

The cover features a large, stylized graphic of the letters 'F' and 'R'. The 'F' is cyan and the 'R' is orange. They are partially overlaid by a black horizontal band that contains the title and author's name.

Dar la palabra. Ética, política y poética de la escritura
en Arguedas

Fernando Rivera

Fernando Rivera

Dar la palabra

Ética, política y poética
de la escritura en Arguedas



NUEVOS HISPANISMOS

DIRECTOR

Julio Ortega (Brown University)

COMITÉ EDITORIAL

Anke Birkenmaier (Columbia University, New York)
Beatriz Colombi (Universidad de Buenos Aires)
Cecilia García Huidobro (Universidad Diego Portales, Santiago de Chile)
Ángel Gómez Moreno (Universidad Complutense de Madrid)
Dieter Ingenschay (Humboldt Universität Berlin)
Efraín Kristal (University of California, Los Angeles)
Esperanza López Parada (Universidad Complutense de Madrid)
Rafael Olea Franco (El Colegio de México)
Fernando Rodríguez de la Flor (Universidad de Salamanca)
William Rowe (University of London)
Carmen Ruiz Barrionuevo (Universidad de Salamanca)
Víctor Vich (Universidad Católica del Perú, Lima)
Edwin Williamson (Oxford University)

Dedicada a la producción crítica hispanista
a ambos lados del Atlántico, esta serie se propone:

- Acoger prioritariamente a la nueva promoción de hispanistas que, a comienzos del siglo XXI, hereda y renueva las tradiciones académicas y críticas, y empieza a forjar, gracias a su vocación dialógica, un horizonte disciplinario menos autoritario y más democrático.
- Favorecer el espacio plural e inclusivo de trabajos que, además de calidad analítica, documental y conceptual, demuestren voluntad innovadora y exploratoria.
- Proponer una biblioteca del pensar literario actual dedicada al ensayo reflexivo, las lenguas transfronterizas, los estudios interdisciplinarios y atlánticos, al debate y a la interpretación, donde una generación de relevo crítico despliegue su teoría y práctica de la lectura.

Fernando Rivera

DAR LA PALABRA

ÉTICA, POLÍTICA Y POÉTICA
DE LA ESCRITURA EN ARGUEDAS

IBEROAMERICANA – VERVUERT – 2011

Derechos reservados

© Iberoamericana, 2011
Amor de Dios, 1 - E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2011
Elisabethenstr. 3-9 - D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

ISBN 978-84-8489-599-2 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-86527-649-0 (Vervuert)

Depósito Legal:
Printed by

Diseño de cubierta: Carlos Zamora

A Mauricio

ÍNDICE

Reconocimientos

INTRODUCCIÓN

1.El exceso afectivo

2.Las muertes de Arguedas o el relato policial de la crítica latinoamericana

a)La muerte biográfica

b)La muerte del regionalismo narrativo

- La polémica con Cortázar

- La muerte del indigenismo

c)La triple A: Andes, Antropología, Arguedas

- ¿Literatura o antropología?: una indecisión mortal

- La muerte de la transculturación

d)La muerte de Arguedas como sacrificio

- El crimen político

- El sacrificio como comunicación o el mito del futuro

e)La muerte que no se puede leer

- La transculturación narrativa

- La heterogeneidad socio-cultural

f) La antropologización de la crítica literaria y cultural sobre los Andes

3.La escritura de la reciprocidad

PRIMERA PARTE: LA ESCRITURA DE LA RECIPROCIDAD

CAPÍTULO 1. EL SUJETO DE LA ÉTICA EN LA ESCRITURA DE ARGUEDAS

1.La *demanda de amor*

2.Subjetivación y el problema de la verdad

3. *Los ríos profundos*: novela de aprendizaje y subjetivación andina

- a) El juego de la reciprocidad
- b) Una subjetividad ética particular

4. La *demanda de amor* y la figura de autor de Arguedas

CAPÍTULO 2. EL SUJETO DE LA POLÍTICA EN LA NARRATIVA DE ARGUEDAS

1. Competencia y agenda política indígena en *Yawar fiesta*

2. Hacia la política de la responsabilidad y la fraternidad en *todas las sangres*

- a) La retórica de la confrontación
 - La evaluación política: la mirada y la escucha
 - El secreto como forma de la sospecha
 - «Comer», «tragar», «devorar»: la representación del deseo político
 - El complot como forma de la acción política
 - La producción simbólica indígena y la resignificación de la política
- b) Responsabilidad y fraternidad: la nación futura
 - Sobre la responsabilidad
 - Reciprocidad y fraternidad
 - Todos los Dioses... el hombre
 - La agencia política indígena: responsabilidad y autonomía
 - El sacrificio como lucha política

3. La ideología de la reciprocidad y el discurso de la armonía

CAPÍTULO 3. LA COMUNICACIÓN EN LA NARRATIVA DE ARGUEDAS

1. El tro(m)po de la comunicación

2. La música de la vida o la plenitud del sentido

3. La danza de la escritura

EXCURSO: Apuntes sobre la «demanda de amor» y algunas éticas contemporáneas

SEGUNDA PARTE: LA POÉTICA DE LA ESCRITURA

CAPÍTULO 4. POÉTICA NARRATIVA

- 1. La *demanda de amor* y la respuesta narrativa**
- 2. El pacto narrativo**
- 3. Una poética de la traducción**
- 4. Entre la poética y la retórica o entre la novela y el libro**
- 5. Escenas de la escritura: el amor y la muerte**

CAPÍTULO 5. LA ESCRITURA ENVENENADA

- 1. La escritura clínica**
- 2. El relato del envenenamiento**
 - a) Enfrentar la muerte: escritura e individuación
 - b) El envenenamiento de la inmigración cultural
- 3. El relato de la seducción**
 - a) El relato de la seducción como politización de la sexualidad
 - b) La erotización de la explotación industrial
 - c) El relato de la seducción como discurso del éxito
 - d) El relato de la seducción como discurso cultural sobre la sexualidad

CAPÍTULO 6. EL ESPEJO DE LA FICCIÓN

- 1. La «inserción» autobiográfica**
- 2. El retrato del artista**
- 3. El zorro en el espejo**
- 4. La escritura del reflejo**
- 5. De la retórica del portavoz a la retórica de la cita**
- 6. Novela y traducción**
- 7. La retórica de la sinceridad**
 - a) El mito de la ficción
 - b) La retórica de la sinceridad

EXCURSO: Muerte y nacimiento de la ficción

BIBLIOGRAFÍA

RECONOCIMIENTOS

Me inicié en el estudio de la obra de José María Arguedas en un curso de la maestría de literatura latinoamericana en la Universidad de Princeton en la primavera del 2000. En este curso, dedicado a las poéticas novelísticas, leímos bajo la conducción de Ricardo Piglia, *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández, *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas. Posteriormente escribí mi tesis doctoral sobre esta última novela, también con la asesoría de Ricardo Piglia, enfocándome en especial en la presencia articuladora de la idea de la reciprocidad andina y en la relación entre el deseo de morir y la escritura novelística. Con los años mi interés crítico por la narrativa de Arguedas fue creciendo y se expandió al resto de su obra, pero sin ningún plan específico. Para ingresar como profesor a la Universidad de Tulane, escribí una ponencia acerca de la crítica que se había interrogado sobre las razones del suicidio de Arguedas, a la que llamé «Las muertes de Arguedas o el relato policial de la crítica latinoamericana». El trabajo de este texto renovó mi entusiasmo sobre la obra de Arguedas, y me motivó a hacer un estudio más comprehensivo que el que había hecho hasta entonces en la tesis doctoral. Así, los temas estudiados en la tesis fueron, en algunos casos, ampliados, y en otros, reescritos; además, el trabajo se extendió al estudio de *Yawar fiesta*, *Los ríos profundos*, *Todas las sangres* y, fundamentalmente, a las condiciones bajo las cuales se articulaba la escritura

arguediana y su poética novelística a partir de la reciprocidad andina. Este trabajo de los últimos años fue el que, finalmente, le dio forma al presente volumen.

Quiero señalar, soslayando la formalidad de la cortesía académica, mi aprecio, amistad y profundo reconocimiento a la calidad intelectual y humana de un grupo de personas que, a lo largo de los años, me han apoyado con sus sugerencias, confianza, amistad, o con sus desacuerdos, sin los cuales este trabajo no hubiera sido posible. No es necesario decir que los aciertos, si los hay en este libro, se deben al apoyo de todos ellos, y los desaciertos son, por supuesto, enteramente responsabilidad mía. En primer lugar, mi agradecimiento a Ricardo Piglia, por haberme ayudado a encauzar mi interés inicial por la obra de Arguedas, por sus conversaciones puntuales e inagotables sobre las posibilidades y los horizontes de la novela y la escritura; además, por la generosidad de su tiempo y consejo para otras escrituras mías, y por la silenciosa lección de cómo asumir la escritura. Mi agradecimiento al magisterio de Arcadio Díaz-Quiñones, lector y consejero en los años de Princeton, en cuyas clases sobre literatura latinoamericana aprendí, entre otras cosas, que una pregunta es la más interesante de las lecturas. A William Rowe, quien con su profundo conocimiento de la obra de Arguedas, me dio consejos y comentarios valiosos sobre algunos temas, con una generosidad y calidez que hasta ahora no puedo corresponder debidamente. También quiero agradecer y saludar a algunos amigos cuyo diálogo intelectual y amistad personal me sostuvieron en los momentos difíciles y de vacío productivo. A Jorge Brioso, por el diálogo infinito y por el abrazo con o sin palabras; a Paul Firbas, por el renovado gesto de una palabra oportuna y alentadora; a José Luis Gastañaga y Andrea Valenzuela, por estar siempre ahí, cruzando el silencio. En la Universidad de Tulane, a Idelber Avelar por el diálogo intelectual y por los comentarios y reparos puntuales, que

me ayudaron a enfocar mejor algunos temas; al diálogo y la cálida amistad de mis colegas Marilyn Miller, John Charles, Antonio Gómez, Maureen Shea, Laura Bass, Ari Zinghelboim y Tatjana Pavlovic. A Sara Castro-Klarén por su palabra acogedora y motivadora y, en el tramo final, por sus valiosas sugerencias que ayudaron a mejorar la versión final de este libro. En el Perú, a Miguel Ángel Huamán, maestro y amigo, por el diálogo intelectual que, desde los primeros años, abrió mi mirada a la teoría; a Jimmy Marroquín, por la entrañable amistad y la pasión por la literatura, inspiradora en los momentos difíciles y letárgicos. Por otro lado, quiero agradecer al Stone Center for Latin American Studies de la Universidad de Tulane por una beca de verano que me permitió consultar algunos archivos en el Perú, y a la School of Liberal Arts, también de la Universidad de Tulane, por el generoso aporte para la publicación.

Finalmente, quiero expresar mi agradecimiento a César Rivera y Carmen Díaz, mis padres, por el amor y el aliento infinito; y a mis amados Lunia y Mauricio, por ser los valientes compañeros de este viaje inseguro y misteriosamente persistente por el mundo de la palabra.

—¡Sal del pueblo, para ti, madrecita!—
exclamó la chichera y señaló las cargas
de sal. Su voz se tornó tierna y dulce.

—¡Salid a recibir, madrecitas!—gritó
entonces en quechua una de las mujeres
de Patibamba.

*Pin kanki, sombra,
yana sombra
wañuska.*

*Quién eres, sombra
negra sombra,
muerta.*

*Manan yachanichu
imatapas
k'anmanta
¡au! llaki sombra
mana piyniyok'
mana sutiyok'
ñausa;
mana umayok', mana makiyok' sin manos;
iskay chiri tullu:
wak'aykuy.*

*Yo no sé
no sé nada
de ti,
¡au! triste sombra
sin nombre
ciega,
sin cabeza,
sólo dos huesos fríos:
¡llorad!*

*Wañuylla yachask'an
¡A á á á! ¡U ú ú ú!*

*No te conoce sino la muerte
¡A á á á! ¡U ú ú ú!*

(Todas las sangres)

INTRODUCCIÓN

La extraordinaria obra de José María Arguedas ha venido a ocupar en las últimas décadas un lugar central en la reflexión sobre la sociedad, la cultura, la literatura y la identidad en los Andes y Latinoamérica. No hay otra escritura en el área andina sobre cuya superficie se crucen tantas tensiones políticas y culturales, ni otro escritor como Arguedas que haya escrito una ficción con tanto amor y con el angustioso deseo de morir. Es una obra marcada por la intensidad del amor, pero también por el asedio de la muerte: el gran amor de Arguedas por los indios y el mundo andino, que lo llevó a comunicar y traducir la palabra del otro que él vivía íntimamente; y el temor y deseo sensual por encontrar la muerte. Si Arguedas llegó a decir que «Vallejo era el principio y el fin»; con las palabras de Vallejo podemos decir que Arguedas, al final de sus días, «no poseía para expresar su vida, sino su muerte». En el círculo vallejiano del principio y el fin se inscribe también el círculo arguediano del amor y la muerte, el amor y la muerte como el principio y el fin de la escritura arguediana.

La tensión entre este gran amor por el otro y el deseo/temor por la muerte propia generaron la potencia narrativa de esta obra para articular una serie de fenómenos sociales y culturales que, en muchos casos, no alcanzaron a ser formulados por los saberes académicos ni literarios de su época. Incluso, hoy en día, esa capacidad parece no agotarse. Me refiero a procesos como los de la instauración del capitalismo y la lógica de la dominación cultural en regiones multiculturales (*Yawar Fiesta, Todas las sangres*); el problema de la migración y las reinscripciones culturales (*El zorro de arriba y el zorro de abajo*); o, en el ámbito de la crítica cultural y literaria, el cuestionamiento de los valores y la autoridad hegemónica moderna, los fenómenos como los de la enunciación y representación desde la diferencia cultural (*Los ríos profundos, Todas las sangres*). También, en el campo más

específico de la literatura, destacan las negociaciones y rearticulaciones constantes entre la novela y el relato autobiográfico, el deseo de morir y la escritura, el ensayo y la ficción, la ética de la novela (*El zorro de arriba y el zorro de abajo*)¹.

Esta circulación en la escritura arguediana, entre el amor y la muerte, entre lo personal y lo social, entre lo andino y lo occidental, pero también su signo como encrucijada y conflicto, permitió articular una de las obras novelísticas más significativas de la segunda mitad del siglo xx que, sin lugar a dudas, le otorgó la consistencia de lo profundamente humano a un pueblo y una región, como ejemplo de la humanidad entera.

1. EL EXCESO AFECTIVO

En la escritura de Arguedas, especialmente en su narrativa de ficción, pero no sólo en ella, hay una dimensión afectiva que suele aparecer como un flujo del afecto y el sentido. Esta dimensión se ha hecho resistente, si no opaca, a la lectura crítica, la cual la ha cerrado sin mayor fortuna, no obstante la brillantez o la desmesura de su presentación. Este fluir del afecto y el sentido se escenifica innumerables veces, y hasta podría decirse que es una marca discursiva que caracteriza la escritura arguediana. Veamos una escena de *Los ríos profundos*, como ejemplo, donde el personaje principal, Ernesto, un adolescente que ha convivido con los indios, desea comunicarse con su padre que vive en un pueblo distante:

—Quiero mandarle un mensaje a mi padre, en el canto del rondín, Palacitos—le dije—. Que Romero toque «Apurímac mayu»... Yo imploraré al canto que vaya por las cumbres, en el aire, y que llegue a los oídos de mi padre. Él sabrá que es mi voz. ¿Llegará, Palacitos? ¿Llegará la música hasta

Coracora si le ruego en quechua? Tú sabes mejor que yo de estas cosas. (OC III, cap. IX 125).

¿Es posible mandar un mensaje *en* el «canto» de un instrumento musical? ¿Se puede «implorar», «rogar» al canto, o pedirle que lleve un mensaje? ¿Es posible que un «canto» (o la música) pueda tener autonomía y una subjetividad propia como para pedirle algo? ¿Qué relación hay entre un ruego en quechua y la capacidad de la música para llevar un mensaje? Las explicaciones que pudiera dar la crítica a una escena como ésta serían diversas y podrían diferir notablemente entre sí. Podría hablarse, por ejemplo, desde una crítica temprana en los años cincuenta y sesenta, que señalara esta escena comunicativa como animista, atribuyéndola a una perspectiva indígena, pre-moderna, donde los objetos y seres del mundo fueran animados (tuvieran alma); o que la designara como mágica, en el sentido de una creencia fantástica, indescriptible racionalmente. Esta crítica también podría atribuirle a un sentimentalismo exacerbado o a una perturbación psicológica: el exceso emotivo; la imaginación impresionable y desbordante de un niño andino; y, además, el exceso de un escritor seducido por este mundo andino. En la constatación de este exceso se manifestaría, en todo caso, el desborde del horizonte de expectativas moderno: es excesivo rogarle en quechua a un canto para que lleve un mensaje.

Desde esta perspectiva crítica no se reconocería la posibilidad de otro horizonte cognitivo alternativo al moderno (o éste ya se reconoce como animista y mágico) a partir del cual se hiciera factible y comprensible esta escena de comunicación; un horizonte cognitivo que estaría actuando en relación a la forma en que se produce el sentido (semiosis) y al proceso de comunicación mismo (producción). La confianza en el universalismo y la autoridad de la racionalidad moderna occidental situaría

esta escena de comunicación más allá de sus límites, en el sinsentido, la creencia, la magia, la inmadurez o la ingenuidad. Además, esta valoración, por ejemplo, le podría conferir una identidad indigenista en el sentido en que el indigenismo literario en el Perú reconocía cierta falencia o carencia en el indígena como sujeto social y político, ya sea para descartarlo como miembro de la comunidad nacional, o para incorporarlo a ella (aculturarlo) a través de la educación, la propiedad; o ya en el siglo XXI, desde la política y la economía del libre mercado, a través del consumo².

Por otro lado, otras tendencias críticas podrían reconocer en esta escena, ya no un exceso que desbordaría los marcos de comprensión modernos, sino una intensidad comunicativa; intensidad marcada por la presencia de otro horizonte cognitivo o, al menos, de alguna práctica cultural otra que marcaría su diferencia. Así, podría señalarse el carácter *transcultural* de la escena (si seguimos a Ángel Rama), o su *heterogeneidad cultural* (si seguimos a Antonio Cornejo Polar), con lo cual se reconocería la presencia de otro modo o práctica discursiva actuando en la representación de la escena (y no solamente como elemento representado). Esta doble presencia sería vista como positiva, como una *summa* que le conferiría un carácter y una intensidad especial, y que se articularía bajo alguna lógica particular. Además, le conferiría la estructura de una identidad propia como híbrida o heterogénea y, a su vez, una identidad cultural en tanto quedaría definida en los términos de la diferencia cultural.

Este comportamiento *excesivo* o esta *intensidad* afectiva y de sentido se presentan de manera recurrente en la escritura de Arguedas. Por ejemplo, cuando Ernesto, en *Los ríos profundos*, decide atender a la *opa* Marcelina, que agonizaba por la peste, arriesgando su propia vida; o en el comportamiento de los indios en las corridas de toros en

Yawar fiesta, que intentan matar al toro a cuerpo descubierto con cartuchos de dinamita; o cuando el indio Rendón Willka, consejero y guía de un grupo de *ayllus*, se convierte en albacea de los bienes de un hacendado y tutor del hijo de éste, en *Todas las sangres*, rompiendo todos los cánones de la jerarquía de castas; o en la intensidad del canto de los patos de altura, del ruido de la corriente de los ríos o de la música andina, que se «interna» y «comunica» con las cosas, las hace «transparentes» y las «revela»; o en la incorporación de una escritura estrictamente autobiográfica, y de la muerte real del propio autor de la novela, en el seno de la ficción misma en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

Ahora bien, si existe realmente aquí, en esta escritura de ficción, un horizonte cognitivo otro, que actúa en la representación, entonces ¿cómo se rige, cómo articula su lógica discursiva? ¿De qué manera afecta o se articula en la escritura y la forma novelística? De la escena anterior se puede deducir la estructura afectiva que lleva al hijo a comunicarse con su padre: el hijo, que estudia internado en un colegio, afectado por los acontecimientos del momento (una revuelta social y la conflictiva vida escolar), siente la carencia de protección y afecto, y envía un mensaje, o mejor, presenta a través de su envío una demanda de afecto dirigida a su padre distante. Esta estructura de la afectividad se presenta como una carencia que genera una demanda. Entonces, si se considera que esta estructura se articula con la música y el ruego en quechua (la forma de la comunicación y su sentido), es inevitable preguntarse en esta escena por la relación entre afectividad y comunicación, afectividad y sentido.

El análisis de estas relaciones estará en el centro mismo de nuestro interés crítico por la obra y la escritura de Arguedas. ¿Pero es posible preguntarse aún por la presencia de otra práctica discursiva que se inscriba en el texto arguediano sin que remita, en primer lugar y como

preocupación fundamental, a describir la naturaleza de la identidad de este texto como diferente de su contraparte occidental/otra? La pregunta no es necesariamente nueva, ya ha sido formulada constantemente desde las críticas de la identidad, las cuales han ensayado distintas respuestas; por ejemplo, bajo el marco de la *transculturación narrativa* o de la *heterogeneidad cultural*. Pero ha sido formulada sobre una consistencia particular de la referencia y la discursividad andina. Me refiero a la naturaleza de la modelización (primaria y secundaria) con que se ha articulado el espacio andino como espacio de «cultura»; es decir, la construcción del espacio andino y lo andino que se ha naturalizado como espacio y mundo cultural. Y, por supuesto, esta noción de cultura tiene un lugar de enunciación, una historia, y una función dentro de las políticas de conocimiento de la modernidad.

Para poder señalar mejor el ámbito en el que se localizará nuestro estudio, debemos primero hacer una revisión crítica de la crítica que ha estudiado la obra de Arguedas. Se verá entonces la consistencia de esta modelización del espacio andino: cómo la noción de cultura de la antropología ha sido adoptada o naturalizada por un sector dominante de la crítica en la referencia a este espacio; cómo la obra de Arguedas ha sido convertida en un texto de cultura; y cómo el uso mismo de esta noción ha reforzado la autoridad y el poder referencial del saber moderno. No he encontrado mejor hilo narrativo para hacer esta revisión que seguir el rastro de la crítica literaria latinoamericana en su incesante pesquisa sobre la muerte de Arguedas.

2. LAS MUERTES DE ARGUEDAS O EL RELATO POLICIAL DE LA CRÍTICA LATINOAMERICANA

a) La muerte biográfica

El 28 de noviembre de 1969, el escritor peruano José María Arguedas se dispara un tiro en la sien derecha en una oficina de la Universidad Nacional Agraria en Lima. Al escuchar la detonación, un trabajador de la universidad se dirige a la oficina y descubre en el piso el cuerpo de Arguedas junto a un revólver calibre 22. El escritor es llevado de emergencia al Hospital del Empleado, donde permanece inconsciente durante varios días. Allí, se prohíben las visitas y sólo se permite el ingreso de su esposa, Sybila Arredondo. Mientras tanto, la comunidad intelectual peruana y latinoamericana queda conmocionada, y la prensa sigue su agonía día a día. En medio de las noticias de esa semana sobre un avión más de la Varig secuestrado y desviado a Cuba, y los artículos editoriales sobre la muerte de Gamaliel Churata y Honorio Delgado; *El Comercio* del 1ro de diciembre anunciaba «Cesó actividad cerebral de José María Arguedas» y, finalmente, *La prensa* del 3 de diciembre: «Murió Arguedas a los cinco días del balazo»³.

Sin embargo, este acto trágico ya era algo que venía siendo anunciado mucho antes. En efecto, Arguedas había intentado suicidarse con una sobredosis de barbitúricos en abril de 1966; y en 1968, en el primer capítulo de una novela en curso, declaraba una vez más su deseo de morir:

Y ahora estoy otra vez a las puertas del suicidio. Porque, nuevamente, me siento incapaz de luchar bien, de trabajar bien [...] Y ésta es una sensación indescriptible: se pelean en uno, sensualmente, poéticamente, el anhelo de vivir y de morir. Porque quien está como yo, mejor es que muera (7-8).

Arguedas había estado escribiendo entrecortadamente esta novela durante tres años, sobrellevando a la vez profundas crisis emocionales que le imponían el deseo de suicidarse. La novela, titulada *El zorro de arriba y el zorro*

de abajo (Los zorros), y publicada póstumamente en 1971, pudo escribirse, de acuerdo con el propio testimonio del narrador, gracias a la estrategia de volcar su deseo de morir en la escritura. Y, efectivamente, la novela incorpora este deseo de morir, testimoniado principalmente en los diarios que forman parte de ella. La novela, entonces, se convierte en el gran escenario de la muerte de Arguedas; y a su vez, la muerte misma, su suicidio, se convierte en la última escena de la novela, escrita con el ruido del disparo.

Inmediatamente después de su muerte física, y especialmente después de la publicación de *Los zorros*, los círculos intelectuales y la crítica latinoamericana, a la par que estudiaban su obra, comienzan un largo proceso de preguntas e inquisiciones sobre ¿quién o qué mató a Arguedas? o ¿qué significa su muerte? Con el tiempo, se va construyendo una suerte de caso policial en donde se intentan descifrar las posibles motivaciones secretas de su muerte, y se desea encontrar al verdadero culpable detrás de lo que, en apariencia, el suicidio ocultaría.

A lo largo de casi cuarenta años, además de la versión de Arguedas sobre su propia muerte escrita en la novela y otros textos de la época como una «crónica de una muerte anunciada», la crítica va leyendo esta muerte y al mismo tiempo se van revelando las diversas tendencias que se inscriben en ella y en el campo intelectual latinoamericano así como sus tensiones y posturas ideológicas. Se puede afirmar que la muerte de Arguedas, el escritor emblemático del mundo andino, se ha llegado a convertir, sintomáticamente, en uno de los grandes significantes de la crítica latinoamericana. A continuación examinaremos los principales relatos críticos que explican la muerte de Arguedas.

b) La muerte del regionalismo narrativo

Después del suicidio, durante los años setentas, en muchos de los círculos intelectuales peruanos y latinoamericanos a través de conversatorios, comentarios personales, alusiones verbales, en ese espacio un tanto informal que llena el intersticio entre la crítica literaria y el comentario literario, se construía el relato de que Arguedas se había matado como consecuencia de la polémica con Cortázar y se acusaba directa o indirectamente a este último de haber sido tan duro con Arguedas en sus réplicas. Este relato, como veremos a continuación, se constituía en un síntoma de la conflictiva relación entre los escritores del *boom* y la generación que lo precedía⁴.

La polémica comienza en 1967, a raíz de la publicación, en la revista *Casa de las Américas* 45, de una carta abierta que Julio Cortázar le había enviado a Roberto Fernández Retamar. En la carta, fechada el 10 de mayo, Cortázar se ve obligado a pronunciarse sobre su posición como intelectual y escritor latinoamericano frente a la nueva coyuntura política en la región: las iniciativas políticas de penetración cultural norteamericana y el llamado a los escritores a enfrentarlas hecho desde la misma revista. Esto lo lleva a realizar una serie de operaciones que reescriben el campo literario latinoamericano y el lugar de los escritores e intelectuales en él⁵.

En primer término, construye su lugar de enunciación. Manifestando su incomodidad por términos como «nacional» y «latinoamericano», postula su lugar como intelectual como un no-lugar nacional, reconociendo así su siempre declarada tendencia a un espacio y vida cosmopolitas. Hay que tener en cuenta que la experiencia de lo «nacional» y los nacionalismos de Cortázar, es la de Perón y el peronismo. Basado en esta experiencia es que lee y asume regionalismos y nacionalismos en

Latinoamérica como posiciones próximas y correspondientes. En su defensa de lo que se vino a llamar cosmopolitismo (porque Cortázar no se expresó en esos términos en la carta), postula tener una perspectiva más europea que latinoamericana y más ética que intelectual, justificando así lo que llamó «la peregrinación intelectual». Señala que recién se descubre como latinoamericano en Europa, y a raíz de la influencia de la revolución cubana.

En segundo término, declara su posición como intelectual. Aquí diferencia entre su actitud ética de opinar, como intelectual, y el propósito de su escritura. Por un lado, señala que desea ser testigo de su tiempo y asume el compromiso con la época y con la humanidad, que en esos momentos era, según él, el socialismo tal como se manifestaba al inicio de la revolución cubana. Por otro lado, afirma que no tiene el propósito de escribir para nadie; sin embargo, concluye: «hoy sé que escribo para» («Carta» 10); sin precisar para qué o para quién.

En tercer término, en su recusación de los nacionalismos, regionalismos y provincianismos, reinscribe el espacio intelectual y artístico de Latinoamérica. En una serie de operaciones de actitud y referencia, va diferenciando dos bandos, el nacionalista y regionalista, y el cosmopolita; como cuando alude claramente a las ventajas que tienen los escritores de este último: «el eco que han podido despertar mis libros en Latinoamérica se deriva de que proponen una literatura cuya raíz nacional y regional está como potenciada por una experiencia más abierta y más compleja» («Carta» 10). O siendo crítico, cuando se refiere al «telurismo» como «estrecho, parroquial y hasta diría aldeano», propio de escritores cuya «falencia cultural» los hace «exaltar los valores del terruño». Esta división, que no es una novedad de Cortázar, se funda en una percepción todavía común en la época, deudora de un deseo de modernidad y urbanidad, la de campo/ciudad llevada al extremo de nación/metrópoli,

donde los segundos términos se consideraban superiores a los primeros en tanto progreso y modernidad. Entre otras cosas, lo que Cortázar subordinaba era el folklorismo, el espacio etnográfico, que observaba en escritores como Arguedas⁶.

Lo que lee Arguedas de este texto son, fundamentalmente, las afirmaciones de Cortázar sobre la perspectiva más amplia para comprender lo nacional que tienen los escritores «exiliados»; las afirmaciones sobre la experiencia europea como más compleja; y aquella que repara en las «falencias culturales» que padecen los escritores telúricos. Para entender el sentido de la reacción de Arguedas y la impugnación a estas afirmaciones, es importante conocer primero el contexto desde donde éste lee la carta.

Primero, la experiencia «regional» de Arguedas, anclada en el mundo andino y en la infancia, y luego su experiencia de adulto en una ciudad como Lima, le proveen la percepción de universos culturales muy diferentes, donde, para resumir, la lengua, la religión, la organización social y el horizonte cognitivo son radicalmente diferentes. Entonces *su* regionalismo es un espacio de traslados, de traducciones, de inscripciones, de saberes y formas diferentes, y ése es el espacio donde se articula su obra. En ese sentido, si Cortázar cruzaba el Atlántico para tener una experiencia más amplia de la cultura occidental, Arguedas cruzaba los Andes para ir de un mundo cultural a otro. La percepción de lo regional como lo alejado de lo moderno o como lo moderno antiguo que parece sugerir la escritura de Cortázar es muy diferente a la percepción de lo regional en la experiencia de Arguedas, como el conflicto entre dos universos culturales diferentes.

Segundo, hasta ese momento, mediados de los sesenta, la identificación de Arguedas como escritor regionalista, pero especialmente como indigenista o neoindigenista,

marcaba su posición de ingreso al escenario latinoamericano. Sin embargo, con la mayor difusión de su obra, especialmente de *Los ríos profundos*, su presencia activa como nuevo representante de estos sectores de la literatura lo llevaba a los espacios internacionales de configuración del latinoamericanismo donde alternaba con escritores de otras tendencias. De 1962 a 1969, Arguedas asiste a una serie de coloquios internacionales de escritores en Europa y Latinoamérica, e invitado por universidades pasa varios meses en los Estados Unidos (Nueva York, Washington, Indiana y California). En suma, realiza una serie vertiginosa de viajes a Chile (más de diez veces), Uruguay, México, Argentina, Panamá, Cuba, Italia, Francia, Alemania, Austria, y en algunos casos por temporadas largas. En 1968 es jurado en el Premio «Casa de las Américas». Tanto las editoriales Seix Barral como Siglo XXI le hacen ofertas para la publicación de *Los zorros*. Entonces el «provincianismo» y especialmente el «sedentarismo» de Arguedas, en términos del discurso modernizante de la época, ya iban quedando atrás, a pesar de la imagen que él mismo solía construirse.

En su reacción, en el diario publicado como adelanto de *Los zorros* en la revista *Amaru* (1968), Arguedas aceptó la división del campo sugerida por Cortázar entre cosmopolitas frente a regionalistas, indigenistas y provincianos, identificándose él mismo como provinciano. De esta manera, asumiendo una posición en él, ingresa al campo latinoamericano reinscrito por Cortázar, y al debate. Acepta los términos, pero los relativiza y reinscribe en otro sentido: «Todos somos provincianos, don Julio (Cortázar). Provinciano de las naciones y provincianos de lo supranacional...» (*Los zorros* 21). Arguedas acierta al leer en la carta de Cortázar que lo que está en juego es una cuestión del saber, la experiencia de ese saber, su complejidad, y la superioridad y autoridad que de alguna manera otorgan su posesión. En su reinscripción, Arguedas

fundamenta su autoridad en la relativización del saber valorado por Cortázar: el del libro y la cultura occidental, a partir de la asunción de su saber: el no letrado de la cultura andina, que Cortázar refiere simplemente como folklore.

Así, más tarde, en el «Tercer diario» del 18 de mayo de 1969, publicado en la novela en 1971, Arguedas señalaría: «he aprendido menos de los libros que en las diferencias que hay, que he sentido y visto, entre un grillo y un alcalde quechua, entre un pescador del mar y un pescador del Titicaca [...] Y este saber, claro, tiene, tanto como el predominantemente erudito, sus círculos y profundidades» (*Los zorros* 174). Así, reproduce el gesto de Cortázar en la carta, que no es en sí el saber el que está siendo usado, sino la autoridad que implica su posesión. Arguedas, gracias a su conocimiento del otro saber, se pronuncia con autoridad sobre el espacio del escritor, haciendo de lo «supranacional» y de Europa, otra provincia, tan igual como la suya. Postula, a su vez, que a través de la experiencia de este otro saber obtiene un conocimiento de la realidad similar en complejidad, equiparando el valor de este saber con el «erudito» ⁷.

Inmediatamente después de la muerte de Arguedas, los ecos de este debate se avivaron dando especial énfasis a las invectivas y acusaciones personales cruzadas entre los dos escritores. A la conocida réplica de Arguedas: «Todos somos provincianos, don Julio (Cortázar). Provinciano de las naciones y provincianos de lo supranacional...» (*Los zorros* 21), Cortázar en la entrevista a *Life en español* había respondido con demoledor sarcasmo, refiriéndose a Arguedas como a uno de «los provincianos de obediencia folklórica para quienes las músicas de este mundo empiezan y terminan en las cinco notas de una quena» («Julio Cortázar» 317) ⁸. Y en la contrarréplica, publicada en *El Comercio* de Lima (1.VI.1969), Arguedas se refería a Cortázar como a un «Júpiter mortificado», que estaba: