

Mario Vargas Llosa: *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*

(México: Fondo de Cultura Económica, 1996)

## LAS ALEGORÍAS DE UNA TURBACIÓN\*

Roberto Hozven

**L**a utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo (1996), de Mario Vargas Llosa, es un ensayo actual en el sentido de que, aunque uno no coincida con todo lo que él escribe, no se puede dejar de seguir el movimiento, el ritmo sincopado de su inteligencia siempre alerta, sospechosa de sus preferencias, que nos hace ir pensando con ella y compartiendo sus vaivenes. Su ensayo responde a dos propósitos mayores; seguiré este orden en mi comentario.

El primer propósito de su ensayo es reflexionar sobre la obra y las circunstancias vitales de José María Arguedas (1911-1969), “buen”<sup>1</sup> escritor peruano a quien Vargas Llosa estudia como un emblema de las contradicciones y problemas artísticos, históricos e ideológicos de la cultura de

---

ROBERTO HOZVEN. Profesor Titular del Departamento de Literatura, Universidad Católica de Chile. Autor de *El estructuralismo literario francés* (Universidad de Chile, 1979); *Octavio Paz, viajero del presente* (El Colegio Nacional de México, 1994) y editor de *Otras voces: Poesía y prosa de Octavio Paz* (Riverside: University of California Press, 1996).

\* Estudio realizado dentro del marco del proyecto de investigación N° 1980789 de Fondecyt.

<sup>1</sup> Para el Perú, Vargas Llosa reserva el epíteto de “gran” escritor —con justicia, me parece— para el Inca Garcilaso de la Vega y César Vallejo. Aunque una sorpresa persiste, ¿cómo se explica el interés de escribir tres centenares y medio de páginas sobre un “buen” y no un “gran” escritor? Como veremos más adelante, no sólo la grandeza justifica 359 páginas, también la calidad de “turbador” que pueda tener un buen escritor.

los Andes y del escritor latinoamericano. Escritor emblemático de la realidad andina, en particular, y de la latinoamericana, en general, por su experiencia íntima de las dos tradiciones culturales y lingüísticas del mundo andino: la quechua y la criolla, la serrana y la costeña. Este doble arraigo a dos de las varias tradiciones culturales que conforman el Perú y el mundo latinoamericano, paradójicamente, lo convierten en un desarraigado: “caso privilegiado y patético” que hace que sus obras sean “siempre interesantes y a veces turbadoras” (p. 9, toda atribución de página(s) sin especificar, en adelante, corresponden a *La utopía arcaica*).

Situación privilegiada, por un lado, porque Arguedas *vivió* dos tradiciones culturales que otros escritores indigenistas (Ciro Alegría, por ejemplo) sólo *imaginaron* desde su mundo esencialmente urbano y letrado. Arguedas defiende los usos y costumbres del pasado indígena quechua desde una experiencia y vivencias compartidas en común con los indios familiares que habitaron ese pasado con él, que protegieron y nutrieron emocional y culturalmente al niño blanco que él fue, pero huérfano de madre desde los tres años, serrano y tan desamparado como los mismos indios que se apiadaron de él<sup>2</sup>. Se podría afirmar que Arguedas sin ser mestizo, como el Inca Garcilaso antes de él, reivindica al mundo quechua, y con él a todo el indigenismo, desde el sabor entrañado de la leche materna<sup>3</sup>, de cuyo espesor emocional y cultural no se puede prescindir para una visión integrada y autóctona de la realidad peruana. Situación patética la de Arguedas, por otro lado, porque el mundo andino, como el de cualquier otra cultura popular, nunca se integró en condiciones de igualdad con el mundo blanco y las tradiciones culturales criollas de proveniencia occidental. Por el contrario —como sabemos—, la tradición quechua fue culturalmente marginalizada, económicamente explotada y socialmente despreciada por su contraparte occidentalizada. Esto produjo una sociedad y un país escindidos que “todavía ahora, a las puertas del siglo XXI”, Vargas Llosa traduce por la expresiva imagen de un “archipiélago de etnias y culturas

<sup>2</sup> “Él había nacido en los Andes, y, pese a ser hijo de un abogado de clase media, debido al desamor de su madrastra convivió por largos períodos con indios sirvientes, peones y comuneros, y de niño fue, hasta los ocho años según su testimonio, por la lengua que hablaba, las cosas que sentía y su manera de ver el mundo, uno de aquéllos” (pp. 28-29).

<sup>3</sup> “[Yo] protesto decir llanamente la relación que mamé en la leche...” —escribe el Inca Garcilaso de la Vega para autorizar la veracidad de su narración de los hechos históricos y míticos del Incario. Hechos que los otros cronistas (Pedro Cieza de León, padre José de Acosta, Francisco López de Gómara, entre otros) sólo habrían alcanzado de oídas. Relatos de segunda mano de los que no pudieron discernir los “fingimientos” porque no se enteraron de ellos “en las mantillas ni en la leche, como yo”. Cf. *Inca Garcilaso de la Vega, Comentarios reales*, Tomo I. Prólogo, edición y cronología de Aurelio Miró Quesada (1976), pp. 46 y 250.

separadas por prejuicios, ignorancias y estereotipos no por aberrantes y estúpidos menos disociadores” (p. 166). Dentro de este contexto desvalorizado, se entiende como algo más que una paronomasia la afirmación de Vargas Llosa de que el triple arraigo de Arguedas al mundo quechua (como hombre maternalizado, como narrador indigenista y como etnógrafo “autor de investigaciones de larga proyección en los estudios andinos”) resulte en un desarraigo. Es el desarraigo que produce la diaria experiencia del doble estándar sufrido por el objeto amado: reverenciado en los estrados públicos, en los salones de honor y en los púlpitos, la tradición quechua es, simultánea y diariamente, desdeñada y profanada en las calles, en las costumbres y en las alturas de los Andes. El indigenismo de Arguedas, entonces, no es la nostalgia sentimental de la barbarie, de la Edad de Oro o de un modo de vida que un letrado urbano y cosmopolita alega para los indígenas considerando indeseable para él mismo cualquier otro orden que no sea el capitalista, consumista y moderno. El indigenismo de Arguedas es auténtico y no hipócrita; no es el victimismo de quienes “ocupan el lugar de la víctima para usufructuar de la superioridad moral que corresponde a los auténticos portavoces de los vencidos”<sup>4</sup>. Arguedas, el escritor, está entonces en una situación privilegiada para transponer alegóricamente estructuras de pensamiento y del imaginario, núcleos de significación mítica, formas de relación con la vida y con los hombres propias del mundo quechua en el castellano literario culto. Este arraigo conflictivo en los dos mundos peruanos, el de los dominantes y el de los dominados, característico de los miembros de la *intelligentzia*, es el que hace de él un escritor emblemático de la realidad andina y latinoamericana.

Pero, además, desde el punto de vista de su recepción literaria, Arguedas es también un escritor emblemático por la lectura documentalista que la crítica literaria ideológica hiciera de su obra. Enfoque que fue estimulado y avalado —otra paradoja— por las actitudes y declaraciones paraliterarias, de carácter ideológico y político, con que el mismo Arguedas caucionara su obra. Su obra, de modo mayoritario, fue leída e interpretada por la crítica latinoamericana desde una perspectiva histórico-social, ceñida por parámetros predominantemente económicos, políticos y sociales, tales como: división social y económica del Perú en dos mundos: “blanco” y “no blanco” (el indígena quechua, el negro, el oriental, el cholo), oposición entre las zonas costa/sierra, explotación inicua del indígena en la sierra, sociedad traspasada por la violencia institucionalizada ejercida por el gobierno, el gamonal y la iglesia, caudillismo, falta de integración social, etc.

---

<sup>4</sup> Fernando Escalante G., “Los salvajes de Lahontan” (1998), p. 58.

A esta perspectiva excluyente habría que recordarle el olvido observado por Luiz Costa Lima: que la cultura, aunque esté ciertamente articulada por la razón político-económica, tiene problemáticas constituidas por trazas no descodificables por aquella razón<sup>5</sup>. Vargas Llosa se va a encargar de mostrarnos, y demostrarnos, los dos errores más frecuentes en que incurre esta lectura causalista de la obra de Arguedas. Primero, esta lectura privilegia las similitudes del mundo ficticio con el mundo de la realidad extraliteraria, lo que implica necesariamente asumir una perspectiva homogénea, la cual no ve ni puede dar cuenta de las indeterminaciones y tensiones no políticas o históricas que, predominantemente, enmarcan el mundo ficticio de Arguedas. Es decir, esta lectura no ve la diferencia específica del indigenismo de Arguedas en relación a los otros. Segundo, al no ver la especificidad estética, mítica y religiosa del mundo andino, ficticio, relatado por Arguedas (especificidades tan fundamentales como las del mundo andino real), esta lectura causalista tampoco da cuenta de las contradicciones, por un lado, entre las creencias artísticas y existenciales profundas de Arguedas (presentes en su obra) y, por otro lado, las razones ideológicas y políticas con las que no pudo interpretar ni conciliar esas creencias profundas. Contradicción básica —nos dice Vargas Llosa— de la que emerge la obra narrativa de Arguedas. En suma, cuando la crítica ideológica elige estudiar la obra de Arguedas como un “reflejo” social *sine qua non*, se queda sin herramientas conceptuales para ver, gozar e interpretar las originalidades de su mundo narrativo que no se encuentran en el mundo andino y que constituyen la especificidad de su mundo indigenista. En otras palabras, esta crítica documental no entiende las “infidelidades” de Arguedas al modelo que su obra supuestamente *imitó*. Contra esta lectura documentalista, Vargas Llosa sostiene a todo lo largo de su ensayo que la *verdad* de la narrativa de Arguedas —si hay una— se sostiene en su aptitud para construir algo distinto del modelo que la inspira; su verdad se asemeja más al de un *desquite* frente al mundo horrible y los demonios obsesivos que atormentaron a Arguedas. La verdad de su ficción es, así, *antidocumental*. Su descripción exhaustiva está entre las mejores páginas de este libro.

Pero, hay más: dentro del mismo contexto inicial, Vargas Llosa especificaba que las obras de Arguedas, “siempre interesantes”, “a veces [son] turbadoras”. Este adjetivo introduce una valoración íntima, casi confesional, subrayada por el contexto anterior al que también refiere. Vargas Llosa acaba de nombrar los escritores más importantes para él: Flaubert,

---

<sup>5</sup> Cf. Luiz Costa Lima, “O Pai e o Trickster (Indivíduo e cultura nos campos metropolitano e marginal)” (1997), p. 252.

Faulkner y el Sartre de su juventud; ninguno peruano. Y, sin embargo, Arguedas le es tan “entrañable” como esos autores de cabecera —y no sus “grandes” coterráneos como el Inca Garcilaso o César Vallejo. ¿Cuáles son los atributos de la turbación como para que emulen, en el interés de Vargas Llosa, los méritos literarios incontestables de Flaubert, Faulkner y Sartre?

Para comenzar, recordemos que “turbador” forma un campo semántico con “conmover”, “sorpresa”, “desasosiego” y “consternación”. Además, el diccionario de la RAE especifica que “turbar” es “alterar o conmover el curso natural de una cosa”. ¿Cómo se comunican estas significaciones con la obra y la persona de Arguedas? ¿En cuál de estos sentidos él mismo o su obra son turbadoras? La primera turbación de que acusa recibo Vargas Llosa es —creo— frente a la moralidad de su quehacer de escritor, la que se afirma a contrapelo de sus más caras motivaciones ideológicas. Arguedas asume narrativamente, con valentía y sin rehuirlo, el conflicto íntimo que le crea su visión conservadora, casi ecológica del mundo andino, contrapuesta al proyecto político que los comunistas, socialistas y progresistas tenían para ese mundo y que él, de alguna manera, también compartía. En efecto, Arguedas no puede conciliar, por una parte, su interés profundo en conservar el sistema de supervivencia que le ha permitido al indígena, en situaciones muy adversas, mantener una continuidad con el pasado (de lengua, costumbres y ritos) con, por otra parte, las exigencias de los sectores progresistas (ideólogos apristas, socialistas y comunistas) para quienes

la única manera de salvar al indio es liberarlo de su mundo arcaico, de sus supersticiones junto con sus explotadores (p. 31).

Racionalmente progresista y modernizador en sus proyectos ideológicos conscientes, Arguedas, narrativamente, en cambio, sigue fabulando un mundo arcaico, sagrado y mágico-religioso como el único mundo auténtico para los indígenas de los Andes. Arguedas está desgarrado así, existencial y literariamente, por su imposible elección entre modernización o utopía arcaica, entre corrección política y mímica revolucionaria o su fidelidad estética y moral a la conservación mágico-religiosa del Incario. Mientras el hombre Arguedas aprueba en parte las tesis racionalistas, modernizadoras y occidentalizantes del marxismo frente al problema indio; el narrador Arguedas, en cambio, hace aparecer a los

ideólogos mestizos como obnubilados y ciegos frente al problema andino, víctimas de una mistificación intelectual que les impide entender este asunto de manera cabal (p. 145).

Lo que no perciben los ideólogos es la función cultural socializadora, compensadora y de supervivencia que “la voz del pasado” cumple para la idiosincrasia indígena. “Voz del pasado” que actúa a través de los usos y costumbres, ceremonias, ritos y leyendas de una sociedad no secularizada que se rige por una concepción mágico-religiosa de la vida. Esta sociedad arcaica, que fue capaz de transformar las instituciones alienígenas españolas y criollas, es la que Arguedas ve amenazada de desaparición bajo el impacto de la modernización, sea ésta socialista o capitalista.

La segunda turbación de Vargas Llosa está más cerca de una “consternación” íntima que la del “desasosiego” o la “conmoción” causada por el desgarró existencial y literario de Arguedas. La consternación íntima de Vargas Llosa tiene que ver —creo— con la nostalgia de la conciliación (imposible) entre socialismo y capitalismo, entre los ideales de igualdad social y los no menores de libertad individual. La impotencia —para un hombre tan preocupado por los asuntos de la plaza pública que llegó a relegar su oficio mayor, el de escritor, por el de una esforzada y desinteresada actividad pública—, la impotencia de alguien que no forjó una tercera alternativa, democrática y políticamente viable, frente al terrorismo revolucionario o al terrorismo de Estado. Impotencia perturbada que se conecta también con la certidumbre presente ante una ignorancia anterior: la de haber sido, “políticamente hablando, un niño”, por no haber sabido

“que quien se mete en política, es decir, quien accede a utilizar como medios el poder y la violencia”, ya no puede pretender “que en su actividad lo bueno sólo produzca el bien y lo malo el mal, sino que frecuentemente sucede lo contrario”<sup>6</sup>.

Conocemos la elección de Vargas Llosa, fue menos la de él o la nuestra que la que nos impuso la historia con el autodesmoronamiento del bloque socialista. Turbación, consternación son emociones que tienen mucho que ver con otro sentimiento más raigal: el de una *vergüenza antigua* que también se puede manifestar como una *vergüenza ajena* ante el ridículo incurrido por otro, su *alter ego*. La vergüenza antigua —creo— se comunica, por un lado, con el fracasado propósito de haber intentado construir una alternativa política e ideológica viables —ya que no solución— para la desesperada situación económica, política y social del Perú en los 90. Por otro lado, aunque dentro del mismo espectro ideológico emocional, la vergüenza antigua también puede ser despertada por el recuerdo de otras experiencias que le demuestran, hoy día, la fragilidad de los objetos de su ardor

---

<sup>6</sup> Cita de Max Weber que Vargas Llosa pone como epígrafe a las memorias de su fracasada campaña presidencial de 1990. Cf. *El pez en el agua* (1993), p. 7.

revolucionario pasado y, por ende, su decepción actual ante sus ingenuidades juveniles. En su libro de memorias ya citado, Vargas Llosa testimonia una experiencia emocional ilustrativa de una turbación superada<sup>7</sup>.

Todo ocurre a raíz de un típico triángulo amoroso entre correligionarios y amigos en una célula del Partido Comunista: Lea, Félix y Mario, entonces joven estudiante de literatura. Lo menos típico son los esfuerzos sublimes por los que el joven literato deniega su enamoramiento de Lea: el sentimentalismo burgués, emoción antirrevolucionaria y “su más persistente tara de clase”, tenía que ser expurgado mediante todos los arsenales de la casuística pseudomarxista. Sin embargo, una tarde, turbadamente, Lea le confidencia a Mario que Félix —el iniciador ideológico y político de ambos— se le había declarado wertherianamente la noche anterior. La confesión triza su identificación con la sublimidad ideológica partidista exponiéndolo al ridículo de “ese vacío con cosquillas de los burgueses despechados” (*El pez en el agua*, pp. 247-248). Como sabemos, de lo sublime (de sus creencias marxistas militadas emocionalmente) al ridículo (de haber denegado su sentimiento en nombre de una ideología repudiada emocionalmente por su mismo maestro ideológico) no hay más que un paso: la turbación, vergüenza insoslayable *ante la ruptura de una idealidad*, desautorizada, con la que ya no es posible, en buena fe, seguir identificándose. La turbación, vergüenza propia o ajena, resulta de la ruptura de una identificación con un ideal esforzada y largamente acariciado, pero que un día, por efectos del azar o de la historia, se vino irremediabilmente al suelo, y en forma patética. Fue lo que le ocurrió a Vargas Llosa con las creencias políticas tan fervorosa, ingenua y vitalmente asumidas por Arguedas, creencias que antes también lo habían encendido a él pero de las que pronto se desengañó al advertir sus acciones reprobables. En *La utopía arcaica* hay varios ejemplos de estas creencias sublimes degradadas en patéticas por los indesmentibles acontecimientos históricos.

El ejemplo más importante, y reiterado por Vargas Llosa, es el espectáculo del buen escritor que fue Arguedas embridando su vocación y sacrificando su talento literario a un proyecto y ejercicio de la literatura hoy obsoletos, en buena parte del mundo: el concepto y práctica de la literatura comprometida. La literatura al servicio de la tarea social y del proyecto político de turno. Tuvo su auge en el siglo 19, el siglo historicista por excelencia, y al que el escritor y el crítico literario contribuyeron con lo

---

<sup>7</sup> Superada porque —se sabe— la cura de la turbación o de la vergüenza es la ambición, máxime cuando ésta es lograda. Es el caso de este “gran” escritor (y no “bueno”) quien, además, en su momento, representó los ideales cívicos y políticos de un tercio de los peruanos en su contención por la primera magistratura de su país.

suyo en la forja, vivencia y legitimación ideológicas del concepto de nación y de sociedad nacional. Comprensión de la literatura bajo una idea de servicio en el sentido político, porque de lo que se trataba era de *construir una sociedad*. Ése fue el programa, el común denominador, que controló la concepción y práctica de la ficción, por igual, desde el neoclasicismo al modernismo pasando por los románticos y realistas hispanoamericanos. Andrés Bello, José Mármol, Domingo Faustino Sarmiento, Alberto Blest Gana, Victorino Lastarria, José María Gutiérrez e, incluso, José Enrique Rodó con su espiritualismo esteticista. Todos ellos, en más o en menos, asumieron y escribieron dentro del marco programático de una visión ancilar de la literatura. Habrá que esperar hasta las vanguardias para asistir a un cambio parcial, a una liberación relativa del canon esencialista, positivista y panfletario de la literatura. Digo “cambio parcial” y “liberación relativa” porque conocemos los dos *tempos* que adoptó nuestro vanguardismo: por una parte, el cosmopolita, imaginativo y metafísico de Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges y José Gorostiza y, por otra, la corriente de protesta social, con arraigo en la expresión americana, capitaneada por Pablo Neruda, César Vallejo y Nicolás Guillén. Es decir, el modelo historiográfico positivista que en Latinoamérica subordina el quehacer literario a la actuación política no se agota en el siglo 19, continúa hasta hoy día. Algunos de sus síntomas son la ordenación cronológica del fenómeno literario, entendido como documento de una época, nación, individuo o ambiente; el primado de la observación de lo autóctono: la tierra, sus hombres y sus costumbres; una concepción transitiva de la ficción: su función es testimoniar y documentar la realidad existente, con desdén de los sentidos provenientes del mismo proceso de constitución del lenguaje —en cuanto el lenguaje literario no está plenamente constituido antes de cristalizar en ficción. Recordemos la observación de Alfonso Reyes: están los escritores que piensan *antes* de escribir (los menos interesantes) y están los que se dan cuenta de lo que piensan *sólo después* de escribir (los más interesantes). Hoy día, después de los dos *tempos* de la vanguardia, del telurismo literario, del realismo socialista con sus “reflejos” y de la literatura comprometida (predominantes entre los años 40 y 70, época de Arguedas), esta tendencia arcaica y simplista de la literatura subsiste hoy bajo la máscara del documentalismo<sup>8</sup>, de la crítica marxista y feminista y, a veces, aunque de un

<sup>8</sup> “Superstición” es la palabra con que Octavio Paz desmitifica “la idolatría que profesamos a las cosas” porque ¿qué es un documento “si no un cadáver, hasta que lo revive un historiador”? “El documento es nada y nada significa mientras no lo interpretamos”. Es decir, es una contradicción en los términos querer substanciar *significados* con la presunta fuerza del *referente* “documento vivo”. (Le dice a Manuel Ulacia en “Poesía, pintura, música, etc. Conversación con Octavio Paz”. Entrevista (1989), p. 616.



modo enriquecido, bajo el alero amplio y diversificado de los estudios culturales.

Volviendo a Arguedas. Arguedas el hombre, en su ansiedad de justicia, en su horror visceral por las exacciones y abusos de los derechos humanos de todo tipo de que era objeto el indígena en la sierra —y de los que él mismo fue víctima en su infancia y luego testigo como etnógrafo— se puso el traje de plomo de la literatura comprometida. Traje de plomo que desgarrar internamente su obra entre lo que la ideología progresista lo obligaba a decir, la contingencia socioeconómica, y el superábito de significaciones mágico-religiosas con que Arguedas, el escritor, traiciona (es decir enriquece) esa realidad circunscrita fantaseando una sociedad mítica por medio de la cual el creador “protesta contra las insuficiencias de la vida”. El traje de plomo desgarrar a Arguedas, de modo retorcido, porque no se trata tanto de no poder decir, sino de tener que decir lo que los celadores de la corrección política quieren escuchar, “à contrecœur” de sus creencias más añoradas, las míticas, que son las que alimentan íntimamente su ficción.

Ahora bien, el segundo propósito que Vargas Llosa pretende cumplir con *La utopía arcaica* es, precisamente, intervenir en este debate de la ficcionalidad y de la realidad. Escribe: el otro propósito es

analizar, a partir de la obra de Arguedas, en sus méritos y desméritos, lo que hay de realidad y de ficción en la literatura e ideología indigenistas (p. 10).

Los múltiples desgarros de Arguedas y de su obra<sup>9</sup> Vargas Llosa los retoma y reflexiona a la luz del estatuto actual del discurso literario en su relación con el referente, y los modos por los que el primero convierte al segundo en ficción. Revisemos el cumplimiento de este segundo propósito de Vargas Llosa examinando, uno: lo que él entiende por literatura; dos: las diferencias correspondientes entre discurso literario e ideológico; tres: los núcleos ficcionales de Arguedas que Vargas Llosa nos propone y, cuatro: la estrategia alegórica por la que Vargas Llosa descifra en la ficción de Arguedas su realidad libidinal, histórica y social tanto como la del Perú y, por extensión, la latinoamericana.

<sup>9</sup> A saber: corrección política o libre práctica ficcional, racionalidad progresista o total adhesión al indigenismo arcaico, “el intelectual convencido de que la lucha por la justicia y la modernidad era necesaria” frente a “el hombre [y el narrador] aferrado a un mundo campesino, impregnado de ritos, cantos y costumbres tradicionales, que había conseguido, pese a la injusticia, hacer sobrevivir el pasado prehistórico” (p. 306).

Uno. Vargas Llosa tiene un concepto de literatura eminentemente *moderno*: es lo que conocemos de la realidad *después* de la experiencia de Baudelaire, Rimbaud y Apollinaire. La literatura tiene que ver con los poderes de la noche, con “los fondos turbios, prohibidos, de la experiencia individual más que de una voluntad social profiláctica” (p. 23); sobre todo, con la capacidad del escritor para convocar *críticamente* esos poderes en el lenguaje de nuestro tiempo, revelándonos así la complejidad del presente y de nosotros mismos. Aparición súbita de una verdad oculta y enterrada pero viva, en los distintos tiempos y espacios de un aquí y ahora determinados: el de la ciudad moderna. Al revelar nuestra otredad, nuestra *extrañeza radical de ser*, la literatura cumple una función crítica y, por ende,

el servicio que presta no consiste en contribuir a la propagación de la fe y el catecismo religioso o político sino, más bien, *en socavar las bases mismas sobre las que se asienta toda fe y en poner a prueba [...] todo conocimiento racionalista del mundo* [yo subrayo]. En otras palabras, *ella es una contradicción viviente, sistemática, inevitable de lo existente* (Vargas Llosa subraya, p. 23).

En consecuencia, la “verdad” de la literatura —para Vargas Llosa— consiste en construir una realidad distinta del modelo que la inspira. La literatura es así un arte divergente, resistente ante cualquier embridamiento ideológico, oportunista, por parte de los poderes constituidos. Sin embargo, por otra parte, esta “insumisión congénita” de la literatura la ha hecho particularmente apta, en Latinoamérica, para servir de “único vehículo de exposición pública” de los enormes abusos desde los comienzos de la vida republicana, puesto que los regímenes dictatoriales silenciaban la prensa y cerraban las universidades (p. 18).

Este poder de la literatura moderna y del escritor: dice la verdad individual y social, reproduce la realidad reprimida, produce cambios históricos, ha reforzado en Latinoamérica la función ancilar de la literatura y el compromiso social del escritor que examináramos antes. En consecuencia, la situación de la obra literaria moderna, en Latinoamérica, se torna más compleja que en otras latitudes: por una parte, “ella es una contradicción viviente”, una refutación de los poderes ideológicos en curso; pero, por otra parte, inflamada por su altruismo se torna también entre nosotros fundamentalista, partidista de una ideología sobre otra, comprometiendo así su efectividad crítica.

Dos. La diferencia fundamental entre el discurso ideológico y el literario —tal como la plantea Vargas Llosa en la obra y conducta pública de Arguedas— podría sintetizarse, en términos psicoanalíticos, a partir de

la actitud de ambos discursos con respecto al fenómeno de la transferencia. El discurso ideológico es consubstancialmente transferencial; podría ser definido como el discurso que ajusta constantemente lo que dice a la imagen que de él se forjan los otros. Ocurre cuando Arguedas *escribe para* sus críticos celadores de la corrección política. Es un discurso que busca el reconocimiento porque necesita ser aprobado para existir. Por ejemplo, la desazón —Vargas Llosa escribe “desesperación desgarradora”— que invadió a Arguedas cuando su novela *Todas las sangres* fue desautorizada por sociólogos y críticos de izquierda con motivo de una mesa redonda sobre ella<sup>10</sup>. El discurso literario, en cambio, prescinde de la transferencia. Sin culpas y sin celadores, se abanica —como se dice familiarmente— con el problema de si complace o no y de a quien pueda o no gustarle. El discurso literario substituye la transferencia a la persona, a la verdad o falsedad de lo dicho (es decir, a la adecuación o no con un referente externo a él), por una relación obsesa con un estilo, con la lengua en que escribe, ya que lo fundamental para él es insertarse originariamente en la tradición literaria a que pertenece. El desafío es crear un modo de decir original que afirme su diferencia, su singularidad, dentro de la tradición en que se formó y en relación a la cual se define por los cambios que introduzca en ella. Se podría afirmar que la divisa definitoria del discurso literario es la de “escribir contra” los estereotipos histórica y socialmente predominantes. Y no procede de esta manera porque lo inspire únicamente el aristocrático placer de desagradar, sino por su necesidad interna, consubstancial al discurso literario moderno, de crear una fabulación inédita forjada en el intersticio, en la disyunción del ver y del pensar cotidianos<sup>11</sup>, para así “poner en crisis” (étimo de “criticar”) la verdad socialmente establecida. En este sentido, el discurso literario —y muchísimo más el de factura moderna o vanguardista— tiene horror de asemejarse al discurso ideológico remedador, en cuanto entiende ese remedo de la realidad cotidiana como una identificación a

---

<sup>10</sup> La misma noche, después de esta mesa redonda, Arguedas “escribió estas líneas desgarradoras: ‘casi demostrado por dos sabios sociólogos y un economista [...] que mi libro *Todas las sangres* es negativo para el país, no tengo nada que hacer ya en este mundo. Mis fuerzas han declinado creo que irreversiblemente’”. José María Arguedas “¿He vivido en vano?”. Mesa redonda organizada por el Instituto de Estudios Peruanos (1985); citado por Vargas Llosa, p. 263.

<sup>11</sup> Esto ocurre así —según Roberto González Echevarría— porque uno de los rasgos marcantes de la literatura hispanoamericana moderna es su intento de desajustar, de despegarse, de los modelos culturales que la ideologizan. Y —agregamos— que la sobredeterminan desde otras áreas privilegiadas de la sociedad: la historia en el siglo 19, la política en el 20 y, ahora, a fines del siglo, la ecología. Cf. Roberto González Echeverría, “The Case of the Speaking Statue: *Ariel* and the Magisterial Rhetoric of the Latinamerican Essay” (1985), p. 8.

lo *ya dicho*, a la cháchara, es decir a un *inconsciente social petrificado*. La cháchara —en términos de Enrique Lihn— es ese lenguaje muerto que,

por no discrepar, se convierte en un mero sistema de señales como el de las abejas, [...] la aberración oral de ese lenguaje que no cuesta nada si se lo hace al dictado de la corriente, pero que tampoco dice nada al repetir lo que los otros dicen por decir<sup>12</sup>.

La cháchara se cree espontánea, *natural* y así lleva al discurso ideológico a ese extremo de la ceguera crítica consistente en autonegar su carácter *construido*. Eso explica los incesantes esfuerzos de Argueda, y de los críticos celadores de su corrección política, de fundamentar la razón de ser de su ficción en y por ¡la veracidad de su carácter documental!<sup>13</sup> Es fácil imaginar el dilema horrible y patético de Arguedas: la imposibilidad narrativa de conciliar las naturalezas antípodas de los discursos ideológico y literario. Otro motivo de rubor, si no de turbación ajena, para Vargas Llosa.

Tres. Según Vargas Llosa, tres son los núcleos ficcionales que sirven de soporte a la narrativa de Arguedas: la negación, la inmólación y la mitologización. El núcleo negativo consiste en la facultad de Arguedas de “convertir la negación que es el origen de una vocación en la afirmación que es su ejercicio” (p. 230). Esta afirmación negativa consiste en el “rechazo del mundo real [para] inventar otro, ficticio”; lo que hace de Arguedas un

deicida discreto que rehace la creación del Creador, Narciso que sólo puede inventar mundos a partir del mundo y hablar de los otros hablando de sí mismo (pp. 230-231).

Los rasgos temáticos de esta “estratagema” de la negatividad son (a) la violencia irrealista, la vesania sistemática de los gamonales, proveniente de sus experiencias traumáticas infantiles más que de la misma realidad andina; (b) la tendencia a la autocompasión, los personajes que se complacen en sufrir para apiadarse de sí mismos en su sufrimiento; (c) la sobreco-

<sup>12</sup> Cf. Enrique Lihn, *El arte de la palabra* (1980), p. 347.

<sup>13</sup> “Yo comencé a escribir cuando leí las primeras narraciones sobre los indios; los describían de una forma tan falsa escritores a quienes yo respeto [...]. En esos relatos estaba tan desfigurado el indio y tan meloso y tonto el paisaje o tan extraño, que dije: ‘No, yo lo tengo que escribir *tal cual es*, porque yo lo he gozado, yo lo he sufrido’ y escribí esos primeros relatos que se publicaron en el pequeño libro que se llama *Agua*”. Testimonio Arguedas en el Primer encuentro de narradores peruanos, que tuvo lugar en Arequipa en 1965. Cf. *Primer encuentro de narradores peruanos* (1969), pp. 40-41; citado por Vargas Llosa, p. 83.

gedora naturaleza del sexo que, como en la literatura puritana, atrae en su misma repulsión y (d) el carácter ceremonial de los usos y costumbres andinos, donde la singularidad subjetiva se borra en provecho de conjuntos humanos corales que asumen su existencia colectiva como rito y espectáculo. Por otra parte, el carácter negativo de esta primera estrategia ficcional de Arguedas también coincide con los dos rasgos de la literatura moderna, tal como los examinamos antes: su “insumisión ingénita”, que la hacía resistente a cualquier embridamiento ideológico, y su substitución de la transferencia por la creación de un estilo original.

El segundo núcleo ficcional tiene fuentes existenciales y teóricas. Las existenciales se enraigan en la persona severamente traumatizada que fue Arguedas y que Vargas Llosa rescata con pertinencia; las teóricas provienen de las lecturas vanguardistas de Vargas Llosa. La fuente existencial tiene que ver con la práctica de la literatura como inmolación, además alegórica y nacional: el desnudamiento de pasiones y miserias, que hacía Arguedas ante los demás, es también el de una nación escindida y dual. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, “libro entrecortado y quejoso”, “lisiado y desigual”, publicado como novela póstuma en 1971, rubrica lo que escribe con el suicidio del autor. “El cadáver del autor llena retroactivamente los blancos de la historia” (p. 300). La fuente teórica proviene de la noción de literatura como “tauromaquia”: “aquellos libros donde los autores hacen el sacrificio de su intimidad”. Analogía de escribir con el acto de torear: donde el autor, jugándose entero, se convierte en “resonador de los grandes temas de lo trágico humano”<sup>14</sup>. Ahora bien, el mismo Vargas Llosa considera que esta referencia intertextual es futura con respecto a Arguedas; quien, además de la alta improbabilidad de haber leído a Leiris, no concebía para nada su escritura desde una perspectiva “maldita” o “vanguardista”. Bien por el contrario, sabemos que él la pensaba desde los parámetros de la literatura comprometida. Creo que esta referencia intertextual de Vargas Llosa resalta, una vez más, la paradoja constitutiva de la ficción de Arguedas: el bastidor es su biografía y la ideología indigenista (tal cual Arguedas la configura a partir de las tesis de Luis E. Valcárcel y Jorge Basadre); pero, en el momento de escribir sus ficciones, Arguedas lo hace combatiendo y debatiéndose contra la ideología enmarcadora y sustentadora de ese bastidor. Su drama es que para construir su yo indigenista más auténtico, Arguedas tiene que pasar por el lenguaje y la ideología conservadora tanto como progresista o marxista que la degrada y traiciona. Por esto, si bien concibe su ficción dentro del traje de plomo del compromiso social

---

<sup>14</sup> Michel Leiris, “De la littérature considérée comme une tauromachie” (1946); citado por Vargas Llosa, pp. 300-301.

(el cual ya es una forma de traición de la visión mágico-religiosa del mundo andino), su fidelidad creadora a “la voz del pasado” lo hace encontrar por serendipiti, sin embargo, una de las pistas caras a la vanguardia: la asimilación del artista con la función del chamán, quien, a través de su experiencia inmediata del mal, asegura los márgenes inestables de la salud psíquica del grupo.

El tercer núcleo ficcional de la escritura de Arguedas consiste, por una parte, en su capacidad narrativa para

refundir y transformar en mito una heterogénea materia hecha de recuerdos y desgracias y nostalgias personales, realidades históricas y sociales y abundantes dosis de invención (p. 188).

Por otra parte, en su igual capacidad para trascender el modelo de la vida contingente y transponerla en una escena imaginaria de corte compensatorio (ibídem). Es cierto, Vargas Llosa muestra la importancia que reviste lo sagrado y la dimensión mágico-religiosa en la narrativa indigenista de Arguedas; pero no demuestra la manera cómo el mito activa esas dimensiones. No nos describe el proceso por el que el mito transpone y transforma en el texto la contingencia en compensación imaginaria o en necesidad simbólica. Tampoco identifica las figuras narrativas o retóricas por las que los mitos quechuas hacen significar a los eventos narrados lo contrario de sus contenidos ideológicos de superficie. Nos dice que todo eso ocurre, pero no reconstruye la dinámica narrativa por la que los mitos andinos mitologizan la realidad cotidiana del mundo indígena en los textos de Arguedas. Esta parte de su estudio es insuficiente porque la perspectiva de su análisis no despega del esencialismo que, en otras secciones de su libro, él mismo critica. En términos de Hayden White, Vargas Llosa identifica los contenidos de las formas míticas presentes en la narrativa de Arguedas (es decir sus *temas*)<sup>15</sup>, pero no articula las formas argumentativas de esos temas, los tropos superpuestos a la denotación narrativa que configuran otros tantos sentidos “en exceso” a los temas<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> A saber: hilotzismo, carácter ceremonial de la vida, actuación coral de las colectividades, carácter sagrado de la música y sus ejecutantes, indistinción de límites entre lo humano y la naturaleza, animificación de los objetos cotidianos, exorcismos y rituales prospectivos, etc.

<sup>16</sup> Hayden White acuña el término *tropología* para estudiar los mecanismos del lenguaje figurado, efectos del movimiento *desviado* de un sentido hacia otro (sentido etimológico de *tropo*). Este vaivén trópico entre sentidos, generador de maneras alternativas de codificar la realidad, produce figuras discursivas que significan *en exceso* al sentido propio de las palabras. Ahora bien, este “exceso figurativo” produce objetividades discursivas y sus correspondientes conciencias culturalmente modelizadoras. Cf. Hayden White, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo 19* (1973) y *Trópicos del discurso* (1978). Una

Cuatro. Sin resaltarlo pero de modo consistente, por intermedio de un ensayo dialógico que emerge de la dialéctica que se establece entre sus varios puntos de vista, Vargas Llosa nos convence, a lo largo de su estudio, de que al discutir los asuntos privados y sociales de Arguedas, tanto como del estilo y situación de su obra indigenista, *está discutiendo también, a través de ellos, los márgenes inseguros de la psique y de la sociedad peruanas*. En otras palabras, su estudio de la obra y de la persona de Arguedas le descubren ser, de diferentes maneras, alegorías ocultas de la nación y de la colectividad peruanas.

Digo que es un ensayo dialógico porque *La utopía arcaica* se lee desde el entrecruce de varios discursos que se intersectan entre sí. Los enumero según los fui encontrando en su lectura. Uno: el discurso de las motivaciones “entrañables” del mismo Vargas Llosa para realizar este estudio, su “turbación”. Dos: el discurso biográfico sobre Arguedas en las secciones tituladas “Entre el fuego y el amor”; discurso biográfico que retorna bajo el mismo título, como un *leitmotiv*, en seis de las veinte secciones que conforman el libro. Tres: el análisis de los sociolectos indigenistas y crítico-literarios más frecuentes en Latinoamérica. Cuatro: el análisis de los discursos políticos contingentes frecuentados y soslayados por Arguedas. Cinco: el discurso de las disyuntivas ideologizadas en Latinoamérica: americanista/europeísta, nativista/cosmopolita, polémica Arguedas-Cortázar. Seis: el debate entre los distintos discursos históricos y sus formulaciones respectivas sobre la nación. Siete: el análisis filológico y estilístico de las obras más significativas de Arguedas. Ocho: los discursos sociológicos que enmarcan a los análisis económico-políticos del pasado y presente de la sociedad peruana. Nueve: el análisis temático de lo sagrado y de lo mágico-religioso en la narración de Arguedas. Diez: el discurso cultural híbrido, presente en las diez últimas páginas del capítulo con que concluye el libro: “La utopía arcaica y el Perú informal”<sup>17</sup>.

Este dialogismo de perspectivas analíticas, por medio de las que Vargas Llosa conversa, discute, polemiza, corrige, concuerda o diverge de

---

excelente lectura tropológica que no se declara es la que hizo Roberto González Echevarría del *Ariel* de José Enrique Rodó. Véase Roberto González Echevarría, “The Case of the Speaking Statue: *Ariel* and the Magisterial Rethoric of the Latinamerican Essay” (1985). Es el modelo “que le lloraba” a Vargas Llosa para reconstruir el funcionamiento interno de la mitologización de la realidad efectuada por la narrativa de Arguedas. Recordemos que —según Vargas Llosa— la mitologización operada por Arguedas creaba un nivel de sentido suplementario al puramente restrictivo, denotativo, en que lo leían afanosamente sus celadores de corrección política. Vargas Llosa hablaba de “esa aptitud [de la narrativa de Arguedas] para constituir algo distinto del modelo que la inspiraba”, del “desquite redentor” de sus relatos, etc.

<sup>17</sup> Páginas que rubricaría con gusto Néstor García Canclini, autor de *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1992).

la historiografía crítica y literaria en torno a Arguedas y la cultura de su país, cumple un propósito no sólo erudito sino también alegórico. Pone en escena, para el lector, la intrahistoria racional e irracional, reflexiva y emocional, del debate cultural, histórico, ideológico y social en el que Arguedas efectuó sus opciones narrativas turbadoras, es decir, desajustadas con respecto a la conciencia ideológica y social por las que las escogió. Para caracterizar esta diversidad de voces críticas presentes en *La utopía arcaica*, llamaría a este ensayo de Vargas Llosa un libro-*repertorio*, por el gran apetito de territorios simbólicos que ocupa espacial y temporalmente, alegóricos ellos mismos del registro de voces con que el Perú y Latinoamérica configuran sus identidades<sup>18</sup>. Ocupación teórica y analítica, diversificada y necesaria, para dar cuenta de la diversidad de estratos recorridos por la narrativa de Arguedas; ella misma homóloga al “archipiélago de etnias y culturas [...]” que conforman a la sociedad peruana. Estas correlaciones alegóricas que entrelazan el ensayo de Vargas Llosa con la obra de Arguedas, y a ésta con la sociedad peruana, pueden prolongarse e incluir a Arguedas el hombre, a su obra, a la historia peruana y a las condiciones de su escritura. Escribe Vargas Llosa sobre Arguedas el hombre:

Los diarios [escritos por Arguedas] evocan hechos centrales de la vida de Arguedas, temas sobre los que volvió una y otra vez, heridas que nunca cerraron o que se reabrían periódicamente, refractarios, en un individuo, de grandes traumas de la sociedad peruana (p. 308).

Escribe sobre una de sus obras:

*El Sexto* está estratificado según un sistema clasista [...] que simboliza la compartimentación del país (p. 224).

Escribe sobre la condición del escritor:

*El Sexto* puede también ser leído como una parábola sobre la condición del escritor, deicida discreto que rehace la creación del Creador, Narciso que sólo puede inventar mundos a partir del mundo y hablar de los otros hablando de sí mismo (p. 231).

De este modo, el procedimiento alegórico se torna predominante en la estrategia analítica de que se sirve Vargas Llosa para representar los

<sup>18</sup> Octavio Paz habla de la “obra-repertorio” para caracterizar ese “prodigioso repertorio de ritmos, formas, colores y sensaciones” que definen el modelo literario de Rubén Darío; el más idóneo para dar cuenta de nuestro “gran apetito de ser” que es América Latina. Este modelo de la torrencialidad latinoamericana Paz lo opone al modelo de los “mundos autosuficientes”, cuya “unidad espiritual [es] perceptible en *Las flores del mal* o en *Hojas en la hierba*”. Cf. Octavio Paz, “El caracol y la sirena” (1991), pp. 21 y 26.



vasos comunicantes invisibles entre las distintas realidades de su objeto de estudio. Vargas Llosa lo sabe y explica su frecuencia de la siguiente manera:

La literatura atestigua así sobre la realidad social y económica, por refracción y por metáfora, registrando las repercusiones de los acontecimientos históricos y de los grandes problemas sociales en un nivel individual y mítico: es la manera de que el testimonio literario sea viviente y no cristalice en ideología, es decir, en esquema muerto (p. 194).

Para Vargas Llosa el procedimiento alegórico es tanto una manera de componer un “testimonio literario viviente”, su ensayo, como una manera de interpretar la realidad a la que él se refiere: el dialogismo de voces de que emerge perturbadoramente la obra narrativa de Arguedas. Luego, en este ensayo, la alegoría funciona, uno, como un procedimiento de construcción discursivo que es, enseguida, adecuado a la manera de ser de una tradición cultural.

Tradición en la que, debido al carácter comprometido de nuestro arte literario,

*[e]l reino de la subjetividad se convirtió en América Latina en reino de la objetividad. [Motivo por el que] nuestros profesores de la realidad fueron esos soñadores: los literatos (p. 20).*

La rotundidad de esta formulación: de que en América Latina lo subjetivo se convierte en objetivo y de que los profesores de la objetividad (politólogos, sociólogos, etc.), en realidad, son maestros de subjetividad (escritores y poetas), inevitablemente, hace pensar en la “hipótesis globalizante” de Fredric Jameson, el filósofo marxista de la cultura, quien en un conocido artículo (no incluido en la bibliografía de Vargas Llosa), y oído polémicamente en muchos ámbitos, escribe:

Todos los textos del Tercer Mundo son necesariamente alegóricos y de una manera específica: pueden y deben ser leídos como *alegorías nacionales en las que el relato del destino individual, privado, es siempre una alegoría de la agónica situación de la cultura y de la sociedad públicas del Tercer Mundo* (p. 69)<sup>19</sup>.

Esto significa que las producciones culturales del Tercer Mundo, las nuestras, no estarían marcadas por ese rasgo determinante de la cultura

---

<sup>19</sup> Fredric Jameson, “Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism” (1986), pp. 65-88.

capitalista, propio de los textos del Primer Mundo, que es “la división radical entre lo privado y lo público, entre lo poético y lo político, entre la sexualidad y el inconsciente, por una parte, y el poder secular, por la otra” (Jameson, *ibídem*). Por el contrario, los textos del Tercer Mundo

incluso aquellos que parecen privados y que han sido cargados con una dinámica absolutamente libidinal, necesariamente asumen una dimensión política bajo la forma de una alegoría nacional (Jameson, *ibídem*).

Por supuesto, si en un sentido el ensayo de Vargas Llosa confirma la “hipótesis globalizante” de Jameson, en cuanto nos demuestra efectivamente que

en su caso y en su obra [la de Arguedas] repercute de manera constante la problemática histórica y cultural de los Andes y la del escritor latinoamericano (p. 9).

En otro sentido, la desmiente del modo más rotundo, especialmente en lo que respecta a las derivaciones políticas o sociológicas de los análisis literarios “comprometidos” o “documentalistas”, los que simplemente no veían la dimensión artística de la narrativa de Arguedas. En todo caso, la conexión establecida entre la paradoja observada por Vargas Llosa (“*el reino de la subjetividad se convirtió en América Latina en el reino de la objetividad*”, p. 20) y la hipótesis globalizante de Jameson (de que el relato privado, en el Tercer Mundo, es siempre una alegoría de la agónica situación de la cultura y de la sociedad nacional) suscita otras lecturas y cuestionamientos posibles.

Sigamos un punteo que debo al texto de Costa Lima ya citado. Si en el Perú, y por extensión en Latinoamérica, los niveles subjetivo y objetivo se hacen porosos, de manera tal que los relatos privados refluían hacia el ámbito colectivo leyéndose al mismo tiempo como proposiciones públicas, ¿esta retórica dualista, propia de la alegoría, no tendrá algo que ver con la inseguridad que tenemos en Latinoamérica con respecto a las normas sociales colectivas? Nosotros no tenemos confianza en la eficacia de las normas colectivas, porque éstas no han sido internalizadas de modo homogéneo y legal para y por todos, por lo que tampoco han engendrado pautas de conducta diferenciada y confiable. No es lo que ocurre en las sociedades del Primer Mundo, donde la legalidad, la seguridad y la eficacia de las normas colectivas garantizan una sociabilización confiada de los ciudadanos en el funcionamiento homogéneo de sus sociedades. Configuran socie-

dades *estabilizadas*, y la confianza que dan hace posible que cada ciudadano “pueda ser para sí mismo su propio fin”<sup>20</sup>, puesto que nadie necesita tener un ojo puesto en las normas colectivas para que éstas operen automáticamente. Nosotros, bien por el contrario, habitantes de sociedades *inestabilizadas*, vivimos lo objetivo, lo colectivo, como experiencia inminente del caos, del terremoto que puede ocurrir en cualquier momento. ¿Cómo nos estabilizamos en medio de nuestros temblores agazapados? Acudimos a esas formas de previsión negativa que son la desconfianza sistemática, la vigilancia recíproca en la gregariedad. Porque “el mal de muchos...” es menos consuelo de tontos que la oscura confianza en que el grupo, de alguna manera, por el mismo peso del mal de muchos, habrá de encontrar necesariamente un remedio provisorio. Remedio que mantendrá al mal en estado de pendiente, “espada de Damocles” suspendida sobre nuestra imprevisión, sobre nuestras confianzas excesivas. He aquí uno de los orígenes de nuestra gregariedad; es paranoica como nuestra tendencia familiar a vivir “achoclonados” en el clan.

Ahora bien, ¿qué posible relación pueden tener estas reflexiones porosas, suscitadas por el desvío alegórico de Vargas Llosa y de Jameson, con la totalidad del ensayo *La utopía arcaica*? Se me ocurre una, y con esto concluyo. De frente a los límites indeterminados entre lo subjetivo y lo objetivo, y gracias a ellos, Vargas Llosa reacciona convirtiendo su mismo ensayo en un campo fecundo de diálogos diversos, inesperados y perturbadores que tanto enriquecen su objeto de estudio como lo libran de la voracidad remedadora que entrapa a los espíritus “colonizados”<sup>21</sup>. Desquite intelectual de una razón alegórica tercermundista, propia de áreas culturales inestabilizadas, que “les mueve el piso” a las razones automatizadas de las sociedades estabilizadas y de los críticos tercermundistas desvinculados de la imaginación “turbada” de nuestro continente.

---

<sup>20</sup> Afirmación de Andrée Yanacopoulou a una entrevista de Gordon Sheppard, citada por Luiz Costa Lima, “O Pai e o Trickster” (1997), p. 259.

<sup>21</sup> Entrampamiento en que sí cayeron, ¡y quedaron!, los críticos que aplicaban con saña los enfoques histórico-sociales y la teoría del “reflejo”. Fueron ellos los que demostraron mayor espíritu “colonizado” —es decir, de servilismo y hábitos de inferioridad mental provenientes de su situación de dominados (Jameson)— y menor imaginación en su estudio de Arguedas. Fenómeno que, a fin de cuentas, no es tan sorprendente cuando uno descubre que “la aplicación de la teoría del reflejo, que algunos acostumbran a asociar inmediatamente con el marxismo, en verdad se entronizó desde el positivismo y el evolucionismo” (Costa Lima, “O Pai e o Trickster”, 1997).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arguedas, José María. En *Primer encuentro de narradores peruanos*. Lima: Casa de la Cultura, 1969.
- . “¿He vivido en vano?” En *mesa redonda* sobre “Todas las sangres”. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1985.
- Costa Lima, Luiz. “O Pai e o Trickster (Individuo e cultura nos campos metropolitano e marginal)”. En Luiz Costa Lima, *Terra ignota. A construção de Os Sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- Escalante G., Gonzalo. “Los salvajes de Lahontan”. *Vuelta*, 254 (enero de 1998).
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- Garcilazo de la Vega, Inca. *Comentarios reales*, tomo I. Prólogo, edición y cronología de Aurelio Miró Quesada. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1976.
- González Echevarría, Roberto. “The Case of the Speaking Statue: *Ariel* and the Magisterial Rethoric of the Latinoamerican Essay”. En Roberto González Echevarría, *The Voice of the Masters*. Austin: The University of Texas Press, 1985.
- Jameson, Fredric. “Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism”. *Social Text*, 15 (otoño de 1986).
- Leiris, Michel. “De la littérature considerée come une tauromachie”. En Michel Leiris, *L'âge de l'homme*. París: Gallimard, 1946.
- Lihn, Enrique. *El arte de la palabra*. Barcelona: Pomaire, 1980.
- Paz, Octavio. “Poesía, pintura, música, etc. Conversación con Octavio Paz”. Entrevista de Manuel Ulacia. *Revista Iberoamericana*, 148-149 (julio-diciembre 1989).
- . “El caracol y la sirena”. En Octavio Paz, *Cuadrivio*. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- . *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in the 19th. Century*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973.
- . *Tropics of Discourse*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- Yanacopoulou, Andrée. Entrevistado por Gordon Sheppard. Citado por Luiz Costa Lima, en “O Pai e o Trickster”, *Terra ignota. A construção de Os Sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997. □