



BIROn - Birkbeck Institutional Research Online

Rowe, William (2010) 'No hay mensajero de nada': la modernidad andina segun los zorros de Arguedas. *Revista de Critica Literaria Latinoamericana* XXXVI (72), pp. 61-96. ISSN 0252-8843.

Downloaded from: <https://eprints.bbk.ac.uk/id/eprint/5460/>

Usage Guidelines:

Please refer to usage guidelines at <https://eprints.bbk.ac.uk/policies.html> or alternatively contact lib-eprints@bbk.ac.uk.

- . *Señores e indios*. Ed. de Ángel Rama. Buenos Aires: Calicanto, 1976.
- . *Indios, mestizos y señores*. Ed. de Sybilla de Arguedas. Lima: Horizonte, 1985.
- . *Nosotros los maestros*. Ed. de Wilfredo Kapsoli. Lima: Horizonte, 1986.
- Arguedas, José María, trad. *Dioses y hombres de Huarochiri*. Lima: Ediciones del Museo Nacional de Historia / IEP, 1966.
- Brandel, Fernand. *La Médiévanité. L'espèce et l'histoire. Les hommes et l'héritage*. Paris: Flammarion, 1985/86.
- Castro Pozo, Hildebrando. *Nuestra comunidad indígena* [1924]. Prólogo de Rodrigo Montoya. Lima: H. Castro Pozo C., 1979. 2a. ed.
- Durán, Diego. *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*. Angel M. Garibay, ed. México, D. F.: Porrúa, 1967. 2 vols.
- Escobar, Alberto, ed. *Mesa redonda sobre «Todas las sangres», 23 de junio de 1965*. Lima: IEP, 1985.
- Flores Galindo, Alberto. *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes*. La Habana: Casa de las Américas, 1986.
- Jakobson, Roman. "Linguistique et poétique". En *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit, 1963. Vol. 1, 209-248.
- Lienhard, Martín. *Cultura popular andina y forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas* [1981]. Lima, Horizonte, 1990. 2a. edición. México, D. F.: Ediciones Taller Abierto / Grupo Académico La Feria, 1998. 3a. edición.
- Manrique, Nelson. "José María Arguedas y la cuestión del mestizaje". En *Amor y juego. José María Arguedas 25 años después*. Marija Martínez y Nelson Manrique, eds. Lima: DESCO / CEPES / SUR, 1995. 77-90.
- Redfield, Robert. *The Folk Culture of Yucatan*. Chicago: The U of Chicago P, 1941.
- Taylor, Gerald, trad. *Ritos y tradiciones de Huarochiri. Manuscrito quechua del siglo XVII*. Lima: IEP / IFEA, 1987.
- Valcárcel, Luis. *Tempestad en los Andes* [1927]. Lima: Populibros peruanos, s/f.
- Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México, D. F.: FCE, 1996.
- VV. AA. *Primer encuentro de narradores peruanos (1965)*. Lima: Casa de la Cultura del Perú, 1969.

"NO HAY MENSAJERO DE NADA": LA MODERNIDAD
ANDINA SEGÚN LOS ZORROS DE ARGUEDAS

William Rowe
University of London

"el pensamiento... hace entrar fuerza"
Esteban de la Cruz

Resumen

Se plantea la posibilidad de entender la escritura de Arguedas desde su propia visión del mundo, que no está desligada de categorías andinas de pensamiento que las ciencias sociales y la racionalidad occidental no llegan a ponderar en su debida dimensión. A través de un análisis de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* y otros textos arguedianos, así como de la crítica más importante sobre Arguedas, este trabajo propone un cuestionamiento del concepto de modernidad tal como se ha venido entendiendo desde el neoliberalismo y los populismos de izquierda simultáneamente.

Palabras clave: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, modernidad andina, Antonio Cornejo Polar, Martín Lienhard, William Rowe, Alberto Flores Galindo, *Manuscrito de Huarochiri*.

Abstract

This article attempts to understand Arguedas' writing from his own perspective on the world. His outlook is not cut off from Andean philosophies that Western social sciences and rationality are unable to fully consider. Through the analysis of *The Fox From Up Above and the Fox From Down Below* (*El zorro de arriba y el zorro de abajo*) and other texts by Arguedas, as well as the most important literary criticism of his work, this article questions the concept of modernity as it has been understood since the advent of neoliberalism and leftist populist movements.

Keywords: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Andean modernity, Antonio Cornejo Polar, Martín Lienhard, William Rowe, Alberto Flores Galindo, *Manuscrito de Huarochiri*.

1. Entrada

El centenario del nacimiento de José María Arguedas nos coloca frente a la pregunta por su actualidad. Si nos preguntamos cuál es el aspecto de la obra que no ha sido agotado, qué es aquello que sigue insistiendo más allá, o más acá, de las interpretaciones que le han hecho, podríamos aproximarnos a una respuesta al preguntar ¿cuál es el resto que dejan las lecturas establecidas por la crítica? Es decir, ¿qué es aquello que todavía se escapa a las lecturas acostumbradas y por ello constituye un exceso? Porque de algún modo ese exceso es la realidad, la que nos presenta la obra en su capacidad de reflejar. Dicho de otro modo, el exceso es lo real que rebasa lo que en la actualidad se considera realidad histórica.

Si la Mesa Redonda de 1965 dejó a Arguedas en la situación del escritor fracasado, que no ha logrado reflejar la realidad social del Perú andino, no es preciso, por ello, abandonar la teoría del reflejo, es decir, la noción de que la literatura refleja la realidad. Al contrario, hay que abandonar la noción de que las ciencias sociales necesariamente disponen de una imagen fiel de la realidad. Ellas también dejan un resto. Para decirlo con más precisión, los científicos sociales partícipes de la Mesa Redonda se reclaman una versión de la historia epistémicamente superior y no ven los vacíos que deja su propio método. Sin embargo, para que sea eficaz, el reflejo no tiene por qué establecer una relación positivista con la realidad, no está obligado a asumir ese tipo de racionalidad. Como afirma Arguedas en el texto "No soy un aculturado", "la teoría socialista [...] no mató en mí lo mágico" (*El zorro*... 257-258).

Se hace necesaria también otra reflexión inicial. Lo que ha sucedido con los restos mortales de Arguedas, la disputa entre los representantes de diferentes lugares por ser dueños del legado simbólico arguediano, refleja el hecho que Arguedas se ha convertido en un *ánki*¹, es decir en representante de lo sagrado andino. Si ha sucedido así, es gracias a la lógica del sacrificio andino que establece una relación con lo trascendente, con los poderes superiores como los *apus*. Sin embargo, como veremos, el sacrificio obra de maneras contradictorias en el texto de *El zorro*...: suministra una mirada crítica hacia la plusvalía capitalista a la vez que supedita la fuerza del sujeto

a la naturaleza. Sería erróneo, sobre todo, pensar que en esta novela los símbolos andinos constituyen un orden alternativo al de la modernidad. Como espero demostrar, la situación es más compleja. Si se produce una imagen de la modernidad andina, ésta no es ni mítica ni achichada, sino pasa por un verdadero proceso trágico, que arrasa el orden tradicional andino y abre la posibilidad de otro orden. Después de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso, no ha habido otra obra que proponga una modernidad radicalmente andina. Conviene aquí subrayar el argumento decisivo de Juan Carlos Ubilluz en su ensayo "El fantasma de la nación cercada": que las narraciones de la guerra civil (1983-2000) en el Perú, sean andinas o sean criollas en su orientación, se apoyan en la fantasía de "un mundo andino estranado en una tradición premoderna", fantasía que apuntala la "imaginación histórica" de los novelistas y que opera para ocultar "el conflicto actual entre la modernidad andina y la modernidad criolla" (Ubilluz 20). El modelo epistémico que permite hacer desaparecer la posibilidad de una modernidad andina y escamotear el antagonismo social que realmente existe es, como observa Ubilluz, el que se pone de manifiesto en el *Informe Uchuraccay*.

Como ya sugerí, pensar la modernidad andina no es cuestión de poner fe en los símbolos tradicionales como los *ánki*. No sólo los símbolos, sino el tejido que los sustenta y articula se suspende en los *Zorros*. Esta novela no está signada por la fe en un orden, sea andino o no; es decir, no propone un orden narrativo capaz de resolver, en una sola coherencia, todo lo que se dice, sino presenta, como su ley, la escisión, la división. No está caracterizada por la fe en los símbolos trascendentes, sino por la confianza en los símbolos parciales y temporalizantes, como la de Esteban de la Cruz en el carbón que escupe o de Moncada en la pestaña de Esteban—símbolos que, como ya veremos, se someten a una lectura más bien alegórica—. Son partes, no son totalidades. Como dice Moncada, al rechazar la interpretación tradicional andina que el relato de Esteban atribuye a las mariposas amarillas: "no hay mensajero de nada" (140). Moncada deviene en encargado de la diégesis histórica, profiere una nueva imaginación histórica, cuya lógica es comparable a la acción/performance artística-allegórica "Lava la bandera" que se llevó a cabo en Lima hace una década, en cuanto pretende borrar el discurso del poder.

¹ Agradezco a Rafael Tapia este comentario.

La noción de la confianza como aquello que divide en lugar de unificar, se elabora en el poema de Vallejo "Confianza en el anteojo, no en el ojo":

Confianza en el anteojo, nó en el ojo;
 en la escalera, nunca en el peldaño;
 en el ala, nó en el ave
 y en ti sólo, en ti sólo, en ti sólo (Vallejo 216).

La confianza separa y escinde, rompe aquello que amarra la parte al todo, dificulta la narración, y de ahí el mito. Hay que recordar que este poema, fechado 5 de octubre de 1937, fue escrito en la época de los grandes mitos sociales, tanto fascistas como comunistas, mitos que marcaron el discurso del PC, del APRA y de la derecha peruana. La confianza, en el poema de Vallejo, desestabiliza un orden histórico, es decir, despedaza el orden de las cosas que subyace la razón historiográfica, eso que determina la manera en que se cuenta la historia: la confianza escinde un campo semántico, un orden de representaciones. Sobre todo, los protagonistas de la historia no están identificados de antemano. Si el protagonismo, según la historiografía de izquierda, lo asumieron, desde 1918, las masas (ver Burga y Flores Galindo, *Apogeo y crisis*), ¿quiénes son las masas? ¿Según cuál ley de la apariencia se identificarán? ¿Cómo las reconoceremos?

En el diálogo de Diego y don Ángel, que entre otras cosas es un debate hermenéutico sobre la posibilidad de un discurso histórico verdadero, se busca aclarar quiénes son los protagonistas y los antagonistas de la historia de Chimbote. Éstos, en último caso, se identifican como el capital y el comunismo. Sin embargo, entre los nombres y el movimiento de las fuerzas históricas, no hay una relación fija.² En la danza del capital y el trabajo, tal como la presenta el capítulo III, el capital tiene varias caras, como también la clase trabajadora encuentra su expresión en los sindicatos, pero también en los burdeles. Es decir, los borrachos que se acercan en masa a las prostitutas, trasgrediendo —¿subvirtiendo?— la ceremonia de dedicación de la imagen de San Pedro, ¿serán la cara de las masas? Y si los pescadores concentran su fuerza antagonista en el sindicato, convirtiéndose allí en clase, el mismo sindicato es lugar de división, entre el

² Ver también "Nómina de huesos" (Vallejo 190) y *El 18 Brumario de Luis Bonaparte* de Marx.

aprimo y el comunismo. No se sabe en qué momento la clase se convierte en proletariado (fuerza capaz de derrotar al capital): ¿en "la gran huelga" dirigida por los comunistas? ¿O cuando se pretende dinamitar a los guardias? Y es de notar que esto último no llega a constituirse en evento: nunca se sabe a ciencia cierta si hubo dinamita o no debajo de los cadáveres en los féretros frente a la comisaría. No se despeja del todo lo turbio. Serpentea el relato, no se sabe por dónde irá, en cualquier momento va a favor de los trabajadores o del capital, antagonistas que asimismo se metamorfoscan.

Según don Ángel, el comunismo aclara, para el capital, lo turbio de "la pelea". Si el dirigente aprista Teófilo sirvió de instrumento al patronato, "era para encauzar y manejar corrientes lodosientas", el momento en que vence el dirigente comunista Solano y lleva a cabo la huelga grande, en lugar de significar la derrota histórica de los capitalistas, la victoria del "insobornable, el político que habla para abrir ojos y sesos del pescador", al contrario hace "más fácil la pelea [...] Tiro más fijo" (104). Cabe preguntar, entonces, ¿son los comunistas el comunismo? Y ¿es Braschi el capital? Don Ángel cita a Hilario Caullama, quien llama a Braschi "Águila sin detención, ojo del capital", y Diego recibe el hilo que le proporciona don Ángel y con él teje la persona alegórica del capital: "él y su tropa de águilas sin detención se han alzado hasta donde no hay ni sol ni luna" (116).

Serpentea el relato, y sólo en momentos privilegiados emergen de la turbiedad protagonistas y antagonistas. De ahí la importancia del dibujo de don Ángel: da cara y personalidad al baile de fuerzas antagonistas, porque, como señala Ernesto Laclau, el antagonismo social, que consiste del "juego infinito de diferencias", sólo asume una cara, es decir, adquiere sujetos narrativos, cuando llega un "imaginario colectivo" capaz de ofrecer "un principio de inteligibilidad". Esa función del imaginario, añade Laclau, puede llamarse el mito.³ Es de notar que el dibujo de don Ángel hace una topología

³ Laclau, *New Reflections on the Revolution of Our Time* 90, 65, 67. Laclau introduce la noción del antagonismo en *Hegemony and Socialist Strategy* 122-134. Slavoj Žižek comenta: "tan pronto que nos constituimos en sujetos ideológicos [...] estamos a priori entrando en una delusión: porque estamos escamoteando la dimensión radical del antagonismo social, es decir, el meollo traumático cuya simbolización siempre fracasa; y será precisamente la noción lacaniana del

del antagonismo social que busca demostrar la necesaria victoria del capital; "este mapa no va a variar en jamás de los jamases en contra del capital sino a favor. ¡Tiro seguro! Poquitos mandan en todo el universo, cielo y tierra, agua y mar". Este "mapa" hace converger diez líneas de fuerza sobre el rostro que representa al Perú. Dice don Ángel en su comentario diegético:

Siete huevos blancos contra tres rojos. Nosotros, la industria, U.S.A., el Gobierno peruano, la ignorancia del pueblo peruano y la ignorancia de los cardozos sobre el pueblo peruano, somos las fuerzas blancas: Juan XXIII, el comunismo y la rabia lúcida o tuerta de una partecita del pueblo peruano contra U.S.A., la industria y el gobierno, son las fuerzas rojas. Fijese; así es la cara del Perú (108).

¿Qué es lo que asegura la dominación del capital? ¿La ventaja cuantitativa de los siete contra los tres? ¿No será más bien que la modalidad específica de esa representación espacial, las leyes según las cuales ésta se ha construido, corresponden con "las leyes de la historia" según el capitalismo? En el espacio así interpretado no hay lugar para las masas, ese exceso capaz de rebasar el espacio de la le-
galidad burguesa⁴.

El mapa de don Ángel es sólo un momento del diálogo, no trasciende su movimiento incierto, que es reflejo de las escisiones que el mapa mismo registra. Martín Lienhard señala "la índole esencialmente inestable de todos los elementos de la novela y su tendencia a sufrir transformaciones a veces repetidas". Luego caracteriza el principio formal de la constante escisión de la realidad:

En todas estas transformaciones opera, sin duda, pero bajo una forma "dialéctica", el tradicional sistema dualista andino. Sabemos que en éste, todos los elementos ubicados en un eje de analogías (arriba-sol-hombre-sierra, etc., o abajo-luna-mujer-costa, etc.) pueden representarse recíprocamente, y que cada elemento reproduce, en su propio interior, la división arriba/abajo: en el *Tamantinsuyu*, [...] la mitad de arriba se divide, a su vez, en un cuadrante de arriba y un cuadrante de abajo. Ahora bien, en *El*

sujeto como 'el lugar vacío de la estructura' que describe el sujeto cuando verdaderamente enfrenta el antagonismo" (cit. en Lacrau, *New Reflections* 251).

⁴ Ver el siguiente comentario de Alain Badiou sobre la aparición del proletariado en la historia: "el proletariado, entrapado en la ley política del mundo burgués, es sólo —como dice Lacan del objeto de la fantasía— una 'vacilación indecible'" (*La teoría del sujeto*, seminario del 21 de febrero de 1977).

qorwa... los elementos no se limitan a representarse recíprocamente (en el eje de analogías simbólicas) ni a reproducir la división arriba/abajo en su interior, sino que se transforman, horizontal y verticalmente, unos en otros (Lienhard, "La 'andinización'..." 331).

Hace falta llevar esta caracterización formal muy precisa a sus últimas consecuencias. Si la reciprocidad constituye, históricamente, la base de la organización de la sociedad andina, es decir, la lógica de su reproducción, entonces habrá un punto en que la dialéctica, siendo ésta la lógica de la transformación a manera de escisión que opera en la novela, rompe con la reciprocidad.

Sobre todo son los desplazamientos producidos por el capital los que desarticulan el orden de la reciprocidad. Se trata no sólo de las migraciones de los pueblos andinos al espacio urbano de Chimbote, sino de la transformación de los serranos en fuerza de trabajo. Si los comuneros de Rendón Willka, de *Todas las sangres*, trabajan en la mina, empresa capitalista, sin embargo se organizan y se constituyen en entidad social según la reciprocidad andina: la reciprocidad, como disciplina y ética, se da la mano con el comunismo, en cumplimiento de las tesis de Mariátegui. Pero la situación en *El qorwa*... es diferente: los obreros se organizan en sindicato, ya no como comuneros. Además, el proceso de la producción industrial destruye la naturaleza: cuando Diego baila, la máquina trituradora de pescado, naturaleza: cuando Diego baila, la máquina trituradora de pescado, lo que fascina, según el comentario que él mismo hace, es el "gusano", el metal rotativo que despedaza los pescados: "el mar nos manda su respaldor que nosotros apagamos y convertimos en otra vida; pero la muerte es como ese gusano que está en el vacío de cemento" (120). La glosa específica propone que lo que hay de luz en la naturaleza pasa, gracias a las fuerzas productivas industriales, por un proceso de muerte, y el diálogo hermenéutico en su totalidad, como luego veremos en más detalle, propone que el entendimiento mismo se nutre de ese proceso triturador. Aquí se suspende ese vínculo, tan fuerte, en la obra de Arguedas, entre pensamiento mágico-religioso y conocimiento, por ejemplo en la ecuación entre luz y naturaleza que se da en *Los ríos profundos*. (Ver Rowe, *Mito e ideología*, Cap. 3). Entonces, esta tendencia de *El qorwa*... a romper con el pensamiento andino tradicional nos obliga a echar una mirada crítica sobre la hipótesis de que la "andinización" de la cultura costeña y occidental sea factor determinante en esta novela. Ya es hora de

considerar las lecturas que se han practicado y de señalar lo que les excede.

2. El excedente de las lecturas

La lectura de piso conceptual más consistente y más elaborada es sin duda la de Martín Lienhard en su libro *Cultura popular andina y forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Sin embargo, hay una fisura que atraviesa esa consistencia y que se produce al emparentar la radicalidad formal de la novela, es decir, el hecho que "subvierte" las formas de la novela occidental, con una propuesta política de tipo utópico-popular. En primer lugar, Lienhard sostiene que la destrucción de la forma occidental de la novela se vincula con la liberación nacional:

Este intento de destrucción de las estructuras novelescas clásicas de origen europeo o norteamericano mediante la contribución de antiguas (y modernas) tradiciones orales y colectivas, supera ampliamente el marco de la experimentación de nuevas formas narrativas importadas y cobra [...] un valor alegórico evidente: la lucha literaria total contra el invasor y por la emancipación cultural nacional prefigura la lucha de liberación en el campo decisivo, económico y político (Lienhard, *Cultura popular andina* 26).

El argumento presupone el protagonismo del pueblo andino en un proceso de descolonización cultural. A la vez, la idea de que la oralización-"andinización" de la forma novelesca signifique "la emancipación cultural nacional", requiere que las formas estéticas tengan un correlato determinante de clase social. Entonces lo que otorga estabilidad a la relación entre forma de expresión cultural y fuerza política—lo que apuntala esta relación de determinación mutua—es el relato del pueblo como protagonista histórico de la liberación nacional. Sin embargo, como ya vimos, el diálogo hermenéutico de Diego y don Angel complica sustancialmente la posibilidad de identificar los protagonistas de la historia. Es decir, la noción de que las formas orales corresponden con la masa campesina, y las occidentales con el sector criollo ("el establishment literario de la costa", Lienhard, "La 'andinización'..." 323) congela, en cierto grado, los nombres e identidades de los verdaderos protagonistas históricos. Las posibilidades de la transformación se ciñen a concepciones identitarias prefijadas. La incertidumbre que produce la novela

misma es mucho mayor⁵. Ya mencionamos el hecho de que *El zorro*... excede las lógicas de la reciprocidad andina, gracias a las dificultades y discontinuidades que opera. Cae en duda en ese caso el que pueda leerse la novela como una "reivindicación íntegra de los valores autóctonos" (*Cultura popular andina* 35).

En el ensayo "La 'andinización' del vanguardismo urbano", Lienhard sintetiza los argumentos de su libro al afirmar: "El polo andino [...] interviene [...] como factor de 'oralización', de 'proletarización' del lenguaje literario" (329). Pero la concepción de proletariado en este caso es la de un estrato social marcado por determinados rasgos culturales, los cuales se convierten en agentes y garantías de la lucha de liberación. Se trata de la lógica de la identidad, de la clase en sí y no la clase por sí, y la "proletarización" viene a ser más trasgresión del orden criollo-burgués que subversión, es decir, destrucción de ese orden⁶. La trasgresión sólo invierte la jerarquía social: deja en pie el espacio capitalista que la permite y produce. Falta el proletariado en el sentido radical de la palabra. Sostenemos que, si nos atenemos a una lectura radical de *El zorro*... los rasgos culturales andinos no suministran la base simbólica de una identidad (popular), sino que se someten al *yawar mayu*, a una muerte simbólica transformadora. Volvemos luego sobre este punto.

En el libro de Lienhard hay un concepto clave que sirve de mediación entre las formas culturales andinas y la noción histórica de la emancipación: el de la utopía andina. Se señala la dimensión utópica de las fiestas andinas debido a su acción paródica y carnavalesca (*Cultura popular andina* 127-128), se afirma que el quechua viene a ser "un idioma utópico" gracias a la noción arguediana de su adecuación a "la materia de las cosas" (51), y finalmente se propone que "la victoria mítica del pueblo pasa también por la victoria provisional de sus lenguajes en el texto" (184). Obviamente, estas nociones se relacionan con un contexto en que el concepto de la utopía andina iba cobrando una gran importancia entre antropólogos e histo-

⁵ La manera en que Marx narra la historia francesa, en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, puede compararse con la narración de *El zorro*... En ambos casos, la correlación de formas y contenidos se va trastocando constantemente.

⁶ En este sentido el libro de Lienhard comparte con los trabajos de Ángel Rama sobre Arguedas la perspectiva de lo nacional-popular. ¿En qué medida adolece el concepto de la transculturación de las limitaciones de lo nacional-popular? Obviamente, esto sería tema de un estudio aparte.

riadores peruanos, como en el caso del libro *Buscando un Inca* de Alberto Flores Galindo. Pero precisamente, Flores Galindo señala que la utopía andina es una construcción imaginaria que da sentido a la historia, bajo condiciones determinadas. Y es importante registrar el hecho de que, en la década del 80, comienza a darse una versión contraria de la historia peruana, que busca enterrar la noción de la utopía andina. El caso más influyente fue la versión de la cultura andina que promovió Mario Vargas Llosa con la idea de "la utopía arcaica", la que a su vez derivó de *El informe Uchuraccay* y adquirió forma de ficción narrativa en *Lituma en los Andes*. Ya la atribución del arcaísmo sirve para achacar la violencia de la guerra civil a la población andina y no a la violencia estructural.

El problema de las concepciones tanto de Flores Galindo como de Vargas Llosa es que se apoyan en una correlación unívoca (aunque de sentido opuesto) entre cultura y emancipación, cuando de lo que se trata, en la novela de Arguedas, es que las fuerzas, tanto de la sociedad precapitalista como de la capitalista, se destraban de sus expresiones tradicionales. Ese es el sentido de los "hervores", el *huayco*, y el *yanvar mayu* que, como principios formales del espacio novelesco, son los nombres que da Arguedas a lo que excede a la estructura, si por estructura entendemos la fijación espacial y simbólica de las fuerzas en juego. Esa fijación implica la correlación estable entre nombres y fuerzas, correlación que se rompe sobre todo en el discurso de Moncada, pero que también se remueve en la mezcla de lenguas y el habla aluviónica de ciertos personajes.

En el libro de Lienhard existe una contradicción entre el relato macropolitico identitario y las lecturas puntuales de la interpenetración transformadora de prácticas culturales opuestas, sobre todo en el análisis magistral del diálogo de Diego y don Ángel en cuanto puesta en escena producida por el baile ritual de los danzantes de tijeras andinos, escenificación que a la vez refleja las modalidades de producción de la novela misma. Hacia el final del libro de Lienhard, ya no se habla de "la victoria mítica del pueblo", sino se afirma otra concepción según la cual *El zorro*... se considera como novela que expone sus propias modalidades de producción y que por eso ofrece a los lectores las claves para descubrir su propia capacidad de intervenir en la historia nacional (*Cultura popular andina* 189-191), *intervenir*, es decir, como fuerza subjetiva. En esta concepción, va de por medio, entonces, una teoría y práctica de tipo brechtiano, en

que la literatura se destraba de las relaciones enajenantes con la producción material y cultural; es decir, la desenajenación de la literatura, al hacer visibles sus procesos de producción, corre paralela a la posibilidad de apropiarse de las fuerzas productivas, acto que corresponde al proletariado. Sostenemos que esta concepción es incompatible con un relato identitario de tipo nacional popular.

Frente a este aspecto contradictorio del libro de Lienhard, la lectura de Antonio Cornejo Polar complica la noción de la identidad al traer a colación la noción del sujeto heterogéneo, múltiple, noción que corresponde con el rechazo de la idea de una modernidad única, occidental y la afirmación "de la existencia de varias modernidades" (*Escribir en el aire* 21-22)⁷. Se pregunta:

¿deberíamos atrevernos a hablar de un sujeto que efectivamente está hecho de la inestable quiebra e intersección de muchas identidades disímiles, oscilantes y heteróclitas? Me pregunto, entonces, por qué nos resulta tan difícil asumir la hibridez, el abigarramiento, la heterogeneidad del sujeto tal como se configura en nuestro espacio. Y sólo se me ocurre una respuesta: porque introyectamos como única legitimidad la imagen monolítica, fuerte e inmodificable del sujeto moderno, en el fondo del yo romántico, y porque nos sentimos en falta, ante el mundo y ante nosotros mismos, al descubrir que carecemos de una identidad clara y distinta (*Escribir en el aire* 21).

Si bien es poderosa e irrefutable esta afirmación en cuanto pone el dedo en la aporía del pensamiento identitario, sorprende el hecho de que Cornejo Polar, cuando llega a las identidades andinas, echa mano de la oposición voz versus escritura de tal modo que la voz constituya un origen, una autenticidad y una fundación. Nos parece que se produce aquí un deslizamiento precisamente hacia la impronta "romántica" que, si la consideramos históricamente, obviamente ha sido piedra angular del proceso de imaginar el pueblo como protagonista de la historia. Es decir, pasa de por medio la búsqueda de una sustancia subjetiva y política inalienable (lo popular) frente al enajenado mundo burgués; búsqueda, entonces, de un proletariado.

Vamos a ver, en detalle, cómo desarrolla Cornejo Polar el concepto de heterogeneidad en relación con la obra de Arguedas. Su lectura magistral del "hervor" de la piedra-sangre que se produce

⁷ Si bien en este libro no hay un comentario directo sobre *El zorro*..., el modelo de lectura que construye ha sido sumamente influyente.

cuando Ernesto mira el muro incaico en *Los ríos profundos*, nos habla de "un cosmos [...] que se funda en el fuego y la ebullición", y que nos instaría a "leer la utopía arguediana no en términos de síntesis conciliante, sino de pluralidad múltiple, inclusive contradictoria" (*Escribir en el aire* 217). Se trataría de "interacciones [...] no hegemónicas", que abocarían en "un espacio que en sí mismo parece o carecer de límites o ser—inclusive en su centro—sólo un abierto, inestable y poroso borde" (218). Sin embargo, frente a esta multiplicidad sin límite, la voz se erige en principio de unidad, de origen y de pureza. Se nos habla del "sentido primordial de la voz", de "la oralidad originaria", y se propone que "es en la palabra hablada donde reside la autenticidad del lenguaje" (*Escribir...* 243, 215, 235).

Es decir, se da una contradicción entre el concepto de la heterogeneidad en su aspecto más radical y la manera en que se desarrolla la idea de la oralidad. ¿Será porque Cornejo sitúa la colonialidad del poder⁸, en cuanto a la literatura, en la oposición oralidad/escritura, lo cual, al invertirse, aparentemente pondría fin a las relaciones de poder injustas? Pero trasgredir, desde la voz, el privilegio de la escritura no basta para atrasar el legado colonial. Y esto por dos razones. Porque al privilegiar a la voz se escamotea la gama de prácticas culturales de inscripción espacial que en la cultura andina equivalen a la escritura, y esta ceguera para con las prácticas nativas de la escritura en el sentido que se da a ella en los trabajos de Arnold y Yapita o de Brotherton es precisamente un efecto de la colonialidad (ver Rowe, "Sobre la heterogeneidad de la letra..."). Esta ceguera se produjo históricamente con la mirada de los invasores sobre las culturas nativas, descalificando el ejercicio de la inteligencia en ellas. Pero también —y aquí la segunda de las razones que se mencionaron arriba— la voz sólo existe gracias al tejido simbólico del discurso en todas sus articulaciones con los modos de producción precapitalista y capitalista, y sólo cambiando estas articulaciones se llegará a una modernidad andina⁹. Sostenemos que un cambio de esta envergadura se plantea en los capítulos III y IV de *El zorro...*

⁸ La frase es de Amibal Quijano. Ver "Las paradojas de la colonial/modernidad eurocentrada".

⁹ Cornejo Polar considera que Mariátegui propuso "una modernidad andina" y que ésta se derivaba de "una posición revolucionaria" (*Escribir en el aire* 190, 187)

Resumiendo, si bien el libro de Cornejo abre la posibilidad de la heterogeneidad ilimitada, sin embargo, al recurrir al esquema de que la voz constituye el origen auténtico, abandona esa concepción. Por un lado, la heterogeneidad, al plantear la raíz libertad de la fuerza subjetiva del pueblo, sostiene lo radicalmente abierto de la historia. Por otro lado, esta libertad queda sustituida por el esquema de la voz, que tiene el efecto de reducir drásticamente el alcance de la heterogeneidad. Cornejo imagina en el futuro una sociedad justa en que la heterogeneidad será plenamente realizada, pero al no reconocer que para llegar a ella será necesaria la destrucción del estado criollo y sus órdenes discursivos, la pluralidad que plantea recae justamente en el modelo del estado liberal, es decir, aquel que, al no plantear la expropiación de las fuerzas productivas, preserva la sociedad clasista mientras que promete la movilidad social. Es decir, al afirmar que la "pluralidad múltiple" del sujeto permite imaginar la nación "en términos de convivencia justa y articulada entre lo plural y distinto" (*Escribir en el aire* 217-218), no se especifica cuál será el espacio, el concepto de lo social, capaz de contener esa pluralidad. Es más, el modelo de la "convivencia" se introduce justamente en el momento de máxima elaboración de la heterogeneidad sin límite. La experiencia de los últimos diez años confirma que la afirmación del multiculturalismo por parte de los estados liberales no pone fin a la injusticia social. Al contrario, en *El zorro...*, como veremos luego en más detalle, lo social no se piensa como conciliación de diferencias, sino desde el sacrificio, en la figura del *Yanvar mayu* y, paradójicamente, ese paradigma premoderno pone en tela de juicio la racionalidad del estado liberal.

¿Cuál, entonces, es el exceso que produce el modelo de lectura de Cornejo Polar si lo enfrentamos con *El zorro...*? Frente al protagonismo de la oralidad, queda en duda el papel del intelectual. ¿Cómo se concilia el trabajo, escritural, del crítico literario, amarrado a la letra, con el privilegio de la oralidad? Por otra parte, ¿habrá intelectuales de la oralidad? La respuesta, si nos atenemos a *El zorro...*, es sí: serán Diego, Esteban de la Cruz, Moncada, Maxwell, para mencionar los más destacados. Pero, en este caso, el ejercicio de la inteligencia abarca una gama de prácticas; y aun si nos limitamos sólo a la palabra hablada, la inteligencia involucra más que la autenticidad de la voz históricamente suprimida por "la ciudad letrada" (que obviamente será el objeto que el intelectual letrado de izquierda

da debe rescatar). Porque hablar, en *El zorro...*, no es sólo expresarse, en el sentido de expresar un contenido social e histórico (aunque fuera subversivo), sino, en los casos límite, decisivos, el hablar para por una transformación mesiánica. La dimensión teológica de esa transformación está constatada en la larga cita de la Epístola de San Pablo a los Corintios que ocupa buena parte de las dos últimas páginas de la novela (de la parte narrativa). Allí el sacudimiento mesiánico se nombra: "hablar en lenguas de hombres y de ángeles" (240): es decir, un hablar extático, que sobrepasa el individuo en cuanto a su identidad histórica¹⁰. Ese hablar adquiere imagen y voz en el habla del chanco según Moncada, en los "sermones" del mismo, y más ampliamente en el habla aluviónica, especie de huayco del habla, que surge temporalmente en varios personajes, entre ellos Maxwell.

Sostenemos que este tipo de transformación sobrepasa ampliamente al género del Testimonio, porque el testimonio se somete al derecho, en el fondo engañoso, de nuevas voces (subalternas) a que sean escuchadas. Por allí pasa, otra vez, el problema del papel del intelecto. El hablar extático suspende la ley: el intelectual que representa el testimonio apela a la ley. El testimonio tiene que adquirir sentido dentro del tejido simbólico de la historia. Esto no quiere decir que no existen testimonios que rompen con la lógica de la identidad: en ciertos momentos históricos, el testimonio constituye una forma ética y estética radical. Eso lo percibió Arguedas en Chimbote. Cuando Moncada dice "El chanco es majestad [...] en su habla", decir "majestad" es hablar en nombre de la soberanía de la lengua, la que hablan las masas, soberanía que implica una revolución social y que poco tiene que ver con la legitimidad del Testimonio en los ámbitos académicos.

El problema, entonces, está en el manejo de los materiales del testimonio. Arguedas, en *El zorro...*, los conduce por un salto castrófico. La transformación mesiánica del habla puede suceder precisamente porque en esos momentos la voz *no* es la identidad, es otra cosa. Quizás algo de eso se asoma en el lema de Arthur Rim-

baud, quien, al llevar la experiencia de la Communa de París a la literatura, postula el grado de destrucción que tendrá que suceder para que la literatura diga la verdad: "hay que inventar nuevas lenguas" (*Una temporada en el infierno*).

La idea de la heterogeneidad ilimitada en Cornejo, al igual que la de la dialéctica infinita en Lienhard, converge con la concepción de Laclau del antagonismo social. Si el principio de la heterogeneidad se lleva a sus últimas consecuencias, requiere que hagamos la crítica a los mitos que sustancializan lo social al darle un orden imaginario, reduciendo su condición de "hervor" a la de una continuidad previsible. Sostenemos que *El zorro...* somete a la crítica esa función del mito, sobre todo en el capítulo IV, donde Moncada somete a un fervor nihilismo la creación de símbolos en que el pensamiento mágico-religioso se apoya.

Finalmente, *El zorro...* no escamotea el problema de las fuerzas productivas en la sociedad industrial capitalista: al contrario, las libera de la razón instrumental del capital y las pone a disposición de la mirada de los obreros andinos que "festejan a las máquinas" (117). Si la expropiación es todavía imaginaria, ya que aún no se producen las fuerzas políticas capaces de llevar a cabo la expropiación en el plano económico, no por eso deja de ser una expropiación, ya que verdaderamente destraba la producción de la lógica del capital.

La tercera lectura de *El zorro...* que vamos a comentar es la que desarrollé en el libro *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Quizá sea apropiado, en primer lugar, señalar que los planteamientos del libro surgieron sobre un trasfondo de pensamiento trotskista. Éste, para el caso presente, puede caracterizarse como un tipo de racionalismo: porque al sostener que el desastre de la Unión Soviética podía atribuirse a la desviación estalinista, se alentaba la quimera de la línea correcta. Había que volver al leninismo, en su pureza, lo cual requería suprimir la posibilidad que lo que sucedió después estaba implícito en el concepto leninista del partido. Se ejercía una especie de previsión al revés que eliminaba de la historia lo incierto y lo incompleto: el "hervor". Si conducimos el hervor a la categoría más amplia de lo irracional, tendríamos que ese racionalismo no se concilia con la tradición peruana de incluir en el socialismo lo irracional; esta es la tradición de Mariátegui, de Vallejo, de Arguedas, de Flores Galindo.

¹⁰ Walter Benjamin siempre considera lo mesiánico bajo el signo de una ruptura radical con lo histórico. Ver el ensayo "El concepto de la historia", o el "Fragmento teológico-político": "nada que es histórico puede relacionarse, desde su propio terreno, a lo mesiánico".

En la interpretación de *El zorro*... que se lleva a cabo en *Mito e ideología*, se adhiere al principio de la literatura como reflejo, principio que nos parece todavía necesario; el problema surge en cuanto se presupone que, para ser válida, la mediación de la reflexión tiene que ser racional, es decir, que las imágenes que permiten el entendimiento histórico tendrían que someterse a la ley de causa y efecto. Es sobre ese presupuesto que no llega a expresarse con nitidez, que se afirma que “la novela tiende a carecer de un principio de síntesis” y que le falta “un principio racional para interpretar la realidad de Chimbo” (Rowe, *Mito e ideología* 190, 208). El sintoma de esa falta es que el personaje “más capaz de resumir la realidad dispareja de Chimbo” sea Moncada, es decir, un loco.

Esta manera de leer no dista demasiado de aquella de la Mesa Redonda de 1965 (ver Rochabrún, ed.), según la cual la novela *Todas las sangres* no refleja fielmente la sociedad peruana. El resto que deja es que Moncada, lejos de ser sintoma de la irracionalidad, en cuanto ineffecta para la representación de la realidad, es índice del giro mesiánico que transforma el discurso. Lo mesiánico, en ese caso, constituye el horizonte que permite la representación de lo que de otra manera permanecerá invisible, sin registro discursivo. Benjamin observa que la actitud profética hacia la historia—no es otra cosa la actitud de Moncada—prevé, prefigura, el presente, no el futuro. Moncada, a fin de cuentas, es síntoma de otra cosa: del abismo entre *El zorro*... y cierta tendencia positivista de las ciencias sociales en el Perú del 60.

3. Sacrificio, tragedia y “modernidad” andina

Sería profundamente erróneo presuponer que la modernidad andina puede derivarse, de manera lineal, del concepto de la modernización. Tampoco es adecuado el concepto andino del *pachacuti*, por apoyarse en un concepto del tiempo histórico de tipo cíclico. La máquina trituradora de pescado, que figura tan intensamente en el diálogo de Diego y don Ángel, nos puede servir como eje para penetrar en el tejido complejo que relaciona sacrificio, muerte, escritura y fuerzas productivas. En el ensayo “Deseo, escritura y fuerzas productivas”, publicado en la edición Archivos, afirmé que la mirada hacia la máquina pone en marcha “un modelo epistemológico andino” (338), y di a entender que eso proporcionaría las dimensio-

nes de una modernidad andina. Sin embargo, como veremos, resulta insostenible la propuesta que, en *El zorro*... una modernidad andina puede derivarse del cosmos andino tradicional. Falta, en primer lugar, señalar que la máquina—la imagen de la máquina—es inseparable de un complejo de ideas relacionadas con el sacrificio, por las que pasa un modelo de la economía precapitalista, a la vez que representa las fuerzas productivas del capitalismo industrial. Pero la relación, en este caso, entre la economía precapitalista y la capitalista no es armoniosa, no se trata de la visión maritagueana de la sinergia feliz entre las relaciones de producción de la comunidad andina y las fuerzas de producción industriales, visión que en *Todas las sangres* comparte Arguedas. Al contrario, en *El zorro*... no hay progresión armoniosa entre un tipo de producción y otro, sino un conjunto contradictorio y, como el cuerpo del insecto emblemático, el *huayrungo*, hasta explosivo.

En la imagen de la máquina convergen lo premoderno y lo moderno, y eso de tal manera que lo premoderno, en forma de una economía del sacrificio, ofrece una crítica a lo moderno. El futuro de lo andino no podrá ser, según esta novela, la mera modernización de los símbolos andinos: por allí no pasa la justicia. Falta poner en el tapete otra fuerza. La pulsión de la muerte, con la que Arguedas suplementa y complica la eficacia del sacrificio, se lleva al arramamiento de un orden (andino, tradicional) y a la posibilidad de otro orden, orden de justicia, que conllevaría la noción de una modernidad andina, aunque también la sobrepasaría. Porque, si nos atenemos al intercambio textual entre el insecto y la máquina, encontramos una alegoría del pasaje de una época a otra, pasaje por el que pasa la muerte, no sólo la muerte en cuanto destrucción, sino también en cuanto agonía y arrasamiento de un orden simbólico y apertura a otro.

La máquina se presenta así:

dos gusanos enormes, de acero, giraban, dirigiendo hacia la compuerta sus tornillos sin fin. Bajo la luz de un foco bastante lejano y alto que alumbraba las ocho pozas, en el eje de ese embudo de cemento opaco, cuadrado, los dos tornillos brillaban comiéndose el aire (120).

El discurso del narrador ya ha sido infectado por el de Diego. Para el ojo alegórico de éste, la máquina se relaciona con la muerte:

"Me asustó, de veras, el gusano. Parece que comiera aire en una sepultura vacía". El movimiento del "gusano" produce angustia, al igual que el movimiento del *huayrongo* dentro de la flor, a la que se parece.

Como ya veremos, cuando se acerca la imagen de la máquina a la del insecto y la flor, empiezan a suceder cosas extrañas. Por ahora, lo que queremos señalar es que en el diálogo de Diego y don Ángel encontramos dos formas, dos procedimientos de lectura antagónicos cuando se trata de interpretar el significado del proceso de la producción industrial. Citamos primero la interpretación de Diego:

Sólo la vida produce un brillo como ése que está viendo mi ojo. Y en esta poca luz, el mar nos manda su resplandor que nosotros apagamos y convertimos en otra vida; pero la muerte es como ese gusano que está en el vacío de cemento. Alguien lo dirige y él come aire; el aire que le dan para comer, ¿no es cierto? (120).

"Sólo la vida": esta vida de la que se habla aquí, ¿se refiere a la immanencia, o a la trascendencia que representa la naturaleza? Lo que sigue aclara el asunto: el "resplandor" que manda el mar, habla de una concepción trascendente de la naturaleza; la "otra vida" que produce el proceso industrial, es immanente, no enajenable.

¿Pero cómo leer el tema de la muerte y la resurrección que roza el texto? Y ¿quién es ese "alguien" que dirige el proceso de la producción? La mejor manera de acercarnos a una respuesta será tomar en cuenta el hecho de que el comentario de don Ángel va en sentido opuesto: "Cierro, don Diego. Pez grande se come al chico. Nada nuevo mi amigo". Don Ángel habla según el sentido común capitalista: el estado de naturaleza hobbesiano dirige la racionalidad de la sociedad capitalista, es decir, determina sus relaciones de producción (el hombre lobo del hombre), que luego se atribuyen al proceso técnico de la producción. Es decir, para don Ángel, quien "dirige" el proceso (el movimiento del "gusano que está en el vacío de cemento") es la acumulación capitalista, regida por la sociedad de clases: el proceso necesariamente destruye a los más débiles, ese es el sentido de la muerte. Para Diego, en cambio, la máquina destruye la naturaleza y produce "otra vida": las fuerzas productivas transforman, por medio de un proceso que se parece a la muerte ("la

muerte es como ese gusano"¹¹), a la naturaleza ("el mar"). No se sabe, desde la nutrada de Diego, quién dirige, quiénes son los que "le dan para comer" el aire: esa, precisamente, es la pregunta que deja abierta la novela. Diego, que puede entenderse como la inteligencia andina, emancipa la técnica de la producción de las relaciones sociales capitalistas, pero no encuentra —no puede nombrar— la nueva fuerza política que dirigirá la producción. Desvincula la producción de las relaciones sociales capitalistas, pero no encuentra la fuerza política capaz de suplantarlo el estado, que es la instancia concentrada de esas relaciones.¹²

El movimiento del insecto dentro de la flor, como ya indicamos, se va entretrejiendo con el movimiento del "gusano" de acero dentro de la máquina que tritura el pescado. El *huayrongo*, que aparece en las primeras páginas del *Primer Diario*, y luego el relato de Fidela (ambos relatos se reflejan mutuamente) sirven de puerta de entrada a la novela, de manera semejante a como sirvió la llegada al Cuzco, en *Los ríos profundos*, para abrir "las puertas de la memoria" y así iniciar esa novela. ¿Por qué así, si en la novela póstuma Arguedas se compromete con pasar a temas que ya no serán aquellos que alimenta la infancia? Precisamente por eso: la imagen del insecto y la flor sirve para despejar el camino que va más allá del ámbito de la infancia. La lentitud convulsiva del insecto cuando está dentro de la flor, cuyo nombre, se nos dice, quiere decir zapatilla de muerto (o de la muerte), se parece a los movimientos del niño (que devendrá en el escritor de la novela) en el encuentro sexual con Fidela. Escribe el diarista:

¹¹ "Gusano negro" es el primer verso de una canción funeraria que se cita en *Todas las sangras*.

¹² Obviamente viene al caso la situación de Bolivia. Si en "la guerra del gas", las fuerzas vencedoras (las comunidades indígenas de alhura) se pararon a unas cuartas del palacio presidencial, habrá sido porque no tenían un plan político que fuera más allá de la expropiación. Cabe preguntarse si el gobierno de MAS ha resuelto esa aportita (¿quién dirige las fuerzas de producción expropiadas?) y está creando una verdadera modernidad andina o si, al contrario, está creando una modernidad de tipo populista (sustitución de la soberanía popular por el estado). Si optamos por lo segundo, entonces cabría preguntarse si, lejos de existir una modernidad auténticamente andina, sólo existen, bajo las condiciones de hoy, modernidades neoliberales y modernidades populistas. ¿No será que el propio concepto de la modernidad se ha convertido en una traba para pensar la emancipación social?

Yo tengo en el ojo la pesadez de ese insecto volador que manrota con su cabeza mineral, con sus patas que tienen casi microscópicos pelos, y que son lentos pero que, aun así, al extenderse de un cuerpo ancho, acorazado de negrísimo metal brillante, dan la impresión de ansia que se va satisfaciendo (19).

Todo está aquí: angustia, sensación granular (que erradica la imagen organizada del cuerpo), movimiento lentísimo casi congelado, el metal (de la máquina). Y la escena analógica que pasa de por medio, aunque no está dicho abiertamente, es el encuentro con Fidela: "Fidela me tocó el vientre y sus dedos, como arañas caldeadas, medio desesperadas, me acariciaban. Sentí como que el aire se ponía sofocado, creí que me mandaban la muerte en forma de aire caliente" (22). La resonancia con el poema "Los heraldos negros" de Vallejo ("Serán [...] / los heraldos negros que nos manda la Muerte") confirma que se trata de la angustia que produce aquello que resulta intratable por el esquema simbólico del Cristianismo: lo real, que está fuera del orden heredado. El movimiento de los dedos de Fidela tiene más de un parecido con el de las patas del insecto, con "el intenso significado de sus patas colgantes" (19-20)¹³. "En este instante", escribe el Diarista, "lo siento bajo mi frente, lento, regándose en su polvo de cemento, acrecentando mi enfermedad" (20).

Pareceña que el momento de lentitud fuera parte de lo que condiciona la entrada de este objeto en la trama de la vida interior —porque en otro momento se nos dice que el insecto "zarpa como un rayo" (20)—. La extremada lentitud de algún modo es parte determinante del proceso. Se tratará de una modalidad del tiempo. ¿Cuál? Obviamente, el color amarillo y el nombre quechua de la flor pertenecen a un fondo de simbolismo andino tradicional que se relaciona con la muerte. Pero eso no nos da el porqué de la lentitud. Sugéramos que la lentitud permite que la imagen se desprenda del tiempo sucesivo y vaya adquiriendo características de lo que, en el psicoanálisis, se denomina la fantasía primaria. La fantasía primaria o fundamental corresponde a una etapa temprana del desarrollo del niño en que no se ha formado todavía su Yo individualizado. Con-

serva las huellas materiales (sonido, imagen) de lo que constituye el inicio de la vida psíquica. Y debido a que da origen a las formas fundamentales del inconsciente, también forma parte del tiempo presente, pero una parte que no obedece al tiempo sucesivo. Se caracteriza la fantasía primaria por la estratificación, como si fuera escena de una película que se repite. La lentitud del insecto nos lleva, entonces, a un límite en que todavía no está la memoria, sólo estaría aquello que la precede, aquello que se prefigura en la imagen de la puerta de la memoria. Las peores son las cosas de las que no nos acordamos, comenta el *Primer Diario*.

Tendríamos, entonces, una escena de lectura bastante compleja, en que diferentes tiempos y épocas se entrecruzan. Si la lentitud del insecto en la flor escenifica la fantasía primaria, infantil, luego, al pasarse la lectura por el relato de Fidela, la primera escena se recapitula (al igual que la escena de la llegada del niño a la puerta en la película "El espejo" de Tarkovski) y se carga de nuevos contenidos. Y al pasarse de nuevo (por) la primera escena, ésta se coloca a disposición de dos posibilidades antagónicas: o bien se repite o, en alguna medida, se desarticula. Luego, esta desarticulación que el momento posterior facilita, está producida gracias a la mirada del adulto, mirada que a la vez, en un sentido epocal, se nutre de la producción industrial y sus consecuencias sociales (posibilidad de la emancipación). De ahí que se articula, como especie de puente entre las tres escenas, una misma pregunta implícita: ¿quién o qué dirige al insecto, que parece impulsado por algo más que "su sola vida", en sus movimientos convulsivos y ansiosos? ¿Quién o qué anima los dedos de Fidela? ¿Quién o qué dirige el gusano de la máquina, quién lo alimenta? La recapitulación que facultan los momentos posteriores (sean biográficos, sean epocales) podría regirse por la repetición o por la emancipación, y el desenlace es incierto. Tal es la implacable complejidad de la lectura que nos exige esta novela.

Faltaría añadir que si la entrada del insecto en la flor produce la equivalencia entre el sexo y la muerte, la muerte en este caso se articula de más de una manera. Si bien significa la muerte (próxima) del sujeto que escribe, también se trata de una muerte anterior, que consistiría en la disolución del sujeto en el episodio del encuentro sexual con la mestiza Fidela, que luego se va a narrar. Y si Fidela "va [...] a partir un huérfano, un forastero" (22), ese forastero también es el sujeto de la escritura de esta novela específica, quien "nace"

¹³ "[E]l intenso significado de dos voces quechuas" fue el título de la primera parte del capítulo del "Zumbayllu" de *Los ríos profundos*, que comenta las expresiones *ylla e illa*.

gracias a la disolución-muerte que el encuentro con ella produce. Pero también habría otra cosa: estas dos disoluciones (del insecto en la flor, del sujeto en Fidelia) se relacionan con el hecho que la fantasía primaria a su vez se asemeja a la muerte, porque en ambas no hay sujeto.

En *El zorro...*, estas puertas de la memoria se emplazan históricamente. La relación con la historia comienza a desvelarse al narrar el episodio del encuentro con Fidelia, que es precisamente lo que deja esa "salpicada de muerte a los ojos del muchacho", cuya función significativa se da en la expresión "polvo amarillo". Históricamente, se trata del hecho de que la colonialidad del poder pasa por las relaciones sexuales¹⁴. Pero la historización no termina allí. Esta novela explora los diversos impactos de la producción industrial en las maderas en que se vive el sexo: por ejemplo, el encuentro cómico, pero también épico (ahí su relación con el discurso histórico) entre los borrachos y las putas que narra don Ángel rompe absolutamente con el esquema colonial de las relaciones sexuales. Es decir, la memoria no se presenta como materia estancada, sino como algo que está en constante reformulación. Entonces, se podría decir que toda la novela se carga del "polvo amarillo" del *Primer Diario* y que, a la vez, al seguir esparciendo ese polvo, el texto lleva a cabo lo que en el psicoanálisis se denomina *atravesar la fantasía*. En términos específicos, se puede decir que la fantasía primaria, que determina la vida psíquica del adulto, y que produce en él la repetición, de alguna manera se destraba precisamente al recapitularse en la trama de la vida adulta que se lleva a cabo en la lucha política e histórica por la emancipación. La muerte del sujeto de la escritura, en este contexto, tiene dos sentidos: el sujeto atraviesa la fantasía primaria; el sujeto muere simbólicamente, al pasar por la tragedia (ver Rowe, "El lugar de la muerte...").

El *huayrongo* del *Primer Diario* tiene un aspecto metálico que prefigura el encuentro con la máquina en el capítulo III. Y la sintaxis, con sus movimientos entre suspendidos y convulsos, transmite la carga del ansia:

con sus patas que tienen casi microscópicos pelos, y que son lentos pero que, aun así, al extenderse de un cuerpo ancho, acorazado de negrísimo

metal brillante, dan la impresión de ansia que se va satisfaciendo, a cada movimiento que parece triunfal, agudo, fruto del máximo esfuerzo, explosión de la vida que hay en estos cuerpos que al ser apasados suenan como cáscara de huevo, como frágiles amazonas de láminas (19).

El insecto, mejor dicho, sus patas, se mueven como posesas de una fuerza mayor, que aquí se llama "explosión de la vida" y que en el comentario a la máquina, también de movimientos lentos, recibe un eco en la frase "el mar nos manda su resplandor que nosotros apagamos y convertimos en otra vida" (120). Cuando vuelve por segunda vez, la resonancia vallejana recibe una inflexión diferente: la angustia del niño, que le "mandaba la muerte", aquí se ha convertido en aquella destrucción-creación de la vida posibilitada por la producción industrial.

Es Diego quien lleva a cabo, bajo otro signo, la recapitulación del *huayrongo*. La modalidad de su interpretación no es simbólica, sino alegórica: la alegoría establece una distancia entre el objeto y la imagen, distancia que permite la yuxtaposición de materiales heterogéneos para la reflexión. Al comienzo de la visita de Diego a la fábrica, aparece en el despacho de don Ángel un insecto "acorazado y azulino" que "se golpeaba a muerte contra el vidrio" de la lámpara (85-86), eco del *huayrongo*, saturado del simbolismo andino, pero también anuncio de la diégesis alegórica que permitirá desprender realidad y simbolización. Diego mira al insecto y luego comenta: "ese oficio quiero, ¿no? Ayudar a morir y a resucitar más fuertemente que morir" (89). Su modo de hablar se carga de la "visión" del curandero, capaz de "profecía": "Oiga usted, don Ángel, aunque no lo creo ¡ese zumbido es la queja de una laguna que está en lo más dentro del médano San Pedro [...]!" (89). Convierte el insecto de figura simbólica (mágico-religiosa) en figura alegórica. ¿Disgrega la lógica de lo concreto que caracteriza al pensamiento mítico? Más bien, no la anula, sino la va separando de la armazón mítica. A diferencia del mito, la alegoría no es cíclica, su lógica no está basada en la repetición; la alegoría examina la existencia concreta de la materia, pero bajo el lente de otro tipo de cogitación: rompe las apariencias, saca a luz, según la expresión de Benjamin, la línea zigzagante que separa la naturaleza y el significado (ver Buck-Morss 164) —alegoría y mito son antitéticos—.

¹⁴ Obviamente, el cuento "El horno viejo", de *Amor mundo*, viene al caso.

Se puede decir que Diego mismo se convierte en un ser alegórico en su aspecto físico, su ropa y sus movimientos. A diferencia de Turaykire y las otras huacas del *Manuscrito de Huachibiri*, a las que se asemeja en su apariencia multiforme, Diego pone la percepción de los fenómenos, incluyendo a él mismo, a disposición de una inteligencia disgregante. Si en la obra de Benjamín son las ruinas las que suministran una comprensión alegórica de la historia, al romper su aparente continuidad, en *El zorro*... es la figura del *Lloqlla* (huayco) el que juega un papel semejante. Dice Diego a don Ángel:

Chimbote es obra de las amazonas cibernéticas, de su patronazo de usted, que es también mi relacionado, por otra cuerda contra contraria, [...] porque su patronazo está en la vigilancia y coordinación de las fuerzas grandes, ¿no? *Lloqlla* que quiere llevarse todo, porque está recién desgajándose. Muéstrame la fábrica, don Ángel o, sino dígame lo que en su hígado y en su experimentado seso le hayan repercutido mis saltos y palabras. Ahí está el corpóreo bicho que he ayudado a morir (88-89).

Es decir, la danza de Diego, según él mismo lo comenta, se sitúa en el eje de la articulación-desarticulación histórica de las cosas.

Su ropa, se nos dice, emite "luz jaspada" (95), como de "esos gusanos, atelpados, tornasolados, cuyos casi invisibles pelos se mueven uno a uno" (97). Otra vez, se compendian bajo otra lectura las cualidades del *huayrunqa*. Y encontramos, en la mirada de este hombre-zorro, una forma específica de la inteligencia:

sus dos ojos adquirieron la transparencia más profunda, que no es la del aire o el cielo, sino la circunscrita y viva, sin topes de color, de los lagos de altura o de un remanso, la verdadera transparencia profunda que transmiten al entendimiento y la esperanza los gusanillos que allí bullen, se retuercen, que hacen carreras a lo hondo y a través y los peces de brillo suave que se precipitan a velocidades diferentes según la voluntad o el ansia de los animales (104).

El despliegue de las imágenes recuerda otro escenario, de la niñez, que se relata en el *Primer Diario*: el cruce a caballo del río Pampas cuando el niño mira el lento movimiento de los peces bajo el agua que transmite al caballo la cercanía, el tacto, de la muerte. La inteligencia de Diego es capaz de la comprensión sintética, de lo moderno y lo moderno del abigarrado mundo de Chimbote, y eso gracias al haber pasado por la muerte. No es cierto que Monca-

da sea el único personaje capaz de una visión de síntesis. El diálogo de Diego y don Ángel incluye una escena climática que convierte en figura la carga tanto dionisiaca como mesiánica que recorre su hablar: cuando relata que, después de besar el sexo de "La Caprichosa", el Tartamudo empieza a hablar ya sin trabas, comenta don Ángel: "Ése es el Tarta. Lengua de bestia y lengua de ese que en la antigüedad llamaban Platón o Diógenes, o mierda, don Diego, amigo" (128). Con la palabra "mierda" se asoma otra vez, en la dimensión del habla, el *lloqlla* o *yanwar mayu* que atraviesa la novela entera, el atrasamiento de un orden histórico entero.

El movimiento de recapitulación, que caracteriza la novela en su totalidad, tanto en los núcleos locales como en los de escala grande, consiste en pasar de nuevo por una trama textual y así transformarla. Si tomamos el caso del *Manuscrito de Huachibiri*, que suministra una amazonía textual a nivel general, la rearticulación o retextualización no constituye una repetición, porque al reinscribir los significantes se opera en ellos un proceso de redención. Por lo mismo no se trata de una mera historicización. El caso más conocido de la historicización de un núcleo mítico sería la lectura utópica que se ha dado al mito de Inkarrí, lectura que, como demuestra Flores Galindo, se nutre de la interpretación mariateguiana del mito como vehículo del socialismo, transmisión expresamente de "las relaciones colectivistas [...] de la sociedad incaica" (*Buscando un inca* 294-295). Proponemos, sin embargo, que la lectura de los mitos andinos que se ejerce en *El zorro*... difiere de la interpretación utópica que se ha normalizado. Si la figura de Inkarrí, cuyos miembros se van reuniendo de nuevo bajo la tierra, se suele interpretar en clave del retorno del Inca, en una restitución hacia atrás que se proyecta al futuro, la modalidad de lectura que pone en marcha *El zorro*..., tanto por su forma alegórica como por su contenido ético y político, se distancia de cualquier proceso restitutivo. Al contrario, lleva el universo simbólico andino por un *Yanwar mayu*, es decir, lo conduce por un proceso de muerte, lo cual lo encamina, más bien, hacia la redención. La redención no consiste en la restitución del pasado, sino en aquella negación del discurso histórico que permite que, parafraseando a Benjamín, el pasado pueda irrumper como imagen en el presente. Eso sólo puede suceder si se produce la suspensión del orden simbólico que subyace al discurso histórico. Todo está en el texto "La agonía de Rasu Nirir": el *yanwar mayu* (danza ritual que mediatiza

la muerte), la extrema lentitud (movimiento de las hormigas sobre las vigas de madera), la interrupción del pasado como imagen (el danzante oye "lo que las patas de[[] caballo [del patrón] han matado"), el estado visionario ("la muerte le hace oír todo") y la soberanía de quien, sujeto colectivo ya, sale fuera del tiempo y toca la eternidad (Arguedas, *Obras completas* I, 205). En las palabras de Rendón Willka, en *Todas las sangres*, "el pisonay llora; derramará sus flores por la eternidad de la eternidad, creciendo [...] Somos hombres que ya hemos de vivir eternamente" (*Obras completas* IV, 455). O aquellas otras, dichas por Ernesto en *Los ríos profundos*: "Este muro puede caminar; podría elevarse a los cielos o avanzar hacia el fin del mundo y volver" (*Obras completas* III, 15).

Queda aclarar el papel del sacrificio en *El zorro*... y comentar la manera en que la novela, al replantear el sacrificio andino, en la forma del *yawar mayu*, lo lleva a un estadio nuevo, aquel de la suspensión del discurso histórico. Cuando dice Diego, mirando a los "torrillos sin fin" de la máquina, "el mar nos manda su resplandor que nosotros apagamos y convertimos en otra vida" (120), están en juego dos lecturas del proceso que se nombra: la concepción marxista de lo infinito de las fuerzas de producción que destruyen y recrean la naturaleza, y la concepción mágico-religiosa o animista de la naturaleza, en que ésta posee una fuerza de vida (*kallpa*, en quechua). La segunda lectura está informada por la idea andina del sacrificio. El "pago" que se hace a los dioses-montañas asegura el crecimiento de los rebaños y las siembras. Bajo este concepto, el producto de la fuerza del trabajo humano no es alienable, como lo es en el orden del capitalismo: el producto del trabajo se concibe como fuerza natural que requiere la destrucción de bienes y hasta de cuerpos humanos. Es decir, esta concepción resiste a la mercantilización de los bienes. Cuando los obreros de la fábrica de don Ángel "festejan a las máquinas" (117), las desprenden de las relaciones sociales del capitalismo. Pero esta imagen de la máquina, si bien resiste a la razón instrumental, no suministra un orden capaz de remplazar al del capital. Se plantea, entonces, un dilema: ¿el brillo del acero de los tornillos de la máquina representa para los obreros el brillo de su propio trabajo o el de una fuerza natural? ¿Y si esta irresolución fuera la medida, el índice de algo aún no resuelto históricamente? Es decir, por un lado, la impugnación ética del capitalismo por las relaciones sociales premodernas, y por otro la inadecuación de éstas pa-

ra remplazar el orden del capital. Si volvemos al brillo del *huayrongo*, encontramos que se produce una antítesis irruelta de características semejantes, aunque de signo contrario, ya que lo dañino en este caso pertenece al espacio en que lo premoderno y lo colonial se dan la mano¹⁵ y no al espacio del capital: ¿el brillo del insecto está capturado por una fantasía irremediablemente otra y dañina ("polvo de cementerio") o es el relampagueo de la fuerza misma del Sujeto ("explosión de vida")?

En el registro andino, la flor que representa la muerte pertenece a la lógica del sacrificio, es la destrucción del sujeto requerida por la naturaleza en su concepción mágico-religiosa. No es otra cosa el *yawar mayu* en su registro tradicional andino: el retorno del cuerpo a la entidad trascendente, sea el dios-montaña (*Apu, Auki, Waman*), sea la Gran Selva (*Jatun Yunka*) a la que bajan los ríos. En el registro de la colonialidad, el *ayaq sepallilla* con su polvo amarillo, leído desde el relato de Fidela, va entramado con la violencia de las relaciones socio-sexuales, con "la suicidad" del patrón que Rasu Niti ve en su última visión y que el joven gamonal de "El hombre viejo" hace entrar en los ojos del muchacho que a raíz de eso devendrá en escritor.

Resumamos: como interpretación de la producción capitalista, el sacrificio andino propone que la fuerza del trabajo no es alienable, ya que el cuerpo y la naturaleza están en una relación de intercambio permanente. El trabajo incorpora mágicamente, gracias a actos rituales de sacrificio (*pago*) que lo acompañan, fuerzas de la naturaleza (*kallpa*, que Arguedas traduce como "el juego mágico de la naturaleza")¹⁶. El trabajo mismo es un gasto corporal que la naturaleza recibe y no aquello que el relumbro de la mercancía opaca. Entonces, cuando llegamos al diálogo de Diego y don Ángel, esta teoría premoderna de la producción se da la mano con la diegética alegórica de la máquina: la máquina destruye la naturaleza, la convierte en otra luz. Ya ha quedado atrás el universo de *Los ríos profundos*, en el que la luz es un fluido que atraviesa la naturaleza y los seres humanos. Sin embargo, no se puede decir que la concepción sacrificial del

¹⁵ Peter Gose que sostiene que la concepción andina del sacrificio, lejos de oponerse a las relaciones sociales coloniales, refleja su lado oscuro. Ver "Sacrifice and the Commodity Form in the Andes".

¹⁶ Hay que entender en este contexto la luz que atraviesa la naturaleza en *Los ríos profundos*: en una antítesis irresoluble, esta luz es tanto el sentido mágico de la naturaleza como signo de la fuerza del Sujeto.

trabajo precisamente "resiste" la concepción capitalista (tesis de Michael Taussig en *The Devil and Commodity Fetishism in South America*), ya que el capitalismo también sacrifica el cuerpo del trabajador, lo convierte, "mágicamente", en el brillo de la plusvalía. La situación que presenta *El zorro...* es más compleja: "Festejar a las máquinas" rompe, en uno de sus segmentos, la cadena capitalista. Al ponerse en relación con una concepción marxista de la producción, esta actitud hacia las fuerzas de producción las destraba de las relaciones capitalistas y de la razón instrumental. Pero esto sólo sucede cuando la naturaleza se des-mitifica, se alegoriza. De ese modo, leído así, el acto de festejar la máquina traslada la actitud sacrificial (hacerle un pago a la máquina) hacia una utopía, pero ya no la "utopía andina". Si Mariátegui, como ya mencionamos, pensó que bastaba poner en sinergia las relaciones de producción precapitalistas de la comunidad campesina con la técnica de la producción industrial, Arguedas demuestra que no es así: falta desmontar la mitificación de la naturaleza (parte inherente del sacrificio). Esto, aunque de manera ambigua (otra vez la antítesis irresuelta), ya está en *Todas las sangras*. Lo que añade *El zorro...* al esquema del sacrificio, es la posibilidad de transformarlo, transformación que, como ahora veremos, va estrechamente ligada con la pulsión de la muerte y la tragedia.

La escritura misma puede entenderse dentro de la economía del sacrificio. Arnold y Yapita proponen que, según la ontología andina de la escritura, los hilos de los *kepus* se consideran como canales huecos por los que el flujo de los *pagos* (en forma de bebida) pasa hacia los dioses. En un ejemplo sobreviviente de un *kepu*, encabezado por dos figuras talladas en madera de lectores de *kepus*, el hilo mismo sale de una copa sostenida por las manos del lector (Arnold y Yapita 390-391). Entonces, la muerte del sujeto de la escritura en *El zorro...* adquiere una lógica sacrificial específica: abrirse a la muerte equivale a recibir la fuerza escritural. Tal es el caso del que escribe los *Diarios*, que será quien anima la novela en su totalidad.

Pero precisamente por ese punto pasa otra interpretación posible, que lleva la noción del sacrificio a su negación por la pulsión de la muerte. Si el sacrificio andino dispersa el sujeto al devolver su vida a una entidad mayor y transcendente (el *Apu*), *El zorro...* ofrece una reinterpretación: al narrar de nuevo (recapitular) el relato de Tutykire, *buaca* importante del *Manuscrito de Huachichiri*, se afirma que este personaje "fue detenido por una virgen ramera [...]. Lo detuvo

para hacerlo dormir y dispersarle" (50). Ya la dispersión o desagregación del cuerpo (no es otra cosa el *yamar mayu*) se asocia con la sexualidad de los *yungas*, los de abajo, sexualidad destrabada de las relaciones sociales premodernas y a la vez relacionada con la mercancía (prostitución). Esta equivalencia entre sexo y muerte, de la que ya hablamos, aparece aquí inflexionada de tres maneras que se apoyan entre sí: el cuerpo de la mujer, al volverse mercancía, se separa de las relaciones sociales de parentesco de la sociedad premoderna; se sustituye la lectura mítica de los mitos por la perspectiva del sujeto histórico y migrante entre espacios y épocas; y luego, la muerte por la que pasa el sujeto se desplaza de la lógica del sacrificio (reintegración en lo trascendente) hacia otra cosa. El sujeto que se "dispersa" en efecto deja de existir socialmente y pasa por una muerte simbólica: con esto se derrumba el orden socio-simbólico al que pertenecía. El hecho de que se suspenda "el tejido socio-simbólico que garantiza la identidad del sujeto"¹⁷, nos lleva al dominio de la pulsión de la muerte. En este contexto, el trabajo de la máquina es semejante al del arco de Heráclito, interpenetración de vida y muerte: el tornillo-gusano que se mueve en el vacío que es la muerte (como el *aytaq sapatilla*) no sólo constituye un proceso técnico que destruye la naturaleza (y desmonta la concepción mítica de ella), sino un camino del espíritu que conlleva la destrucción del sujeto tal como era.¹⁸

Este entretreído se aclara si consideramos la figura del *yamar mayu* en las varias transformaciones por las que pasa en la obra de Arguedas. En el ensayo "Carnaval de Tambobamba", el *yamar mayu* constituye el sacrificio eficaz: el cuerpo del joven se lleva por el río hacia la Gran Selva, y el grito de triunfo con que termina la canción celebra el sacrificio cumplido. Unos cuantos años más tarde, en *Los ríos profundos*, comienza a asomarse otra lectura: si el río se lleva a la Gran Selva la fiebre que ha arrasado a los indios de la hacienda, muerte a que también el escritor-protagonista se ha expuesto, este desenlace se acompaña por la suspensión del orden colonial por el

¹⁷ Así define Slavoj Žižek el proceso de la pulsión de la muerte. Ver *The Ticklish Subject* 263-264.

¹⁸ Se podría añadir que esta muerte simbólica requiere una revolución de la palabra, semejante en su convergencia a la que explora Rimbaud en *Una temporada en el infierno*, libro igualmente pulsado por la derrumbe-dispersión de un sujeto histórico determinado.

acto de rebelión que representa la invasión de la ciudad por los indios. Pasar por la muerte, en este caso, se cifra de maneras antitéticas: llegar al lugar de los muertos del imaginario andino, y vislumbrar el desmoronamiento radical del orden colonial y su imaginario, incluyendo, tal vez, el del imaginario andino. En "La agonía de Rasu Niri", el *yamar mayu* se marca por la soberanía de quien atraviesa su propia muerte bailando. De manera semejante a los indios de *Yanar fiesta* que matan a uno de sus dioses (aspecto nihilista de este texto insuficientemente comentado por la crítica), el sujeto, al pasar por la muerte, afirma por esta negación una soberanía, en potencia la soberanía del sujeto colectivo. Porque al salir, momentáneamente, del orden que lo sostiene, el sujeto ejerce un poder extraño. Frente a la soberanía momentánea de quien vive su muerte (son los dioses, dice Heráclito, que viven nuestra muerte), se suspende la historia, es decir, el colonialismo. En *Todas las sangres*, según el *Primer Diario de El zorro...*, "vence el *yamar mayu* andino", con lo cual, como ya comentamos, los comuneros encabezados por Rendón Willka rompen el esquema temporal de la historia peruana, tocan otro tiempo, representan otro sujeto histórico.

En el caso de *El zorro...*, son los *Diarios* y los diálogos de Diego y don Ángel y de Esteba y Moncada los que comienzan a delinear un sujeto que ha pasado por la muerte. Ya hemos comentado el primer diálogo; en el segundo, el habla de Esteban, que se caracteriza como sociolecto andino, es retomada por Moncada, que empieza a hablar con las palabras del otro (Esteban también cita las palabras de Moncada). Si Esteban está muriendo por el trabajo mortífero de la mina, situación que recuerda los tiempos de la *Mit'a*, sin embargo no acepta la muerte: en las palabras de Moncada, "quiere enterrar a la muerte" (154). Moncada retoma el relato de Esteban, de la muerte por neumocosis, y en sus "sermones" le da un sentido universal. La "locura" de su discurso está en el desancaje de su lenguaje de la realidad, es decir, el hecho que no está regido por el estatuto referencial que vincula de manera normativa las palabras y las cosas. Cuando entra en el Gran Hotel Chinu e interrumpe el baile, proclama:

Caballeros, damas, autoridades terrestres [...] voy a otinar carbón sobre el encerrado de este piso. ¡No temáis! El agua-carbón de "me ojo", de "me pecho", del "mensajero mariposa que en el ramaje flores de retama..." (144).

Lo "profético" del discurso de Moncada no está en que represente un futuro, fuera éste utópico o apocalíptico, sino reside en revelar la forma verdadera del presente, cuyo fluir, como un *lloqlla*, excede los discursos normativos, tanto de izquierda como de derecha. En la visión de Moncada, Esteban, el que "quiere enterrar a la muerte", escupiendo el carbón sobre hojas de periódico, según le había recetado un curandero, viene a ser el sujeto universal.

Moncada no separa las palabras de las cosas. Este es el otro lado de aquel desancaje de la realidad por el que pasa su decir: o sea, él destraba las cosas de la realidad aparente, normativa, la que rige la economía de equivalencias del capitalismo, es decir la razón instrumental, la transformación de las cosas en mercancía. En otro momento le corta una pestaña a Esteban y, en una escena que recuerda la poca luz en que brillan los tornillos de la máquina como los peces en el río Pampas, "la examinó bien a la luz de un rayo que entraba muy oblicuamente por una rendija del techo" (162). Luego lleva la pestaña al Club Social Chimbote, donde se dirige al portero uniformado al estilo "de clubes limeños y extranjeros": "Hermano mono, te perdono [...]. Reflejo eres de la mancha de aceite y porquería de pescado que brilla a esta hora en la baña. Brilla, hijo. Pero no como esta pestaña que arranca la muerte de la vida" (162). Este discurso hace representable lo no representable, función por excelencia del pensamiento mesiánico. Subordina la representación a la muerte-resurrección¹⁹, y por eso produce el vislumbre de otro orden, de otra temporalidad, contraria a la imperante; hace saltar las cosas (la pestaña) de sus lugares en el orden de causas y efectos, y las lleva hacia un tiempo mesiánico. Lo simbólico se actualiza, se materializa: el carbón escupido, la pestaña negra vienen a ser conductos materiales-simbólicos de la lucha contra la muerte. Más que cualquier otro personaje de la novela, Moncada carga la palabra de "la materia de las cosas", hace resucitar ese "roto vínculo con todas las cosas" que le fue devuelto al escritor del *Primer Diario* gracias al "encuentro con una zamba gorda, joven, prostituta" (7). Es más, el discurso de Moncada responde a la crisis del escritor al plantear que la crisis de

¹⁹ Sucede lo mismo en el libro *España aparta de mí este cáliz* de César Vallejo, con el que *El zorro...* tiene más de un parecido.

la palabra (de la literatura) frente a la realidad sólo puede resolverse desde un horizonte mesiánico.

La palabra de Moncada incluye la lentitud, la atención a los movimientos más leves. La mirada sobre la pestaña de Esteban recapitulaba y vacía, negándola, la mirada del escritor sobre el insecto en la flor, ya que allí donde el escritor veía sólo muerte, Moncada ve la posibilidad de "arrancar la muerte de la vida", y allí donde Diego veía el gusano de la máquina girando en el vacío, Moncada ve el anonadamiento de un orden mundial:

lanzó la pestaña de don Esteban al aire, se empujó, con el sombrero en la mano:

— Los zambos y chinos del Perú América—dijo— quizá no elevaron vuelo con Gagarin y los gringos que después han zafado a las estrellas en una tuercacnete, ¿no?, señores del club. Ni como el brillar d'esta pestaña, luz de luces. Pero el mausoleo de un chino está de presidente en la entrada del cementerio nuevo, de arco y fachada, yanklandia de Chimbote. Vencer en el cementerio es más que vencer en el Club Social Chimboteñ Compañy, sociedad anónima (163).

Encontramos aquí la combinación de la lentitud con una velocidad extremada, que resume y condensa, en la imagen de la pestaña, toda una época geopolítica. La velocidad sintáctica, que, como ha demostrado Martin Lienhard ("La 'andimización' del vanguardismo urbano"), retoma la estética de las vanguardias históricas, se parece a la velocidad física con que Diego cruza y sube los médanos y, de modo parecido, lleva a cabo un trabajo de lectura alegórica (la comparación entre los vuelos espaciales y la pestaña).

Sin embargo, Moncada lleva la alegoría más allá del discurso de Diego en torno al tiempo y al espacio de Chimbote. La narración, al recoger el testimonio de Esteban sobre la muerte y entierro de los mineros, hace que Esteban mismo lo presente en una recapitulación de su conversación con Moncada:

"¿Y las mariposas?" Mariposa amarillo, siempre, pues, llegaba, cansado, al andén cementerio. Del árbol pobrecito, chico retama, soba al cementerio, padeciendo. Hemos mirado paisanos, disputé, en los funeral enterros, a las maripositas. [...] Don Cristóbal Ayahuano, de Yanama, alegraba bastante cuando mariposa llegaba hasta cementerio. "So lágrima, mensajero del retamia es, seguro", decía. "Por cristiano forastero, endio solito en Cocalón muerte, mariposa llorando llora, silencio", contestaba fuerte. Entonces:

"¡No hay mensajero de nada, compadre! ha dicho, fuerte me compadre Moncada. "La muerte en Perú patria es extranjero—comenzó ya predicación—. La vida también es extranjero" y diciendo se ha parado (139-140).

Como un relámpago, que corta el tiempo y el espacio, las palabras de Moncada abren un abismo en la realidad. Van más allá que el discurso de Diego, porque no sólo niegan el discurso mítico (el significado trascendente que dan los mineros a las mariposas), sino también niegan cualquier sentido simbólico y, en un gran gesto de nihilismo, afirman, en su lugar, la nada. Es decir, niega el tejido simbólico-social en su totalidad, y de ahí suspende no sólo la identidad del sujeto, sino el discurso histórico. Se asoma con esto la enorme cantidad de energía que la pulsión de la muerte puede liberar.

Si la historia es discurso, texto, entonces suspender el discurso histórico equivale a tocar lo radicalmente abierto de la historia. Es sobre todo Moncada quien suspende las leyes que gobiernan la apariencia, lo que puede suceder; históricamente, son las revoluciones que obran tales rupturas. Si la historia es tiempo, entonces suspender el tiempo rompe la serie, el encadenamiento de causa y efecto, y hace posible el acontecimiento que rompe la serie temporal (la mirada de Moncada sobre la pestaña, los disparos contra los relojes durante la Revolución Francesa). En ambos casos, el de la suspensión del discurso y el de la ruptura del tiempo, la narración se abre hacia el acontecimiento mesiánico, imposible.

Podemos concluir, entonces, que el *yanar mayu* da una imagen del proceso de una modernidad andina que difiere fundamentalmente no sólo de la idea social-demócrata de que la modernidad consiste en la secularización, sino también difiere radicalmente de la idea de la hibridez. Es más, demuestra que la teoría de la hibridez se somete al capitalismo, a la acumulación capitalista como forma que rige la resignificación. El *yanar mayu* nos coloca frente a un *sparrangmas*, dispersión o desordenamiento dionisiaco. Como la película *La nación clandestina* de Jorge Sanjinés, *El zorro...* demuestra que, para hacerse presente en la época actual, para hacer *su* presente, el pensamiento andino pasa por una muerte simbólica. El *sparrangmas* es el desordenamiento dionisiaco del cuerpo (y de los sentidos) que se incluyó, de forma recapitulada, en la tragedia griega. No es otra cosa el *yanar mayu* andino, que hace eco del cuerpo desorganizado del cu-

randero o chamán, y que, retomado en *El zorro...*, también involucra un proceso que puede llamarse tragedia.

Entendemos por tragedia la suspensión o destrucción de un orden simbólico-histórico²⁰. En ciertos casos, como la *Orestea* de Esquilo, la destrucción de un espacio es seguida por su reemplazo por otro: el orden feudal se reemplaza, en la tercera obra de la trilogía, por la ciudad democrática. Si ponemos nuestra lectura de *El zorro...* en interrelación con la *Orestea*, podríamos concluir, en primer lugar, que pasar de un orden epocal a otro constituye una ruptura revolucionaria, y de ahí que una "modernidad andina" implicaría eso y no meramente la "modernización", el "progreso". Y luego, habría que decir que ese cambio de temporalidad, al que, como ya comentamos, la expresión "modernidad" no es adecuada, ya que la modernidad es una formación histórica occidental-colonial, que esa nueva temporalización no tiene que ver con la "resistencia", porque las formas de la resistencia llevan la impronta de aquello que resisten, es decir, en este caso, la colonialidad del poder.

En segundo lugar, al pasar de un periodo histórico a otro, el orden antiguo se destruye: su ley, sus mitos, sus órdenes narrativos, su Otro-trasendente. Así va la hipótesis de George Thompson en torno a la *Orestea*: la obra marca el pasaje de un orden patriarcal a un orden democrático (*Aeschylus and Athens*). A las Furias, agencia mítica de la antigua ley, las reemplaza la corte democrática de los ciudadanos de Atenas: la diosa Atena las amarra territorialmente bajo el suelo de la ciudad. El punto importante, entonces, es ¿qué sucederá con las Furias, representantes de la ley de la sangre? Y la respuesta: se subordinarán a la nueva ley. Si Orestes, por haber matado a su madre, siente la mayor angustia cuando ve las Furias que lo persiguen, quizás sea lícito pensar que lo equivalente, en *El zorro...*, sea la fantasía primaria (la angustia frente al *huyungo*); y que la muerte a la que esta angustia va asociada, se amarra gracias a la suspensión del orden simbólico. Atravesar la fantasía fundamental no acaba en la imagen en sí, porque la fantasía siempre consiste en "una imagen que funciona en una estructura significante", es decir

²⁰ En este sentido, las dos grandes obras trágicas de la literatura peruana son *España, aparta de mí este cáliz* de Vallejo y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de Arguedas. Obviamente, empleamos el término tragedia no en el sentido de la piedad, sino para nombrar aquellas obras que llevan el orden que subyace a una época a su agonía y en ese proceso liberan nuevas formas de subjetividad.

en un orden simbólico (Evans 61). En este sentido, *El zorro...* va más allá que la iniciación chamánica ya que ésta no llega a la suspensión del orden simbólico.

La tragedia de Esquilo, anota Alain Badiou, involucra la justicia, que requiere "la posibilidad —desde el punto de vista del sujeto que produce como su efecto— de que lo que no es la ley pueda funcionar como ley" (Badiou). Aquí yace el exceso de lo real, con el que empezamos esta relectura de Arguedas. En la dimensión del psicoanálisis, la furia arcaica de la ley corresponde con el superego: "la justicia no tiene sentido como categoría constitutiva del sujeto si lo simbólico opera como un principio indivisible cuyo meollo de terror funda la consistencia del proceso subjetivo en el tejido repetitivo de la observación". Entonces, en *El zorro...*, pasamos del *huyungo* a la máquina, del *yanar mayu* mítico-sacrificial a otro, trágico, en que fallece la transcendencia de lo sagrado, abriendo la puerta hacia otra soberanía, una soberanía ya endurecida por la agonía.

BIBLIOGRAFÍA

- Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* [1971]. Eve-Marie Fell, ed. Madrid: Archivos, 1990.
- . *Obras completas*. Lima: Horizonte, 1983. 5 vols.
- Arnold, Denise Y., y Juan de Dios Yapiña. "The Nature of Indigenous Literatures in the Andes". En *Literary Cultures of Latin America: A Comparative History*, Mario J. Valdés y Djelal Kadir, eds. New York: Oxford U P, 2004, vol. III, 385-415.
- Badiou, Alain. "Teoría del sujeto según Sofocles, teoría del sujeto según Esquilo". En *Teoría del sujeto*, Seminario del 9 de mayo de 1977. Buenos Aires: Prometeo, 2009.
- Benjamin, Walter. Sobre el concepto de historia. Bolívar Echevarría, trad. Centro de Estudios Miguel Enríquez, Archivo Chile. http://www.archivochile.com/Idas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjamin0003.pdf
- . "Fragmento teológico-político". Jorge Navarro Pérez, trad. En *Obras*, II, 1. Madrid: Abada, 2007. 206-207.
- Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991.
- Burga, Manuel, y Alberto Flores Galindo. *Apogeo y crisis de la república aristocrática*. Lima: Ediciones Rikchay Perú, 1984.
- Cornojo Polar, Antonio. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.
- Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London: Routledge, 1996.

- Flores Galindo, Alberto. *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes*. La Habana: Casa de las Américas, 1986.
- Gose, Peter. "Sacrifice and the Commodity Form in the Andes". *Man* 21, 2 (1986): 296-310.
- Laclau, Ernesto. *New Reflections on the Revolution of Our Time*. London: Verso, 1990.
- . *Hegemony and Socialist Strategy*. London: Verso, 1985.
- Lienhard, Martín. *Cultura popular andina y forma novelística: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Horizonte, 1990.
- . "La 'andinización' del vanguardismo urbano". En José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Eve Marie Fell, ed. Madrid: Archivos, 1990. 321-332.
- Marx, Karl. *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*. En Karl Marx y Frederick Engels, *Obras escogidas en tres tomos*. Moscú: Editorial Progreso, 1981. Vol. I, 404-498.
- Quijano, Anibal. "Las paradojas de la colonial/modernidad eurocentrada". *Hacia Homeno* 53 (2009): 30-59.
- Rimbaud, Arthur. *Una temporada en el infierno* [1873]. Bogotá: El Áncora Editores, 1993.
- Rochabrun, Guillermo, ed. *La Mesa Redonda sobre «Todas las sangres»: 23 de junio de 1965*. Lima: IEP / PUCP, 2000.
- Rowe, William. "El lugar de la muerte en la creación del sujeto de la escritura". En *Arguedas y el Perú de hoy*. Carmen María Pinilla, ed. Lima: Sur, 2005. 131-138.
- . "Sobre la heterogeneidad de la letra en *Los ríos profundos*: una crítica a la oposición polar escritura/oralidad". En *Heterogeneidad y literatura en el Perú*. James Higgins, ed. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2003. 223-252.
- . "Deseo, escritura y fuerzas productivas". En José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. Archivos. 333-340.
- . *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1979.
- Taussig, Michael. *The Devil and Commodity Fetishism in South America*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1980.
- Thompson, George. *Aeschylus and Athens: a Study in the Social Origins of Drama*. New York: Haskell House, 1967.
- Ubilluz, Juan Carlos. "El fantasma de la nación cercada". En *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*. Alexandra Hibbert, Víctor Vich, y Juan Carlos Ubilluz, eds. Lima: IEP, 2009. 19-86.
- Vallejo, César. *Obra poética completa*. Introducción de Américo Ferrari. Madrid: Alianza Tres, 1988.
- Zizek, Slavoj. *The Ticklish Subject: the Absent Centre of Political Ontology*. London: Verso, 2000.

REVISTA DE CRÍTICA LITERARIA LATINOAMERICANA
Año XXXVI, N° 72. Lima-Boston, 2^{do} semestre de 2010, pp. 97-127

"ARARANKAYMANTA", UN CUENTO QUERIDO
DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Takahito Kato
Universidad Nanzan, Japón

Resumen

Se propone una lectura de un cuento andino recogido por Arguedas, "Ararankaymanta (el lagarto)", para entender las categorías mentales que Arguedas intuía en el universo popular quechahablante y su propuesta de una sociedad con una determinada racionalidad simbólica y socio-económica. De los tres relatos populares andinos (el mito de Inkari, "El sueño del pongo" y "Ararankaymanta [el lagarto]"), por los que Arguedas manifiesta especial interés, el último ha sido muy poco explorado y de él se ofrecen valiosas conclusiones. Básicamente, interesa la valoración que se hace de la excesiva riqueza y del aislamiento social que resulta de ello en el contexto de las comunidades indígenas.

Palabras clave: Ararankaymanta, economía andina, Inkari, Sueño del pongo, organización social andina, *miti*.

Abstract

This article analyzes an Andean short story recorded by Arguedas called "Ararankaymanta (the lizard)" to understand the mental categories that Arguedas sensed in the popular Quecha-speaking universe, and his proposal for a society with a particular symbolic and socio-economic rationality. Of the three popular Andean short stories that Arguedas expressed a special interest in—the myth of Inkari, "The Pongo's Dream" ("Sueño del pongo") and "Ararankaymanta (The Lizard)"—the last one has not been greatly explored, and yet it offers valuable conclusions. What is especially interesting is the assessment of excessive wealth and the social isolation that results from it in the context of indigenous communities.

Keywords: Ararankaymanta, the Andean economy, Inkari, The Pongo's Dream (Sueño del pongo), Andean social organization, *miti*.