vuelve, cuando menos, comprensible si se piensa en la manera en que se *cuenta* un chiste. En este caso, el narrador (que es quien lo cuenta) habla como narrador primero, contándonos las acciones que les *acontece* a los personajes, si bien habla en ciertos momentos por los personajes, es decir, "los deja hablar", incluso con su propio *tono y acento*, incluidas, en ocasiones, sus particularidades dialectológicas, siendo finalmente él quien da el último sentido a la *totalidad* del chiste, que es lo que finalmente nos produce la risa, y lo que se convierte en la "solución cómica" del mismo. Es claro que en este caso estamos frente a un *chiste* (vélgasenos la comparación) "monológico". Cabría preguntarse (absurdamente, puesto que dejaría de ser tal) si es posible crear uno donde los personajes fueran *sujetos* de su propio discurso, a pesar de que sea la voz del narrador quien los haga hablar, e incluso los obligue a delatarse y a mostrarse en su parte más profunda, ya que entonces estaríamos frente a un *chiste "polifónico"*. Independientemente de la respuesta a esta interrogante (ya respondida de antemano), pareciera ser de alguna manera adecuada la comparación para mostrar lo que es una novela "monológica", donde los personajes *actúan y hablan* como objetos del autor, dentro del *acontecimiento representado*, y sin que puedan salirse de éste, o para señalar lo que es una novela "polifónica", en la que los personajes son sujetos de su propio discurso, también dentro del *acontecimiento representado*, si bien éste esté muy disminuido y su función sea principalmente la de dejarlos hablar, sin importar si eso tiene que ver o no con las acciones que realizan. ¿Es éste el caso de las novelas arguedianas, en especial *Todas las sangres*? Todo pareciera indicar que sí, cuando menos hasta que no se demuestre lo contrario.



Ésta es, pues, justamente, y dicho desde esta postura tan elemental, la *posición y perspectiva* que se debe *buscar*: aquella desde la que se explica el porqué relata lo que relata; el porqué lo hace de la manera en que lo hace; por qué configura un mundo como éste; el saber a donde *va* y de donde *viene*; poder entender desde el *final* todo ese universo *expresado y representado* que se nos *muestra*; etcétera.

Mas sea lo que fuese de lo que hemos presentado, puesto que lo importante no radica en saber si es adecuada o no nuestra interpretación, lo fundamental es confirmar lo indispensable que es *vivir y distanciar* la *posición y perspectiva* autocentrada del narrador, en función de su *concepción* del personaje (*reacción a la reacción*), para *comprender* lo que moviliza al *relatarnos* la historia que cuenta a su *oyente*.

Restaría por saber qué pasa con el lenguaje (si bien no tanto desde una perspectiva *lingüística*, sino más bien *translingüística*). Para dar mínimamente cuenta de esta problemática —de la cual, de manera *indirecta*, ya hemos expresado algo—, *oigamos* lo que nos dice Bajtín respecto al problema del *discurso bivocal y social* de Dostoievski, a sabiendas que el caso de Arguedas es mucho más complejo, por cuanto es *bivocal, bi-sociocultural, heterogéneo y transculturado*. Dice Bajtín:

La *comunicación dialógica* es la auténtica esfera de la *vida* de la palabra. [...] / En este sentido, *todo enunciado posee un autor a quien percibimos en él como tal*. Podemos no saber nada acerca del autor real tal como existe, las formas de esta autoría real también pueden ser muy diferentes, alguna obra puede ser producto de un trabajo colectivo, puede crearse por la labor hereditaria de una serie de generaciones, etc., pero de todas maneras *oímos* en el *enunciado* una *única voluntad creadora, una determinada posición a la cual se puede reaccionar dialógicamente*. La *reacción dialógica personifica todo enunciado al que reacciona*. / [...] *Por eso las relaciones dialógicas pueden penetrar en el interior de los enunciados, incluso dentro de una palabra aislada si en ella se*



topan dialógicamente dos voces (el microdiálogo [...]). Por otra parte, las relaciones dialógicas también son posibles entre estilos lingüísticos, entre los dialectos sociales, etc., pero sólo en el caso de que éstos se perciban como ciertas posiciones de sentido, como una especie de visiones lingüísticas [...] Finalmente, las relaciones dialógicas son igualmente posibles con respecto al propio enunciado de uno, en su totalidad, con respecto a sus partes aisladas y con respecto a la palabra aislada en el enunciado, en el caso de que nos separemos de alguna manera de ellos, hablemos con cierta reserva interna, tomemos una distancia respecto a ellos o desdobleemos la autoría. [...] / Se puede decir que el objeto principal de nuestro examen, su protagonista, será la palabra bivocal que se origina ineludiblemente en las condiciones de la comunicación dialógica, es decir, en las condiciones de la vida auténtica de la palabra [...]

Las obras de Dostoievski, antes que nada, nos impresionan por una gran variedad y multiplicidad de discursos, y estos tipos y variedades aparecen en su expresión más extrema. Predomina ostensiblemente la palabra bivocal de orientación múltiple, internamente dialogizada, así como la palabra ajena reflejada, la polémica oculta, la confesión con matiz polémico, diálogo oculto, etc. En Dostoievski casi no aparece un discurso sin orientación intensa hacia la palabra ajena. Al mismo tiempo, casi no existen discursos objetivados, porque los discursos de los personajes se plantean de tal modo que carecen de todo carácter objetual. Impresiona además la constante y ostensible alternancia de los tipos más diversos de palabra. Las transiciones bruscas e inesperadas de la parodia a la polémica interna, de la polémica al diálogo oculto, del diálogo oculto a la estilización de tonos pacíficos de hagiografía, de éstos se retorna a la narración paródica y, finalmente, a un diálogo abierto exclusivamente intenso; tal es la agitada superficie verbal de sus obras. Todo ello aparece entretejido por el hilo intencionalmente descolorido del discurso informativo protocolario, cuyo principio y fin es difícil captar. Pero incluso sobre esta palabra protocolaria y seca recaen los brillantes resplandores o las oscuras sombras de los enunciados cercanos, contribuyendo también con un tono particular y ambiguo. Pero, por supuesto, no se trata únicamente de la pluralidad y del cambio brusco de tipos

de palabra ni del predominio entre ellos de discursos bivocales internamente dialogizados. La especificidad de Dostoievski consiste en una PARTICULAR DISTRIBUCIÓN DE ESTOS TIPOS VERBALES Y DE SUS VARIANTES ENTRE LOS PRINCIPALES ELEMENTOS COMPOSICIONALES DE UNA OBRA.

Ahora bien, si resulta indudable que el narrador retrae su discurso (casi) al mínimo para dejar que sean los personajes heterogéneos y transculturados los que se expresen (como nos dijo al principio Alberto Escobar, y volvió más complejo Cornejo Polar), y utiliza un discurso informativo de carácter indio, que resulta, por lo visto, bastante evidente; quedaría pendiente saber, como dijimos, de qué manera se relacionan los discursos de los personajes con los del narrador, desde los diferentes planos en que se ubican, ya que eso nos permitirá señalar, de manera esquemática y formal,⁴⁶ si realmente estamos frente a una novela "polifónica" al estilo dostoievskiano, o frente a una de tipo "polifónico" formal, es decir, donde el papel del narrador es tan sólo dejar que los personajes hablen, se expresen por sí mismos, desde sus respectivas posiciones y perspectivas autocentradas (dialógico-cronotópicas, heterogéneo-transculturadas, bi-socioculturales), o quizá frente a un tipo "polifónico heterogéneo-transculturado", que es el que proponemos que se manifiesta en la novela, en donde el narrador tiene un papel activo, si bien esto no consista evidentemente

⁴⁶ "Con estas precisiones relativas a la poética de Dostoievski, nuestro propósito no es otro que el de subrayar que el particular sistema de correlaciones dialógicas y cronotópicas que caracteriza a dicha poética no representa sino una SOLUCIÓN entre otras a problema de orden más general. De los planteamientos y los análisis concretos del teórico ruso, no se desprende que las categorías que elabora no tengan más validez que la que les proporciona la obra singular de Dostoievski; pero tampoco debe conducir a tratar de encajar las novelas hispanoamericanas en supuestos moldes bajtinianos. La problemática no consiste en establecer si tal o cual obra latinoamericana es "monológica" o "polifónica". Estriba en el reconocimiento del valor epistemológico de la poética bajtiniana y en la indagación de la vías artísticas concretas por las cuales la narrativa hispanoamericana ha intentado dar cabida a la heterogeneidad cultural, al plurilingüismo o a la heteroglosia propias del subcontinente americano, y sortear las dificultades inherentes a un dialogismo social y cultural que, hasta hoy, lleva las huellas indelebles de la Conquista" (Perus, 1998: 29).



en *provocar* a los personajes para que se *expresen* sobre sí mismos y sobre el mundo en que *se mueven, hablan* y se *enfrentan* con los otros (composición dostoiévskiana), sino el del narrador *oral*, el cual, al mismo tiempo que *informa, describe* y *representa* ese mundo, con todas las *confrontaciones dialógico-transculturadas* a los que los personajes se enfrentan, participa en él como si fuese (casi) un personaje más, de manera que se *cuestiona* sobre si ese mundo es tal como lo va configurando, en función de lo que los personajes le van proporcionando, y de acuerdo con aquello que va sucediendo en el *acontecimiento representado*, en función de su propio relato.

Esto no significa que el narrador no sepa dónde *inicia* y dónde pretende *terminar*, sino que este narrador se *desdobra*, sin dejar de ser él mismo (tal y como lo proponíamos para nosotros, los Lectores). Así, en el relato, de manera *simultánea* y *yuxtapuesta*, aparece un *narrador* que *relata* los *acontecimientos*, que los va *viviendo* como si los *contara* por primera vez (puesto que *sabe* tan sólo de manera *relativa* lo que va a narrar), y que se va *cuestionando* al respecto (no olvidemos que Hugo Blanco le dice a Arguedas: “decimos “ñaupaq hamuqkuna” (los que vinieron adelante) y nosotros somos “qhepa kausaqhkuna” (los que vivimos atrás), *recogemos las enseñanzas de los de adelante, usando además los conocimientos que ellos no tenían y que encontramos en el camino*”), en función de lo que los personajes van *actuando* y *hablando* (por cuanto *Sujetos* de su *propio discurso*), en relación con las *confrontaciones dialógico-transculturales* en que los personajes se ven *involucrados* y *comprometidos*, y en los cuales el *narrador* participa de manera *indirecta* como productor del relato (por cuanto *discurso configurado oralmente* de forma “*polifónico-heterogéneo-transculturada*”), así como de acuerdo con el universo andino del sur peruano de mediados del siglo veinte del que quiere dar cuenta (por cuanto *referente* histórico-“*mágico-mítico*” y *realístico-ficcional*), todo ello producto de su “*solución artística oral*”; y un *narrador* que *escribe* la novela, que es quien, desde “*afuera*”, por un lado, da cuenta de algunas de las *formas genérico-orales* de narrar que el indio *conoce* y *utiliza* (recordemos, por ejemplo, los *wankas* que menciona Cornejo

Polar (1994: 25-89), si bien éstos se refieran a “representaciones teatrales”), y, por otra, las *formas poético-narrativo-literarias* que él ha encontrado para hacerlo evidente, como resultado de la “*solución artística*” del relato, lo que le permite evidenciar las *diferencias* y las *semejanzas* entre *escritura* y *oralidad* e *historia* y *mito*, con sus respectivas formas espacio-temporales socioculturales (“*presente-pasado-futuro*”) de resolverlo.⁴⁷

⁴⁷ No podemos dejar de mencionar al respecto algo que Arguedas hace evidente con sus novelas y que coloca sobre el tapete del discurso crítico-historiográfico arguediano al ponerlo en tela de juicio (sea consciente o inconscientemente): lo inadecuado de la división y oposición tajante entre *oralidad* y *escritura*, y, en especial, la primacía de la *segunda* sobre la *primera*, ya que ambas dependen del *Sujeto relator*, del *narrador*, pues éstas son utilizadas por el *Sujeto escritor*, o sea el mismo *narrador*, para *escribir* lo que aquel *cuenta* al *recordar* o *relatar*.

Una manera elemental de mostrar lo anterior consiste en pedir al lector que trate de escribir sin que *escuche* una voz en su conciencia (escritura automática de los surrealistas): no se puede; o al revés, que intente *leer* sin *oír* una voz dentro de su conciencia: no se puede, de nuevo. Es más, si leemos una carta de un amigo que conocemos muy bien, es fácil *oír* en nuestra conciencia su *voz* al *leer*, puesto que ese Sujeto tiene un *estilo hablado coloquial* propio que lo distingue, en general, de los demás, y que en muchas ocasiones (por no decir siempre) se refleja en el *discurso oral-escrito*. Es tan sólo necesario *oírlo* hablar mientras *leemos*, como si lo tuviéramos enfrente de nosotros. Estamos, pues, frente a una *oralidad escrita* y/o frente a una *escritura oral*.

Dicho de otro modo, los *signos gráficos* no son más que *signos* que dan cuenta (con todas las complejidades del caso) de lo que queremos *expresar* en nuestro *hablar*. Por supuesto, hay géneros que nos permiten *hablar* (expresar y representar) cuestiones imposibles de manifestar en el *habla coloquial*, pero que no dejan de ser formas de comunicar al otro pensamientos e ideas complejas y que nosotros captamos *oyendo* una voz en nuestro interior que nos *habla*. Aquí aparecen justamente los géneros artísticos y no artísticos *escritos*. Dice Lotman: “El arte es el procedimiento más complejo de *almacenamiento* y de *transmisión* de la información” (Lotman, 1970: 36), y de aquí que pareciera poderse decir que el problema no está en la *escritura* propiamente dicha, sino en la manera en que somos capaces, por una parte, de *organizar* y *comunicar* dicha información compleja como parte del *habla* de nuestra conciencia, y, por otra, de *traducirla*, una vez más, como parte del *habla* de nuestra conciencia, en *ideas* que nos son comunicadas. Recordemos, parafraseando a Cornejo Polar, que “los signos gráficos no hablan por sí mismos” sino que somos nosotros, al *traducirlos*, al *transcodificarlos* (Lotman, 1971: 36), los que los hacemos *hablar* en nuestra conciencia.



Así, y en síntesis, se podría *aseverar*, ya de manera *contundente*, que no vemos la realidad “en sí”, sino la forma *genérico realístico-ficcional histórico-“mágico-mítica”* (dialógico-cronotópica heterogéneo-transculturada bi-cultural), al interior de una composición “polifónico-transculturada”, que utiliza el *narrador oral* para relatarlo, por un lado, y la *forma*

Por supuesto, esto no significa que no haya *diferencias* entre el *habla coloquial*, el *relato oral* y la *escritura literaria y no-literaria*. Evidentemente cada una de ellas se *organiza* de manera particular, en función del “género discursivo”, primario o secundario (Bajtín, 1952-1953: 248-255), que utilizamos para *comunicarnos* (si bien, en nuestro caso, esto tenga que ser complementado, además, con su carácter bicultural, heterogéneo y transculturado), en el entendido que *siempre* es un Sujeto dado quien *moviliza* y *articula* el discurso de *sí mismo* o de *muchos*. De aquí que se pueda decir con Bajtín que “[l]as diversas esferas de la actividad humana están todas relacionadas con el uso de la lengua. Por eso está claro que el carácter y las formas de su uso son tan multiformes como las esferas de la actividad humana, lo cual, desde luego, en nada contradice a la unidad nacional de la lengua. El uso de la lengua se lleva a cabo en forma de *enunciados (orales y escritos) concretos y singulares* que pertenecen a los *participantes de una u otra esfera de la praxis humana*. Estos *enunciados* reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas no sólo por su contenido (temático) y por su estilo verbal, o sea por la selección de los recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua, sino, ante todo, por su *composición o estructuración*. Los tres momentos mencionados —el contenido temático, el estilo y la composición— están vinculados indisolublemente en la *totalidad del enunciado* y se determinan, de un modo semejante, por la *especificidad de una esfera dada de comunicación*” (Bajtín, 1952-1953: 248), y que “[e]n este sentido, *todo enunciado posee un autor a quien percibimos en él como tal*. Podemos no saber nada acerca del *autor real* tal como existe, las formas de esta *autoría real* también pueden ser muy diferentes, alguna obra puede ser producto de un trabajo colectivo, puede crearse por la labor hereditaria de una serie de generaciones, etc., pero de todas maneras *oímos en el enunciado una única voluntad creadora, una determinada posición a la cual se puede reaccionar dialógicamente. La reacción dialógica personifica todo enunciado al que reacciona*” (Bajtín, 1965: 257). Evidentemente, no podemos entrar en *relaciones dialógicas* con los *signos gráficos*, con la *escritura impersonal*: “ésta no habla”. Estas *relaciones*, presentes en la *escritura*, son sólo posibles a través del *intercambio verbal (habla de la conciencia)* de un Sujeto a otro, y que distinguimos como tal en el propio *enunciado* que leemos en tal o cual texto, puesto que es quien *organiza, estructura* dicho enunciado (con todas las complejidades del caso mencionadas más atrás). Recordemos, al respecto, las *relaciones dialógicas* que se manifiestan entre “Sujeto-Sujeto-Objeto”, “Sujeto-Sujeto-Sujeto”, y “Sujeto-Sujeto-Sujeto”, las cuales fueron propuestas en función de lo dicho por Arguedas y en función de que estaban relacionadas con la compleja *comunicación* entre los *seres*.

escriptural de que se vale el *narrador escritor* para dar cuenta de dicho *relato oral*, a través de *signos gráficos* y sus correspondientes *formas genéricas literarias “occidentales”*, en función de la “solución artística” y poética buscada y encontrada para hacerlo, por otra, que es, finalmente, con la que nosotros entramos en *diálogo* y con la cual podemos *refigurarnos*.

De este modo es que somos capaces de *entender*, primero, cómo *ve* (explica, comprende, interpreta) la realidad un Sujeto que *contempla* “el mundo como una cosa viva”, es decir, que “*representa* la realidad del mundo de la naturaleza, del paisaje y la realidad del mundo social, del hombre que vive en ese paisaje y de las relaciones del mundo exterior con esa sociedad” desde una *posición y perspectiva* autocentrada *representativa* (cronotópica-transculturada “polifónica”), realidad donde *todo* está interrelacionado con *todo* (“todo lo que hay en el mundo está *animado* a la manera del ser humano; [n]ada es *inerte*”) y donde cada *ser* interactúa con el *otro* (S ↔ S ↔ Ŝ), dentro de una *unidad* complejamente articulada (“y todas estas cosas vivas están relacionadas entre sí”) (*Encuentro*, 1965: 105-110); segundo, *comprender* la forma en que lo *relata* (describe, informa, representa) desde una *posición y perspectiva* autocentrada *oral*, por cuanto *forma genérica* “polifónico-heterogéneo-transculturada”, con la cual proporciona una “solución artística” a su *relato*, al tiempo que da cuenta de lo que Arguedas *pregonaba* durante el *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*, y que nadie, en ese entonces, fue ni mínimamente capaz de entender: “¡Qué diferente es en cambio la *visión* que de la realidad tiene el hombre nuestro, especialmente el hombre andino! ¡Qué diferencia hay tan grande entre la *experiencia* de la realidad que tiene el hombre andino y el hombre de la costa! Aun en la sierra, ¡Cuán diferente es esta *experiencia del mundo* entre el indígena y el que está más próximo al indígena y el señor o el que está más próximo al señor! Yo hasta ahora les confieso con toda honradez, con toda honestidad, *no puedo creer que un río no sea un hombre tan vivo como yo mismo*” (*Encuentro*, 1965: 105-110); y tercero, que podamos manifestar cómo el narrador, que *escribe* desde “fuera”, *esclarece* todo



ello, al tiempo que nos *señala* su fundamental e imprescindible importancia.

Cabe señalar, sin embargo, que todo lo anterior se *evidencia* de manera mucho más *asequible* en *Los ríos profundos*, puesto que en ella se trata de un *recuerdo autobiográfico*, y por tanto se presenta el *recuerdo* del que relata, mientras lo *revive* de nuevo (el *pasado* y el *futuro* no existen en sí, sino en función de la manera en que ahora lo hago *presente*, si bien en este caso el “futuro esté atrás” y el “pasado, adelante”), al tiempo que, desde “fuera”, el *otro* narrador, el de la *escritura*, desde su presente histórico, nos presenta, de manera simultánea, el *proceso* que le permite a sí mismo *revivirlo* y *refigurarse* al relatarlo y dar cuenta de ello.

No hay que desapercibir, al respecto, que así como el Lector tiene una *prefiguración* que se *refigura* gracias al *diálogo* con la *configuración* del *relato* del narrador, de su “solución artística”, a los *personajes* y al *narrador* les acontece otro tanto: a los primeros, al irlo *viviendo*, es decir, al irse *confrontando dialógico-transculturalmente* con los otros, resultado de los encuentros, choques y enfrentamientos que *viven* en el *acontecimiento representado*, lo que les produce un *proceso* de *transfiguración transculturante*, todo ello, por supuesto, como producto del relato del narrador; al segundo, por cuanto, al irlo *contando*, se va modificando a sí mismo, al tiempo que, al ir *escribiendo* ese cambio, va tomando conciencia del mismo, y termina de modificarse.

Mas es indudable que en *Todas las sangres* esto es mucho más difícil de percibir, puesto que se trata de un *relato ficcional*, aunque no por ello deje de estar presente. De aquí que se pueda plantear que la división entre *ficción autobiográfica* y *relato ficcional* pareciera no ser del todo válida, cuando menos para el caso de los textos de Arguedas. Quedaría pendiente la demostración correspondiente, si bien en lo dicho ya se pueda vislumbrar una *posible* respuesta al respecto.

Como fuese, cabe señalar que todo lo anterior repercute también en la *composición formal* del texto. Tal el caso, por ejemplo, de la división en capítulos y en apartados. Apartados que, como vimos, en ocasiones, tal y como sucede en el segundo fragmento del primer capítulo, parecieran no tener ningún sentido. Evidentemente, esto está relacionado con la manera de configurar las escenas y apartados, y con la forma de articularlas, dada su *posición* y *perspectiva oral mágico-mítica* de tipo *nemotécnico*.

Pero también cabe señalar las consecuencias de esto desde el *nivel* de la escritura. Por un lado, se presentan notas a pie de páginas (en el capítulo se pueden contar diez), que realmente sirven de muy poco, puesto que no *aclaran* casi nada, a no ser la *traducción directa* de la palabra dada. Obsérvese, por ejemplo, cuando traduce “k’anras, llok’lla michik’ ” como “inmundos, pastores de lodo” —a sabiendas que k’anra es el peor insulto que existe en quechua (según el propio Arguedas)—, la poca información que nos proporciona, incluso si se la coloca dentro del *contexto verbal* en que aparece: dice don Andrés, “Escuchadme k’anras, llok’lla michik’, ¡no me han quitado la vida sino la hacienda!” O como en el caso de la traducción que hace de la palabra “hechor”, la cual significa, ciertamente, “garañón” (*hechor*: Argentina, Colombia, Perú, Venezuela: garañón, asno semental),⁴⁸ si bien dentro del contexto verbal en que está mencionado, no sirva más que para darnos su *significado directo*: dice Rendón Willka, “don Bruno es como “hechor” [asno semental], sin ojos, el Dios que tiene en su adentro no le da ojo; plomo derretido no más”. Por supuesto, no hay que olvidar que esto no puede separarse del *contexto verbal* del *relato* en su totalidad, el cual nos da una gran cantidad de pistas al respecto, pero llama la atención que, como en este caso siendo una palabra relativamente común en el Perú, se la aclare a pie de página.

⁴⁸ Véase <http://www.geocities.com/luvasu/DiccRegEs/h.html>



Pero esto no es todo, ya que, sea cual fuese la razón (incluso la de ser simple traducción de un *idioma* a otro: quechua-castellano, o de ser utilizada para que sea comprensible en otros países distintos a los mencionados), nos encontramos con que dichas traducciones no sólo se hacen desde “fuera” del relato, a pie de página, sino incluso dentro de él. He aquí los tres casos en que esto ocurre, los cuales, curiosamente, se manifiestan tanto en el habla de los personajes como en el propio discurso del narrador: “A mí déjame en mi huayk'o [quebrada] con mis indios y mis frutales”; “Y te los daré, te los entregaré en mitas. ¡Oye bien! En mitas [turnos] solamente”; “ ‘Ese k'echa [excremento blando] se fue por aquella esquina’, pensó en ese instante con la imagen de la huida del niño en el pensamiento”. No hay que pasar por alto, por cierto, que ahora k'anra significa: “excremento blando”, y no “inmundo”, como más atrás se traducía. De cualquier manera, es obvio que hay que buscar *explicaciones* que vayan más allá de la simple traducción de las palabras, puesto que éstas podrían haber ido perfectamente a pie de página.

Pero existe, cuando menos, un problema más en relación con esto: la traducción de las letras de las canciones que se entonan durante los acontecimientos que se producen en el relato del narrador: “Al llegar a la esquina escucharon el coro fúnebre de las mujeres [...]. *Allk'ochallayki / riti ritinta / rumi ruminta / ismu chakaykita... // Tu perrito, / sobre las nieves, / entre las piedras, / por el podrido puente de tu destino...*”, que también podrían haber ido a pie de página, incluso para evitar la pérdida de la *ilusión* de que estamos frente a una *imagen* directa de la realidad (dado su [supuesto] carácter realista), por cuanto “reflejo” del sentido de la realidad, de su proceso dialéctico.

Digamos, por ahora, y para no dejar en blanco el asunto, que su función, además de las ya mencionadas, pudiera estar relacionada (y podría intuirse que lo está) con la presencia del narrador *desdoblado* propuesto más atrás. Quede, pues, como tarea a investigar.

Mas sea de ello lo que fuere, nos parece que con estas precisiones dejamos en el ánimo del lector toda una gama amplia de problemas fascinantes en los que se tiene que profundizar, problemas que pueden aportarnos, no sólo muchas nuevas posibilidades de lectura, sino también de comprensión de *todas las sangres* heterogéneas y transculturadas que habitan en el mundo, ya que, como nos dice Arguedas en relación con *Todas las sangres*: en ésta “está todo el Perú [...] y no solamente el Perú, sino un poco los grandes poderes que maneja al Perú y a todos los pequeños países en todas las partes del mundo” (*Encuentro*, 1965: 240).

CUARTO PLANO

Mas todo lo anterior nos conduce directamente hacia el cuarto *plano*, el del Autor. Dicho inevitablemente de manera muy breve, sería aquel que desde una *posición* y *perspectiva* trasgrediente, exotópica, o extrapuesta, hace que el narrador (*desdoblado*) haga lo que hace, y que permita que lo que se nos comunique sea precisamente lo que se nos comunica, en función de la *forma arquitectónica, poética*, que utiliza para hacer esto posible.

Mas como dicho narrador moviliza un mundo muy complejo, que finalmente es imposible de ser explicado, comprendido e interpretado, en su conjunto, de forma “racional”, se acentúa una vez más la necesidad aquí expuesta de encontrar la *posición* o *perspectiva* autocentrada desde la cual el Autor (y en consecuencia, el Lector), a través del *espacio de experiencias* y del *horizonte de expectativas* del narrador, articula las instancias del proceso narrativo, en función de ciertos *núcleos básicos* (presente-pasado, mito-historia, oralidad-escritura, referentes y tradiciones, etc.), para encontrar una “solución artística” (“genérica”, poética) al proceso de *expresión* y *representación* (dialógico-cronotópica, “polifónica”) de los movimientos de *tiempos* y *espacios* de los sujetos (actores y hablantes), heterogéneos y transculturados, que *participan* en el *acontecimiento representado* y que *representan artísticamente* los entreverados y complejos conflictos



de la sociedad y la cultura del área sur andina del Perú de mediados del siglo veinte, y que sirve para poder *refigurarnos*, es decir, aprender a conocernos mejor a nosotros mismos, en la misma medida en que aprendemos a confrontarnos con la alteridad del texto, sin dejar por ello de compenetrarnos con la obra (Perus, 1994: 36).

Así pues, en la medida en que el Lector logre colocarse allí, será capaz de decidir sobre la mayor o menor pertinencia de esta propuesta, así como de conocer su posible productividad.

Mientras tanto, quede simplemente como una forma más de acercamiento al texto.

Cuadernos de



INVESTIGACIÓN
2005 • 2009

IV. A MODO DE CONCLUSIÓN

Evidentemente, y de acuerdo con lo anterior, todas estas cuestiones finales, aquí tan sólo *planteadas* y *presentadas* a partir de un capítulo de la novela, tienen que ser complementadas a partir de la *vivencia* y el *reconocimiento* de todo el relato, cuestión ciertamente ardua, dada la complejidad y extensión misma de la novela. Si bien no está de más mencionar que lo propuesto sólo es válido, en primera instancia, para las novelas de Arguedas, y con las reservas del caso, puesto que dependerá finalmente de cada texto concreto. Cuando menos hasta que no se haya podido *mostrar* que hay realmente una *poética de Autor*, es decir, una *poética* que dé cuenta del “lugar” donde debemos *pararnos* para *dialogar* con sus novelas, así como el proceso de éstas, y ello, evidente e inevitablemente, de manera general y siempre provisional, ya que cada texto nuevo que aparezca y cada nuevo lector que oiga al relator tendrá nuevas cuestiones que aportar y nuevos enigmas que resolver al respecto.

Con todo, por lo dicho, no deja de ser interesante la idea de *participar* en la novela como “testigo”, “juez” y “jurado”, esto es, como “actor”, “personaje”, “narrador” y “Autor” de la misma, con todas las profundas



complejidades del caso, ya que eso abre posibilidades que de otra manera no son *perceptibles*, además de que se tienden a confundir entre sí. Y todo ello con el fin, una vez más, de *refigurar* nuestra *prefiguración*, al *reconfigurar* la *configuración poética* de *Todas las sangres*.

BIBLIOGRAFÍA

- ❖ Arguedas, José María (1950), "La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú", en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas, 1976, pp. 397-405.
- ❖ ----- (1954), *Diamantes y pedernales*, Perú, Horizonte, 1983, tomo II, pp. 11-45.
- ❖ ----- (1958), *Los ríos profundos*, Perú, Horizonte, 1983, tomo III, pp. 9-203.
- ❖ ----- (1962), "La agonía del Rasu-Ñiti", Perú, Horizonte, 1983, tomo I, pp. 203-210.
- ❖ ----- (1964), *Todas las sangres*, Perú, Horizonte, 1983, tomo IV, 456 pp.
- ❖ ----- (1966), "Algunas observaciones sobre el niño indio actual y los factores que moldean su conducta", en *Nosotros los maestros*, Lima, Horizonte.
- ❖ ----- (1968), "No soy un aculturado", discurso de José María Arguedas en el acto de entrega del premio Inca Garcilaso de la Vega (Lima, octubre de 1968), publicado como anexo a *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas, 1976, pp. 431-433.



- ❖ Bajtín, Mijaíl (1921-1924a), "Hacia una filosofía del acto ético", *Hacia una filosofía del acto ético y otros escritos*, prólogo de Iris M. Zavala, introducción de S. G. Bocharov, comentarios de Iris M. Zavala y Augusto Ponzio, Barcelona, Editorial de la Universidad de Puerto Rico/Anthropos, Col. Pensamiento crítico/Pensamiento utópico 100, 1997, pp. 7-81.
- ❖ ----- (1921-1924b), "Autor y personaje (héroe) en la actividad estética", en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores, 10ª ed., 1999, pp. 13-190.
- ❖ ----- (1934-1935), "La palabra en la novela", en *Teoría y Estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 77-236.
- ❖ ----- (1937-1938), "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", en *Teoría y Estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 237-410.
- ❖ ----- (1965), *Problemas de la poética de Dostoievski*, Colombia, Fondo de Cultura Económica, 1ª reimpr., 1993, 378 pp.
- ❖ Cornejo Polar, Antonio (1973), *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Lima, Editorial Horizonte, 2ª ed., 1997, 279 pp.
- ❖ ----- (1994), *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte, 1994, 245 pp.
- ❖ ----- (1994a) "Tradición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas", en *Hoja Naviera*, año II, núm. 3, noviembre 1994, pp. 5-15.
- ❖ ----- (1994b), "Mestizaje, transculturación, heterogeneidad", *Asedios a la heterogeneidad cultural (Libro Homenaje a Antonio Cornejo Polar)*, José Antonio Mazzotti y U. Juan Zevallos Aguilar (coordinadores), Philadelphia, Asociación Nacional de Peruanistas, 1996, pp. 54-56.
- ❖ Encuentro (1965), *Primer encuentro de narradores peruanos*, Lima, Latinoamericana Editores, 2ª ed., 1986, 269 pp.
- ❖ Escobar, Alberto (1965), "La guerra silenciosa de *Todas las sangres*", en *Recopilación de textos sobre María Arguedas*, La Habana, Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas, 1976, pp. 289-300.
- ❖ Lienhard, Martín [1982], *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, apéndice: William Rowe, Luis Millones, Jorge Cerna Bazán, Lima, Editorial Horizonte/Tarea, 2ª ed., 1990, 216 pp.
- ❖ Lotman, Yuri (1970), *Estructura del texto artístico*, Madrid, Ediciones Istmo, 364 pp.
- ❖ Pease G. Y., Franklin (1995), *Breve historia contemporánea del Perú*, México, Fondo de Cultura Económica, 293 pp.
- ❖ Perus, Françoise (1995), "El dialogismo y la poética histórica en la perspectiva de la heterogeneidad cultural y la transculturación narrativa en América Latina", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXI, núm. 42, Lima-Berkeley, 2do. semestre de 1995, pp. 29-44.
- ❖ ----- (1998), *De selvas y selváticos. Ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*, Colombia, Universidad Nacional de Colombia/Universidad de los Andes/Plaza y Janés Editores, 258 pp.



- ❖ Rama, Ángel (1982), *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI Editores, 305 pp.
- ❖ Ricoeur, Paul (1983-1985), *Tiempo y narración*, 3 tomos, México, Siglo XXI Editores, 1995-1996, 1074 pp.
- ❖ Robles Alarcón, Manuel (1974), *Fantásticas aventuras del Atoñ y el Diguillo*, Lima, 149 pp.
- ❖ Rouillón, José Luis (1967) "La otra dimensión: el espacio mítico", en *Recopilación de textos sobre María Arguedas*, La Habana, Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas, 1976, pp. 143-168.
- ❖ Villegas Falcón, Antonio Salvador (1998), *La danza de las tijeras*, Premio a los estudios sobre música y danza en el Perú, I Convocatoria Nacional "José María Arguedas", Biblioteca Nacional del Perú/ Pontificia Universidad Católica del Perú, 90 pp.
- ❖ <http://www.editoraperu.com.pe/elperuano/Turismo/pulapuco.html>)
- ❖ <http://www.josecontreras.net/dirinter/americ/riesgoperu/page02.htm>.
- ❖ (<http://encina.pntic.mec.es/~agonza59/indigenas.htm#m0>)
- ❖ <http://www.magicperu.com/atlas/default13.htm>
- ❖ <http://www.geocities.com/luvasu/DiccRegEs/h.html>

PRESENTIMIENTO

"En ese libro (Los Ríos Profundos) ... ¿hablo de los pongos, ... de su escondida e inmensa fuerza, de la rabia que en la semilla de su corazón arde, fuego que no se apaga. Esos piojosos, diariamente flagelados, obligados a lamer la tierra con sus lenguas ... en la novela, invaden la ciudad de Abancay sin temer a la metralla y a las balas, vencíendolas. Así obligan al gran predicador de la ciudad, al cura que los miraba como si fueran pulgas; venciendo balas, los siervos obligan al cura a que diga misa, a que cante en la iglesia: le imponen a la fuerza. En la novela imaginé esta invasión con un presentimiento: ... ¡Cómo, con cuánta más hirviente sangre se alzarían estos hombres si no persiguieran únicamente la muerte de la madre de la peste, del tifus, sino la de los gamonales, el día que alcancen a vencer el miedo, el horror que les tienen! ... Los críticos de literatura, los muy ilustrados, no pudieron descubrir al principio la intención final de la novela, la que puse en su meollo, en el medio mismo de su corriente".

José María Arguedas, noviembre de 1969

Tayta José María:

Te escribo desde acá atrás, desde el año 2004.

Tú entiendes por qué digo atrás, nuestro pensamiento no es como el occidental en que el futuro está adelante y el pasado atrás. Decimos "ñaupaq hamuqkuna" (los que vinieron adelante) y nosotros somos "qhepa kausaqhkuna" (los que vivimos atrás), recogemos las enseñanzas de los de adelante, usando además los conocimientos que ellos no tenían y que encontramos en el camino.

Te escribo para comunicarte que tu profecía se está cumpliendo, no sólo en el Perú, sino en América toda.



Hace más de diez años, el actual imperio blanco, heredero de aquél que nos aplastó, se creía invencible dueño del futuro.

De pronto remeció el globo un terremoto social. Eran los mayas de Chiapas que sacudían sus cadenas y que hoy continúan con las armas en la mano.

Asombraron al mundo con el pensamiento indígena como bandera:

“No se trata de tomar el poder sino de construirlo”. Recordando que una casa no comienza a construirse del techo, primero tienen que hacerse los cimientos.

“Mandar obedeciendo” (nuestra forma comunal de gobierno).

“La autoridad no es para servirse sino para servir”. En el “ayllu” (comunidad agraria) es frecuente escuchar: “Yo ya serví un año, ahora le toca a otro”.

“Todo para todos, para nosotros nada”. Mostrando una vez más la vocación de servicio social de nuestra raza.

El pensamiento indígena estremeció al globo por internet, mostrando que ser indígenas no nos impide usar los conocimientos universales que necesitamos.

También se sacudieron nuestros hermanos de Ecuador que encabezaron la lucha para derrocar a dos presidentes.

Tanto ellos como los chiapanecos se sienten orgullosos de ser indios, pero eso no es obstáculo para considerar hermanos a los mestizos y los blancos pobres, cumpliendo así uno de tus sueños, que todas las sangres debemos formar parte del mismo río.

Los hermanos quechuas, aymaras, guaraníes y otros, continúan remeciendo Bolivia. Exigen que lo que produce su tierra sea para ellos, no para el imperio. Reclaman su derecho a gobernarse, a ser ellos quienes hagan la nueva constitución y no los “partidos” de la antidemocracia. Luchan en defensa de “Mamakoka”, la hoja sagrada, a la que los gringos y sus sirvientes nativos atacan con hongos y pesticidas que además dañan a otras plantas y matan a la ecología en general, a “Pachamama”. Lucharon fuertemente y vencieron en defensa de “Yakumama”, el agua, haciendo retroceder la privatización imperial aplicada por sus lacayos.

En Guatemala, tierra de nuestra hermana premio Nóbel de la Paz, los mayas combaten contra el racismo y por la tierra.

En Chile y Argentina, la minoría Mapuche se bate como Puma en defensa de la Madre Tierra.

Las rebeliones se dan en Panamá, Estados Unidos, Colombia, Canadá ... En los países donde queda gente del color de la tierra, está peleando como tú esperabas, tayta, contra la opresión.

En el Perú lo hacemos en defensa del ayllu, contra quienes pretenden destruirlo para apoderarse de sus tierras.

Los coccaleros estremecen Lima en nombre de Mamakoka, como en Bolivia, por eso está preso Nelson Palomino.

Te comunico que desde el “Palacio de Pizarro” continúa gobernando el alma del conquistador.

El imperio de hoy, como el de antes, necesita metales, y en aras de ello se sacrifican la agricultura y la ganadería que alimentan a nuestro pueblo. Los españoles destrozaron canales, andenes, waru-waru (terrazas alternadas con zanjas en el altiplano). Destruyeron la organización social agrícola, enviaron niños y adolescentes a trabajar y morir en las minas. Se abandonó la atención sistemática a cuencas y microcuencas. Saquearon los almacenes de víveres. Se abandonó la investigación agronómica. Los auquénidos cortan el pasto, los animales traídos de Europa lo sacan de raíz.

Hoy continúa la misma historia. En aras de la voracidad de metales de nuestros amos, asesinan a Pachamama, la tierra cultivable, el agua. Mueren plantas, animales de tierra, peces, aves de laguna. Nuestro pueblo muere, el imperio se enriquece.

Ahora llamamos “Presidente” al virrey, actualmente quien ocupa el cargo es el segundo virrey Toledo, con cara de indio y cerebro de gringo.

Nuestra raza, milenariamente agrícola, lucha fieramente contra la minería. En Tambogrande, a pesar del asesinato de su agrónomo, a pesar del apoyo incondicional del gobierno y la policía a los depredadores, triunfó nuestra sangre agrícola y expulsó a la minera asesina. Estamos viendo cómo combate el pueblo de Cajamarca defendiendo la agricultura, protegiendo al “Apu” Quilish, también esta



vez contra el gobierno, la policía, los medios de comunicación. Esa misma batalla está dispuesta a dar la comunidad de Huamanmarca, Ayacucho, en defensa de Yacumama.

En el municipio de Anta, la raza impone la democracia del ayllu.

En Ilave, Puno, los aymaras luchan fuertemente contra la corrupción y por la verdadera democracia, contra la dictadura que quieren imponer los mistis.

Tu presentimiento se cumple tayta, nuestros pueblos se levantan contra todo tipo de opresión y avanzan.

TU UTOPIA NO ES "ARCAICA" COMO DICE VARGAS LLOSA, ES EL FUTURO EN CONSTRUCCION.

Hugo Blanco
Septiembre del 2004

[FUENTE: texto leído por el propio Hugo Blanco en La Casona de la Universidad Nacional de San Marcos durante el homenaje a JMA, como parte del Seminario Internacional José María Arguedas y el Perú de hoy (12-19 de agosto de 2004), organizado por la Pontificia Universidad Católica del Perú (el martes 14 de septiembre fue publicado en el periódico *Kencha*, de Andahuaylas, Apurímac, en su sección cultural)]



• CARTA A HUGO BLANCO •
(José María Arguedas, noviembre 1969)

Quizá habrás leído mi novela *Los ríos profundos*. Recuerda, hermano, el más fuerte, recuerda. En ese libro no hablo únicamente de cómo lloré lágrimas ardientes; con más lágrimas y con más arrebatos hablo de los pongos, de los colonos de hacienda, de su escondida e inmensa fuerza, de la rabia que en la semilla de su corazón arde, fuego que no se apaga. Esos piojosos, diariamente flagelados, obligados a lamer tierra con sus lenguas, hombres despreciados por las mismas comunidades, esos, en la novela, invaden la ciudad de Abancay sin temer a la metralla y a las balas, vencéndolas. Así obligan al gran predicador de la ciudad, al cura que los miraba como si fueran pulgas; venciendo a las balas, los siervos obligan al cura a que diga misa, a que cante en la iglesia; les imponen la fuerza.

En la novela imaginé esta invasión con un presentimiento: los hombres que estudian los tiempos que vendrán, los que entienden de luchas sociales y de la política, éstos, que comprenden lo que significa esta sublevación y la toma de la ciudad que he imaginado. ¡Cómo, con cuánto más hirviente sangre se alzarían estos hombres si no persiguieran únicamente la muerte de la madre de la peste, del tifus, sino la de los gamonales, el día que alcance a vencer el miedo, el horror que les tiene! "¿Quién ha de conseguir que venzan ese terror en siglos formado y alimentado, quien? ¿En algún lugar del mundo está ese hombre que los ilumine y los salve? ¿Existen o no existe, carajo, mierda?", diciendo como tú lloraba fuego, esperando, a solas.

Los críticos de literatura, los muy ilustrados, no pudieron descubrir al principio la intención final de la novela, la que puse en su meollo, en el medio mismo de su corriente. Felizmente uno, solo, lo descubrió y lo proclamó, muy claramente.

¿Y después, hermano? ¿No fuiste tú, tú mismo quien encabezó a esos "pulguientos" indios de hacienda, de los pisoteados el más pisoteado hombre de nuestro pueblo; de los asnos y de los perros el más azotado, el escupido con el más sucio escupitajo? Convirtiendo a éstos en el más valeroso de los valientes, ¿no los fortaleciste, no



aceraste su alma? Alzándoles el alma, el alma de piedra y de paloma que tenían, que estaba aguardando en lo más puro de la semilla del corazón de esos hombres, ¿no tomaste el Cuzco como me dices en tu carta, y desde la misma puerta de la catedral, clamando y apostrofando en quechua, no espantaste a los gamonales, no hiciste que se escondieran en sus huecos como si fueran pericotes muy enfermos de las tripas? Hiciste correr a esos hijos y protegido del antiguo Cristo, del Cristo de plomo. Hermano, querido hermano, como yo, de rostro algo blanco, del más intenso corazón indio, lágrima, canto, baile, odio.

[FUENTE: "Correspondencia entre Hugo Blanco y José María Arguedas", en *Amaru*, Lima diciembre, 1969, núm. 11, pp. 13-14, citado en Antonio Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Lima, Horizonte, 1973, pp. 128-129].

Algunos problemas de la poética narrativa de *Todas las sangres*, de José María Arguedas, de Francisco Xavier Solé Zapatero, se terminó de imprimir en febrero de 2006, en los talleres de la Compañía Editorial de México, S.A de C.V., Juan Aldama núm. 407-C, colonia Francisco Murguía, Toluca, Estado de México, teléfono: 2 15 21 90. La edición estuvo a cargo de la Dirección de Difusión y Promoción de la Investigación y los Estudios Avanzados, Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados, UAEM. El tiraje fue de 300 ejemplares.

**FRANCISCO XAVIER
SOLÉ ZAPATERO**

Doctor en Literatura por la UNAM. Profesor-investigador de la Facultad de Humanidades de la UAEM. Entre sus principales publicaciones se encuentran las siguientes:

“El teatro de Adam Guevara y la múltiple y heterogénea realidad”, en *Castálida*, revista del Instituto Mexiquense de Cultura, núms. 11-12, primavera-verano, 1998, pp. 78-81.

“La importancia de escribir para el profesional de las Ciencias de la Educación”, en *Coatepec*, revista de la Facultad de Humanidades, UAEM, núm. 6, otoño-invierno, 1997, pp. 165-170.

“Darío Fo: Premio Nobel de Literatura 1997”, en *Coatepec*, revista de la Facultad de Humanidades, UAEM, núm. 6, otoño-invierno, 1997, pp. 251-257.

“Algunas perspectivas del proceso crítico-historiográfico de la literatura latinoamericana contemporánea”, en *Contribuciones desde Coatepec*, revista de la Facultad de Humanidades, UAEM, núms. 7-8, primavera-invierno, 1998, pp. 148-156.

“Algunos planteamientos teórico-metodológico-prácticos mínimos para el estudio de la Nueva Novela Latinoamericana (1940-1980)”, en *Cuadrivium*, revista del Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades, UAEM, núm. 13, enero-marzo, 2001, pp. 22-40.

“Indigenismo y poética narrativa en la obra de José María Arguedas. Análisis desde una perspectiva crítico-historiográfica”, en *Cuiculco*, revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, núm. 22, mayo-agosto, 2001, pp. 137-168.

“Identidad cultural y forma novelesca en *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes”, en *Contribuciones desde Coatepec*, revista de la Facultad de Humanidades, UAEM, nueva época, año 1, núm. 1, julio-diciembre 2001, pp. 48-64.

“Identidad, heterogeneidad cultural e instancias narrativas a partir de la crónica indígena: ‘Instrucción del Inca don Diego de Castro Tuti Cusi Yupanqui’”, en *Presencia latinoamericana*, revista virtual, invierno 2001, <http://www.unidadlatina.org/revistas/index.html>

“*Diamantes y pedernales*, de José María Arguedas, una relectura, hoy”, en *Convergencia*, revista de Ciencias Sociales, coedición: Facultad de Ciencias Políticas y Administración Pública, UAEM, Universidad de Granada, Instituto de la Paz y los Conflictos, España, año 11, núm. 34, enero-abril 2004, pp. 299-321.

