

Fisuras en los monopolios discursivos de dos narradores: el indio inexistente de *Huasipungo* y el indio ausente de *Raza de bronce*¹

María Ximena Postigo²

Resumen

Las preocupaciones centrales de la primera mitad del siglo XX en Latinoamérica pueden resumirse en las siguientes dos: la consolidación del Estado nación y el desarrollo incipiente del capitalismo. En los Andes se añade, además, la problemática indígena. En este trabajo, planteo un análisis comparativo de cómo Alcides Arguedas, con *Raza de bronce* (1919), y Jorge Icaza, con *Huasipungo* (1934), pese a asemejarse en el proyecto social que promulgan, el racismo de sus discursos y la historia que cuentan, se diferencian en el modo de incorporar la problemática indígena a la novelística de la época. Si el realismo social de *Huasipungo* responde a la necesidad de cambio de las relaciones de producción, el realismo crítico de *Raza de bronce* responde al temor de un levantamiento indígena. La anterior no es, sin embargo, la diferencia central. Esta consiste en la coherencia monopólica del discurso narrativo de Icaza versus las fisuras que el modernismo produce en el positivismo de Arguedas. Como resultado, el proyecto social de estos escritores compone una responsabilidad burguesa en *Huasipungo* (donde el universo cultural indígena es reducido a su inexistencia) y una peligrosa potencialidad indígena en *Raza de bronce* (donde, efectivamente, no experimentamos la presencia del mundo cultural andino, pero al menos tampoco su inexistencia).

Palabras clave: fisuras del discurso, rara belleza, monopolio discursivo, modernismo, realismo crítico, realismo social, realismo socialista.

- 1 Una primera versión de este artículo se publicó en el *Bolivian Studies Journal/Revista de Estudios Bolivianos* n.º 19 (2012-2013), Universidad de Pittsburgh.
- 2 Ximena Postigo es profesora de español en el Departamento de Culturas y Lenguas Internacionales en Saint Mary's College of Maryland (EE. UU.). Especialista en poesía boliviana y latinoamericana, ha incursionado en los últimos años en temas de indigenismo, género, cuerpo y descolonización.

Abstract

*The central concerns of the first half of the 20th century in Latin America can be summarized in the following two: the consolidation of the nation state and the incipient development of capitalism. In the Andes, the indigenous problem is also added. In this work, I propose a comparative analysis of how Alcides Arguedas, with *Raza de Bronce* (1919), and Jorge Icaza, with *Huasipungo* (1934), despite being similar in the social project they enact, the racism of their speeches and the history that *They count*, they differ in the way of incorporating indigenous problems into the novels of the time. If the social realism of *Huasipungo* responds to the need to change the relations of production, the critical realism of *Raza de bronce* responds to the fear of an indigenous uprising. The above is not, however, the central difference. This consists of the monopolistic coherence of Icaza's narrative discourse versus the fissures that modernism produces in Arguedas's positivism. As a result, the social project of these writers composes a bourgeois responsibility in *Huasipungo* (where the indigenous cultural universe is reduced to its nonexistence) and a dangerous indigenous potentiality in *Raza de Bronce* (where, indeed, we do not experience the presence of the Andean cultural world, but at least not its non-existence).*

Keywords: discourse fissures, rare beauty, discursive monopoly, modernism, critical realism, social realism, socialist realism.

Fecha de recepción: 4 de septiembre 2020

Fecha de aceptación: 30 de septiembre 2020

Tanto *Raza de bronce* (1919), del boliviano Alcides Arguedas, como *Huasipungo* (1934), del ecuatoriano Jorge Icaza, son novelas indigenistas entendidas por sus respectivos autores como formas literarias que buscan, sobre todo, introducir en la conciencia nacional la necesidad de protección del indio. En la edición de 1937 de su ensayo *Pueblo enfermo* (1909), Arguedas escribe:

En estos últimos años, al fin pudo notarse un fuerte movimiento de protección hacia la desgraciada raza. El clarinazo fue un pequeño libro, una oscura novelita que por el asunto, más que por sus méritos artísticos [...], corre la posible contingencia de servir como sillar al monumento que algún día, fatalmente, ha de levantar la raza a su propia redención, si todavía le dejan tiempo para vivir. *Raza de bronce* se intitulaba la novelita, y en ella se pinta la esclavitud absurda del indio, su vida de dolor, de miseria y de injusticia bárbara [...]. El esbozo del libro apareció imperfecto, en 1904; la primera edición definida se hizo en 1919 y, la última, en 1924. Veinte años trabajó el libro para su obra... (54)

Por su parte, Icaza, en una carta remitida a Bernard Dulsey, dice a propósito de *Huasipungo*:

En efecto, después de 17 años de circular por el mundo aquella novela en su primera versión, muchas personas, tanto de la crítica como del público, hablaban y pedían más claridad y precisión en el argumento y en la tesis de la obra para que pueda tener mayor efecto social. Creí entonces, a pesar de que *Huasipungo* había recorrido gran parte de su trayectoria, que era necesario escuchar el clamor de quienes pedían efectividad emocional en el argumento [...] Así pues, guiado por una especie de ética profesional –sin pensar en la crítica de los eruditos, ni en el afán de los literatos más capaces de intuir la verdad de la obra– decidí ampliar y darle mayor claridad a *Huasipungo* en beneficio popular y de las nuevas generaciones. [...] el fenómeno de *Huasipungo* hay que tomarle como se ha presentado hasta ahora, con su nueva modalidad de cambios y de impactos en el desenvolvimiento social de mi país –reforma agraria a base de la devolución del *Huasipungo* al indio, etc.– y de algunos países hispanoamericanos. (242)

“Protección a la desgraciada raza”, dice Arguedas, apelada por una “novelita” que, en sus palabras, no solo “pinta la esclavitud absurda del indio, su vida de dolor, de miseria y de injusticia bárbara”, sino que, además, es gestada durante veinte años en aras de su proyecto. Asimismo, *Huasipungo*, cuya maduración definitiva tiene lugar después de diecisiete años de vida útil, es ampliada al término de este lapso con el objeto de que, en palabras de su autor, su “efectividad emocional” cause impacto en el “desenvolvimiento social” de algunos países hispanoamericanos; vale decir, “protección a la desgraciada raza” en términos, por ejemplo, de “la devolución del huasipungo al indio”.

Si bien el juicio que ambos autores emiten sobre sus obras otorga la impresión de que Arguedas e Icaza apelan a proyectos sociales semejantes, *Raza de bronce* y *Huasipungo* son novelas que, en principio, se oponen. Así, por ejemplo, en *Raza de bronce* se suceden los juicios de valor proferidos por un narrador que critica, desde su posición civilizada y letrada, tanto la condición incivilizada de los indios como los actos bárbaros de los hacendados; así también se burla de las prácticas indígenas, sobre todo de las referidas a la curación y a la religión. En otras palabras, el narrador de esta novela juzga y critica asumiendo una posición de superioridad con respecto a sus personajes en general, y una posición de superioridad sarcástica con respecto a sus personajes indios en particular. El de *Huasipungo*, en cambio, suspende el juicio a estos últimos y condena sensible y hondamente la opresión que ejerce la clase poderosa (hacendados, curas y capitalistas nacionales y norteamericanos) sobre ellos.

Cornejo Polar (2003) entiende que “la gran verdad del indigenismo –y sobre todo de la novela indigenista– no reside tanto en lo que dice cuanto en la contradicción real que reproduce discursivamente” (189). Y añade:

Sus incongruencias, ambigüedades y aporías son, en último término, las de toda una sociedad que no llega a encontrarse a sí misma ni a producir imágenes convincentes de sus problemas, salvo cuando los reproduce discursivamente. De esta manera, leer indigenismo es ante todo y sobre todo leer la extrema contradicción de naciones que no pueden decirse a sí mismas, por su propia y desgarrada condición heteróclita, más que en reflexiones y ficciones que intentando resolver el “problema nacional” (y en primera línea el “problema indígena”) lo que hacen es repetirlo. (Ibíd.: 189)

Si, como señala Cornejo Polar, la novela indigenista es, en última instancia, un lenguaje reproductor y no un discurso propositivo –vale decir, una forma en que se repiten las contradicciones por las que existe un problema nacional y no un modo de imaginar una solución posible– la relevancia de *Raza de bronce* y *Huasipungo* estriba no tanto en el hecho de que estas novelas dan cuenta del modo en que sus autores perciben el problema nacional –que para Cornejo Polar es, en primer lugar, el problema indígena– sino más bien en las contradicciones por las que dichas percepciones son, en sí mismas, un problema nacional. En otros términos, en estas novelas, la manera de imaginar la nación, y no el indio, constituye el conflicto por el que las respectivas naciones no pueden, para usar las palabras de Cornejo Polar, “decirse a sí mismas”.

De esta manera, una lectura concentrada en las contradicciones de las dos novelas que me ocupan implica identificar las fisuras del discurso por las que un determinado imaginario de la nación, en que se lee al indio como problema nacional, se torna conflictivo en la medida en que el escritor (y, por consiguiente, el narrador, que no puede más que representar el discurso desde el que es imaginado por su autor), al no poder integrar modos alternativos de percibir la realidad (distintos del prototipo occidental), reduce la nación a un orden absoluto, unívoco y homogéneo en un espacio donde, sin embargo, se coexiste con lo que está fuera del orden que se busca erigir y de la regularidad que se pretende. En este sentido, es sintomático que tanto en *Raza de bronce* como en *Huasipungo* encontremos casi el mismo universo narrado, con apenas pequeñas variaciones. Por universo narrado entiendo aquí la conformación de los personajes y las relaciones entre ellos, no así la mirada del narrador a través de la cual aquellos nos son presentados. Y es que es en la dimensión de esta mirada, y no al nivel de los personajes y sus relaciones, donde habría que buscar la diferencia entre Arguedas e Icaza.

Veamos. El universo narrado en ambos casos está compuesto, en términos generales, por un modo de comunidad andina en la que se destaca una pareja indígena (Agiali y Wata Wara, en el caso de Arguedas, y Andrés y Cunshi, en el de Icaza), un hacendado que explota a la comunidad, tanto social como sexualmente (el látigo empleado en el indígena y la violación a la mujer india son elementos permanentemente consumados y/o potencia-

les en ambas obras); un cura que, como el hacendado, ejerce poder social y sexual sobre la comunidad (su látigo es la amenaza del castigo divino); un administrador cholo que subyuga al indio y se subyuga ante el hacendado; un curandero indígena cuya medicina es siempre una preparación infructuosa, y un héroe indio que llama al levantamiento indígena en aras de acabar con la explotación y la condenación.

Como señalo arriba, lo que opone la obra del boliviano a la del ecuatoriano es la mirada del narrador en relación a este modo común de ordenamiento del mundo. Si del problema indio se trata, en *Raza de bronce*, el narrador encuentra que todo aquello que hace incivilizado y bárbaro al indio pertenece al espacio propiamente indígena. Traigo a colación tres ejemplos. Primero, la superstición: “Troche [dice el narrador refiriéndose al administrador] tembló de espanto [al ver a la agorera], porque como los indios, era en extremo supersticioso, creía en toda laya de maleficios” (Arguedas, 2006: 143). Segundo, la tendencia a la borrachera: “Él los conocía bien [nos advierte la narración con respecto al hacendado Pantoja, a propósito del matrimonio de Wata Wara y Agiali] y sabía a qué atenerse; [los indios] necesitaban alcohol, y era el interés de la limosna que les hacía arrastrarse así” (ibíd.: 207). Tercero, la carencia de sentido estético: el traje de Wata Wara, en el día de su matrimonio, no la embellece, como es de suponerse, sino que la afea: “parece más blanca que las otras [dice el narrador] y seguramente es la más bonita, pero ahora desaparece la gallardía de su cuerpo, deformado por la abundancia de polleras” (ibíd.: 201).

Todos estos aspectos, que sirven en el mundo de la novela para describir al indio, también están presentes y desarrollados en *Pueblo enfermo* bajo el subtítulo de “Psicología de la raza indígena”. En este sentido, el traslado de características legitimadas por una observación positivista de la realidad, como sucede en el ensayo de Arguedas, a un espacio ficcional, es un modo de crear un narrador con una autoridad fundada en la posesión científica de la verdad. En otros términos, el narrador de *Raza de bronce* asume una voz incuestionable y, por lo tanto, totalizadora, en el sentido de que su autoridad legitimada le otorga el poder de intervenir en los discursos de los personajes. Sin embargo, como se verá, esta totalización es permanentemente fisurada por la intervención posible de otras voces, las cuales son producidas no tanto por los personajes –todos encerrados en las categorías delimitadas por el Arguedas observador/narrador– sino por el propio lenguaje.

Ahora bien, si el universo narrado en *Raza de bronce* es también el de *Huasi-pungo*, no es de extrañar que los mismos elementos que sirven al narrador arguediano para encasillar a sus personajes indios en una determinada “psicología de la raza indígena” sean los que sufre, aunque de distinto modo, el indio de la novela de Icaza. En esta última, los indígenas también son su-

persticiosos, borrachos y carecen de sentido estético. Sin embargo, aquí la mirada del narrador no juzga al indio; al contrario, culpa a su opresor. Pareciera que esta voz que nos cuenta la historia de los huasipungos expropiados en la región andina ecuatoriana intentara decirnos que el indio es inferiorizado debido a la radical opresión que sufre por parte de todos los poderes a los que está irremediablemente sometido: el patronal, el feudal, el eclesiástico y el capitalista. Es el hacendado el que emborracha al indio para aprovecharse de su trabajo. Cuenta el narrador refiriéndose al camino que los indígenas son forzados a construir sobre la ciénaga: “A veces la persistencia de tres o cuatro horas en el agua helada y fangosa acalambra a un runa, pero los milagros del aguardiente liquidaban pronto las dificultades” (Icaza, 2002: 161). Es el cura el que alimenta la superstición del indio para aprovecharse de los escasos recursos que pueda obtener de ellos. Así, por ejemplo, la voz narrativa nos cuenta la estrategia utilizada por el párroco para que Andrés se disponga a pagar más por enterrar el cuerpo de su mujer en un rincón menos desagradable que el señalado por el cura: “Mientras el señor cura [dice esta voz], con mirada de desdén y asco, [señalaba] hacia el rincón final del cementerio [el más barato, el del infierno], donde las ortigas, las moras y los espinos habían crecido en desorden de cabellera desgredada de bruja” (ibíd.: 223). Del mismo modo, es el poder capitalista el que, condenando a los huasipungueros a la más extrema miseria, extirpa de sus vidas toda posibilidad de armonía y belleza: “En síntesis de dolor y de abandono [se conduce el narrador], un longuito de cinco años (...), después de hacer una serie de gestos trágicos, enderezó su postura en cuclillas y, con los calzones aún chorreados, volteó la cabeza para mirar con fatiga agónica una mancha sanguinolenta que había dejado en el suelo” (93).

En suma, en las obras que me ocupan no importa tanto el relato que nos es referido (que no es el mismo en ambas novelas) sino la historia para la que el relato sirve de pretexto (y que es la misma en ambas novelas). En otras palabras, si bien *Huasipungo* y *Raza de bronce* tienen argumentos distintos, la historia que a sus autores les interesa contar es la de la injusticia que vincula a un prototípico oprimido con un prototípico opresor. Así, lo que distingue a una historia andina de la otra no es precisamente el argumento, sino el hecho de que mientras el narrador de Arguedas encuentra que la inferioridad del indio se debe a su psicología, el de Icaza la atribuye al opresor. De este modo, el pueblo enfermo del primero está compuesto de indios inferiores, por un lado, y de opresores inconscientes, por otro. El de Icaza, por su parte, lo componen opresores que deshumanizan al indio e indios sometidos a este abuso. He aquí lo que parece hacer opuestas a estas dos narrativas. Si el realismo de Arguedas es crítico (en el sentido de que cuestiona, si no la conformación social, sí la violencia que sufre el indio en su relación con el

hacendado), el realismo de Icaza es social, ya que en su novela es evidente la intención narrativa de denunciar, tomo las palabras de Françoise Perus (1995), “lo que algunos sociólogos han querido definir como la ‘sobre-explotación’ de las masas trabajadoras” (131) y, por lo tanto, la perversidad de una estructura social.

Cabe recordar que la comparación de las citas de Arguedas e Icaza que traigo a colación al inicio de este ensayo podía dar lugar a afirmar que el proyecto social de ambos escritores es el mismo. Sin embargo, el hecho de mostrar aquello que, dentro de una estructura de realidad similar en ambas narraciones, distingue a un autor de otro, implica suponer que, en las citas aludidas, uno de estos dos escritores miente con respecto al proyecto social que se propone: cambiar la realidad miserable del indio a través de la literatura. Dado que el realismo de Arguedas es parcialmente crítico (lo suficiente para cuestionar a los actores de una determinada estructura social, pero no lo suficiente para cuestionar la propia estructura social), y dado, en cambio, que el realismo de Icaza se proyecta exclusivamente en contra de la clase opresora, habría que inclinarse a pensar que quien miente es Arguedas. Me parece, no obstante, que una comparación más atenta de ambas narrativas permite sugerir que, a pesar de las posiciones encontradas de los narradores correspondientes, no existe en realidad una diferencia significativa entre ambos planteamientos sociales.

Para ahondar en esta sospecha me es preciso recurrir, por una parte, a la distinción entre realismo crítico y realismo socialista, y por otra, al realismo social de la narrativa latinoamericana de la primera mitad del siglo XX. Para el primer punto, traigo a colación el ensayo “Critical Realism and Socialist Realism” que Georg Lukács incluye en su libro *Realism in our time*, texto crítico que él escribe bajo la sombra de la Guerra Fría. Aquí, el autor sostiene que la mayor distinción entre ambas formas del realismo consiste en un asunto de perspectiva. El realismo socialista (gestado durante la revolución proletaria de las primeras décadas del siglo XX) y el realismo crítico (vinculado al seno de la clase burguesa europea de la segunda década del siglo XIX) difieren no solamente porque el primero se basa en una perspectiva socialista concreta, sino también porque, al tomar esta perspectiva, describe las fuerzas que trabajan desde adentro en aras del socialismo. Si bien es cierto, explica Lukács, que el realismo crítico puede llegar a manifestar cierto respeto por el socialismo, o al menos no condenarlo, toda descripción que hace de él ocurre inevitablemente desde afuera (Lukács, 1971: 93), y describe esta diferencia de perspectivas en los siguientes términos:

By the ‘outside’ method a writer obtains a typology base on the individual and his personal conflicts; and from this base he works towards wider social signifi-

cance. The 'inside' method seeks to discover an Archimedean point in the midst of social contradictions, and then bases its typology on an analysis of these contradictions. (Ibíd.: 94)

De esta primera y básica distinción deriva una segunda: la conciencia de una urgencia de perspectiva sobre el futuro, que caracteriza por definición al realismo socialista, permitía al artista tener una comprensión integral tanto de la realidad individual y social como de la sociedad que habría de advenir con el socialismo. En otros términos, para Lukács el realismo socialista estaba más comprometido que el realismo crítico con la necesidad de una configuración total de la sociedad (ibíd.: 100). Sucede, continúa el autor, que dado que la alianza del realismo con el socialismo tiene sus raíces en el movimiento revolucionario del proletariado, cualquier régimen que descansara en la opresión de la gente tendía a suprimirla (ibíd.: 102). En este sentido, el realismo crítico, lejos de ser una composición opuesta al realismo socialista, podía conformarse como un aliado de este último dentro de un proceso de transición. Dice el autor: "There can be no doubt that traditional bourgeois realism is a useful ally for the socialist writer" (104). Y, parafraseando a Heine, añade: "socialism is the most effective way of fighting the forces the bourgeois has always fought" (109).

No casualmente Lukács coincide en esto con uno de los mayores exponentes del realismo socialista, influyente en los escritores del realismo social latinoamericano, Gorky, quien en su discurso de 1934, a propósito del primer congreso de escritores soviéticos, advierte que los libros de autores europeos del realismo crítico constituyen documentos valiosos sobre la emergencia y declinación de la burguesía (Gorky, 1982: 321). En efecto, para Lukács, el realismo crítico no puede representar desde adentro las fuerzas sociales que constituían la base del socialismo, pero puede dar cuenta no solamente de la arbitrariedad del gobierno capitalista y de la crisis que la revolución socialista produjo en la clase burguesa, sino también de las contradicciones inherentes a ambos órdenes: las que coadyuvaban a la desintegración del orden burgués y aquellas de las que no estaba libre un orden socialista emergente (Lukács, 1971: 113-14). Ahora bien, el proceso de consolidación de un sistema socialista, añade el teórico marxista, viene acompañado de la paulatina desaparición del socialismo crítico. Con esto sugiere que, a medida que el socialismo resolviera sus contradicciones, el realismo crítico sería desplazado por el realismo socialista; vale decir, el análisis de una determinada conformación social y de las relaciones que produce sería desplazado por el de las fuerzas motoras del socialismo.

A modo de regresar al tema que me ocupa, cabe subrayar que, pese a que el realismo social latinoamericano (en el que la crítica ha clasificado a

Huasipungo) no prescinde de la influencia de novelistas del realismo socialista soviético, el análisis de la novela indigenista exige no solamente el reconocimiento evidente de que el protagonista no es ni el proletariado que describiera Marx ni un burgués desvinculado de su sociedad. El análisis de la novela indigenista entraña la necesidad de revisar las articulaciones de los distintos realismos bajo la luz de la historia particular y la estructura social que explican la primera mitad del siglo XX en países con grandes poblaciones indígenas como Bolivia y Ecuador; y así también, sobre la base de que el personaje central de esta novelística trae consigo un universo cultural distinto al de la voz narrativa y al del autor. Me refiero a una concepción del mundo que difiere de la occidental, a una forma distinta de habitar el espacio y el tiempo que es interrumpida por la colonia, a una vida sujeta a la lógica de las comunidades andinas fragmentadas primero por una hegemonía europea y luego por una criolla; en fin, a este tipo de aspectos que, de una u otra forma, no son incorporados junto con el indio a la narrativa que me ocupa. Es evidente, por lo tanto, que el complejo teórico explicado arriba (cuyo contexto histórico está conformado particularmente por la burguesía europea decimonónica y la revolución soviética de octubre de 1917) no puede ser tomado al pie de la letra al momento de ensayar una comprensión de la novela indigenista en Latinoamérica.

Lorente Medina (1980) parece advertir esto en su estudio sobre Jorge Icaza; siguiendo a Ángel F. Rojas, subraya que “lo que diferencia al ‘Realismo socialista’ del Realismo y Naturalismo (...) es que estos se detuvieron en la descripción de la clase media, aquél se concentró en la clase inferior, particularmente en el indio y en el montuvio (...) con una voluntad denodada por hacer obra social” (35). Sin embargo, para Lorente Medina “el alcance y la intensidad de las intenciones de Jorge Icaza excede las formas del realismo” (35). Si bien es cierto, advierte, que “todas las obras de Jorge Icaza, sin excepción ninguna, están teñidas de un tono social e ideológico que subsume sus elementos literarios (...) en pro de una ilusión de realidad” (39), esta última es alcanzada menos por la técnica de descripción propia del realismo que “por una técnica impresionista, reforzada frecuentemente con anáforas y asíndetos” (39). Y es que Icaza, concluye su crítico, “se ha propuesto revelar los aspectos más crueles de la sociedad (...) a fin de provocar una catarsis suficientemente fuerte como para cambiarla” (39).

Planteadas así las cosas, es cierto que la noción de realismo socialista tal como la entiende Rojas e, incluso –como señalo arriba– tal como la desarrollan Gorky o Lukács, no es tácitamente aplicable a Icaza, no obstante, aquello que Lorente Medina llama impresionismo no es otra cosa que el realismo socialista lukacsiano. Es decir, el crítico no lee en el novelista ecuatoriano una mera preocupación por representar a la clase inferior en relación

a la opresora (lo cual correspondería con ese realismo crítico que Lukács describe como aliado del realismo socialista). El autor observa, más bien, una retratación llevada a cabo desde adentro (desde “los aspectos más crueles de la sociedad”); la misma tiene el propósito de transformar la realidad (“de provocar una catarsis”) en aras de un futuro sin oprimidos (es decir, en beneficio de un proceso de cambio radical de la estructura social de una sociedad). En suma, si, por un lado, Lorente Medina encuentra insuficiente entender la obra de Icaza dentro de la forma del realismo socialista en particular y del realismo en general, por otro, el llamar impresionismo a lo que, en verdad, no es tan distinto del realismo socialista entraña una falta que no puede ser obviada: la de no desplazar o mediar un planteamiento teórico que se juzga superado y excedido por la obra analizada.

En su ensayo “Un problema de historia literaria: el realismo social y la crisis de la dominación oligárquica” (1995), Françoise Perus señala que la explicación del “surgimiento y la consolidación de una corriente literaria como la del realismo social” en Latinoamérica, así como su definición, nos es otorgada por la comprensión de las contradicciones que se originan en “la transición de las formaciones sociales latinoamericanas de la fase oligárquica inicial del desarrollo del capitalismo hacia otra propiamente burguesa” (125). El estudio de Perus abarca los primeros cincuenta años del siglo XX. De acuerdo al mismo, la oligarquía de principios de siglo origina un capitalismo incipiente, basado en la explotación y exportación de recursos primarios, en la dependencia del capital imperialista y en la sujeción comercial a los intereses de las potencias hegemónicas. Lo anterior hace innecesaria la transformación profunda de las relaciones productivas latifundistas. El resultado implicó una explotación de las fuerzas humanas de trabajo que se tradujo en un reducido valor de la mano de obra y “en la extracción de plusvalía absoluta” (130-31). Esto, aclara Perus, se explica por la existencia de la dictadura de una oligarquía terrateniente no solamente incapaz de emprender un proyecto burgués que rompa con las formas económicas anteriores, sino también interesada en mantenerlas (137). Corresponde añadir, además, tanto la disparidad cultural por la que existen, en regiones con poblaciones indígenas y descendientes africanos, divisiones étnicas y lingüísticas radicales, como la impresión de la huella colonial, por la que queda expuesta la desarticulación de formas de organización prehispánica en beneficio de una dominación feudal (139-43). De este modo, aclara la autora, el proyecto de formación nacional en la región no incluyó una preocupación de integración, ni cultural ni económica, de las masas explotadas (144-45).

En este contexto, el rol asumido por el indio no fue necesariamente pasivo ni sumiso. Cuenta Perus que algunas “ideologías racistas [de la época muestran] que los indios (...) resistían con valor y desesperación las expolia-

ciones a las que se hallaban sometidos, y que (...) el principal problema residía en el temor de [los sectores dominantes] ante la imprevisible capacidad de respuesta de las clases dominadas” (148). Adicionalmente, son significativas las luchas antiimperialistas y por la democracia que formaron parte de este momento de la historia, y también la revolución soviética de 1917, la misma que, en palabras de Perus, significaba “la posibilidad de una alternativa socialista” (150). Las resultantes de esta trama histórica son la necesidad de una reestructuración social y “una vasta corriente ‘nacional-popular’, que por primera vez coloca en su centro el problema del lugar y el papel de los sectores más postergados (...) en el proceso de la conformación de la nación y de la cultura nacional” (157). Evidentemente, esto no ocurrió sin contradicciones internas que dificultaron el proceso. Perus apunta la siguiente: pese a la lucha por la democracia, contra el antiimperialismo y por una nación integral, la pequeña burguesía que la emprende no resuelve la sujeción a las hegemonías imperialistas ni transforma verdaderamente la estructura oligárquica a la que se oponía (155). De este modo, al proyecto de construcción de una hegemonía burguesa se opone el proyecto socialista (Mariátegui es el mayor exponente) basado en “el fortalecimiento ideológico y político de los sectores populares” (163).

Bajo la luz de esta síntesis histórica, Perus explica la emergencia del realismo social como corriente literaria dominante en el período de posoligarquía. Dada la incapacidad de la nueva hegemonía burguesa de romper definitivamente con la estructura oligárquica, se coloca “en primer plano” tanto “el ‘problema nacional’ (...) como la asimilación del ‘pueblo’ –con sus componentes étnicos y culturales– a la ‘nación’” (168). Así, el realismo social, sugiere la autora, emerge como respuesta “a la imperativa necesidad de hacerse de nuevas formas (...) que pueden abrir paso, en el ámbito de la literatura, a la percepción renovada de realidades distintas, y de volverlas sensibles a un público asimismo diferente” (175). Por lo anterior, se entiende que el realismo social responde a la necesidad de una supresión, de una vez por todas, de las relaciones productivas basadas en la explotación, tanto interna como externa, y de la exclusión de grandes grupos sociales del ámbito de la nación.

Para retomar el análisis comparativo de Arguedas e Icaza, cabe recordar que en páginas anteriores apuntaba, a propósito de la apreciación de Lorente Medina con respecto a la obra de Icaza, que esta última no supera –como Lorente Medina pretendiera al observar en ella una técnica impresionista– una noción de realismo socialista. Es importante no confundir la necesidad de desplazar nociones teóricas que responden a un contexto histórico totalmente distinto de aquel que explica, por ejemplo, la existencia de *Huasipungo* con la necesidad de abrir un nuevo complejo teórico. En otras palabras, si el realismo socialista es insuficiente para comprender los alcances de la obra

de Icaza, esto no se debe a que esta última utilice una técnica impresionista, sino al hecho de que el realismo socialista de narradores como Gorki o teóricos como Lucáks responde únicamente a la atmósfera revolucionaria del referente que estos autores habitan. Dada la contemporaneidad histórica, es evidente que esta forma literaria influye en el realismo social de escritores como Icaza, pero no determina su forma. Ahora bien, si el realismo social responde, como señala Perus, a la necesidad de asimilar al “‘pueblo’ –con sus componentes étnicos y culturales– a la ‘nación’”, el realismo de novelas como *Huasipungo* y *Raza de bronce* o falla en su proyecto (ya que el indio es incorporado a estas narrativas sin sus componentes étnicos y culturales, o al menos sin una mirada foránea y prejuiciosa sobre los mismos) o no colma las expectativas de la concepción del realismo social. Si esto es así, ¿podemos pensar en estas obras como formas de realismo social?

En *Huasipungo* esta forma literaria parece evidente. Sin embargo, la pregunta formulada es pertinente en la medida en que, quizás, sea posible leer esta novela partiendo de pequeños detalles o instantes específicos que nos permitan detenernos en las fisuras de su forma realista; esto con el objeto de observar la posibilidad de descubrir en ella no el universo cultural indígena, sino al menos su ausencia. Con esto quiero decir que, aunque dicho universo no sea integrado en la narración más que a través del prejuicio del narrador o como aquello que sirve al autor para crear una figura proletaria, tal vez sea posible percibir otro modo de incorporación (más integral, probablemente, o menos utilitario) en fragmentos de lenguaje que, al no ser atrapados por la forma literaria del realismo, permiten que se produzca tanto la aproximación a la realidad del indio, deseada por el realista social, como la mirada a la totalidad de una sociedad y su historia, tan procurada por los realistas socialistas. En lugar de un realismo fructuoso, habría entonces formas de silencios que, burlando la voluntad del amo del discurso, nos dejarían saber que existe otra voz, de hecho indígena, a la que no se ha permitido hablar, pero que, en tanto portadora de otro mundo cultural, de otro modo de organización social y de otras formas de comprensión de la realidad, tiene un universo para decir y contar.

Por todo esto, propongo, para el caso de *Huasipungo*, leer la obra desde esas posibles fisuras, donde quizás algo nos revele una ausencia que desestabilice la novela en tanto ilusión de aproximación a la totalidad de una estructura social. Con este objeto, planteo una mirada detenida en esos momentos en que el impresionismo que llama la atención de Lorente Medina parece tener lugar menos como estrategia literaria al servicio del realismo que como posibilidad de afectar su forma.

Antes de continuar, sin embargo, cabe retomar aquí el caso de *Raza de bronce*. Aunque Lorente Medina, al utilizar la noción de impresionismo con el propósito de leer una obra que para él excede la noción de realismo, no

hace más que darle otro nombre a la misma forma, es importante tomar en cuenta su planteamiento en la medida en que presiente que la obra que lo ocupa no encaja en la fórmula que aparentemente la describe. Es, pues, sintomático que algo parecido ocurra con la novela de Arguedas. Rosario Rodríguez (2008), con el interés en “poner en el centro de la focalización (...) las tensiones y las contradicciones internas e intrínsecamente constitutivas de la obra” (35), advierte que una lectura de *Raza de bronce* requiere prestar atención no al héroe problemático que encuentra Lukács en las novelas realistas de Occidente, sino más bien a lo que ella llama, desplazando el concepto de Lukács, “narrador problemático”.

Con Lukács, apunta Rodríguez, se entiende que la novela realista europea es “la historia de una búsqueda degradada de valores auténticos en un mundo también degradado [que] problematiza la búsqueda, convirtiendo al héroe positivo de la epopeya en el ‘héroe problemático’ de la novela” (39). Entonces, “la degradación del mundo novelesco se manifiesta por una mediación que marca la distancia entre el deseo metafísico y la búsqueda auténtica” (39); es decir, entre el valor que el mundo ha perdido y el modo épico de representarlo o adquirirlo. En cambio, la novela indigenista produce para Rodríguez “otra problematización a la señalada por Lukács” (42). Y es que en ella, apunta la autora, “se ha complejizado” la relación entre el narrador y el mundo que narra, “en el sentido de que –a la manera del héroe problemático en torno al objeto de su búsqueda– [el narrador problemático] ya no puede acceder directamente al mundo que busca representar, sino que se ve obligado a buscar diferentes mediadores para aproximarse a él y hacerlo accesible al lector” (42). La autora atribuye esta relación compleja entre narrador y mundo novelesco a lo siguiente: a diferencia de lo que ocurre en la novela realista europea, donde narrador y personajes, no obstante sus divergencias significativas, comparten un mismo código cultural, en la novela indigenista narrador y personajes corresponden a “dos órdenes culturales totalmente distintos”, el occidentalizado y el indio, respectivamente (41). “Esta tensión”, observa Rodríguez, “es particularmente manifiesta en *Raza de bronce*” (42). Dice la autora:

... cuando formula su crítica o interpreta el mundo del ‘otro’ [el narrador] no es consciente de los velos lingüísticos, discursivos, de cosmovisión, etcétera, que lo separan de la materia narrada estableciendo, en última instancia, monopolios discursivos que en verdad anulan la presencia del ‘otro’, aunque aparentando tomar la palabra en su nombre. De tal suerte que, cuando las otras voces o personajes emiten discursos, lejos de hacerlo desde ‘su’ perspectiva, lo hacen bajo la regencia del narrador, clausurando, sobre todo en los personajes indios, la posibilidad de lo que Bajtin llama polifonía: esto es, que cada voz se defina y defienda frente al lector la lógica de su propio discurso (Rodríguez, 2008: 46).

Así, por ejemplo, complementa Monasterios (2002), “allí donde el narrador ve solo espectáculos del color y la forma, sus personajes podrían estar percibiendo (...) manifestaciones de lo sagrado” (113).

Una lectura de *Raza de bronce* planteada de este modo confirmaría el hecho de que no existe una diferencia significativa entre la novela de Icaza y la de Arguedas, puesto que en los dos casos las obras son incapaces de representar el mundo del “otro”. En este sentido, importa menos el hecho de que Icaza proporcione la imagen de un problema real de explotación al ser humano (que, en todo caso, también está representado en Arguedas) que la imposibilidad que aqueja a ambas novelas. Tanto *Huasipungo* como *Raza de bronce* parecen regresar al problema que Lukács veía en la novela realista crítica: su incapacidad para representar desde adentro aquello que nos aproxime a una totalidad (Lukács, 1971: 100).

Sin embargo, las contradicciones inherentes a ambas novelas no permiten plantear la afirmación anterior de manera concluyente. Por ello, es preciso reparar cuidadosamente en el análisis de Rosario Rodríguez. Cabe recordar que, al momento de emprender el desplazamiento de la noción de “héroe problemático”, tal como la entiende Lukács, a la de “narrador problemático”, la autora advierte que el centro de su crítica son “las tensiones y contradicciones” que constituyen, intrínsecamente, la novela del boliviano; pero, al mismo tiempo, el desplazamiento que propone la lleva a leer esta novela como “monopolios discursivos que en verdad anulan la presencia del otro”, clausuran su voz y velan el mundo percibido desde la ‘otra’ perspectiva. Si esto es así, entonces el narrador de Arguedas no sería realmente problemático, sino, por el contrario, coherente con el positivismo de su propio discurso. Y es que ahí donde Rodríguez ve una contradicción, el narrador problemático la resuelve. En otras palabras, el propio narrador desproblematiza al narrador. Sucede con el tema del paisaje: un narrador problemático, es decir, con un discurso que tiene contradicciones intrínsecas, no sería aquel que ve “meros espectáculos del color y la forma” ahí donde el ‘otro’ mira tal vez manifestaciones de lo sagrado, sino aquel que, a pesar de que mira en ese paisaje la posibilidad de lo sagrado, no puede más que describirlo como “meros espectáculos del color y la forma” (Rodríguez, 2008).

Por lo anterior, propongo, más bien, una lectura que ahonde en las contradicciones de la narración en Arguedas. Con esto quiero decir que lo que busco son esos lugares en que el monopolio discursivo se desestabiliza. Ello con el objeto de explorar entre sus fisuras (precisamente ahí donde el narrador no puede más que descubrirse en contradicción) la voz, no efectiva pero potencial, del ‘otro’; no su discurso, pero su posible discurso. Y es que el narrador de Arguedas existe también ahí donde lo que niega, excluye y aparenta no ver ni conocer es algo que, sutilmente, lo inquieta. Afirma el autor en su

Pueblo enfermo: “Podría decirse que la pampa, en el invierno, da la impresión del mar, pero de un mar muerto, sin olas, sin furores, lúgubre, hostil. Allí no se sorprende la vida, sino la nada”. La pampa así percibida impulsa al ensayista boliviano a decir de sus habitantes: “De ahí la ausencia de toda poesía en las razas que lo habitan” (18). Y añade:

Su belleza, si puede haber belleza dentro de la uniformidad de líneas y colores, es rara. En las primeras horas del día, bajo el cielo limpio y sereno, la pampa aparece cuajada de escarcha. Hiélanse los arroyos y manantiales, y del suelo endurecido se levantan reflejos cristalinos y vibran en el aire soplos de nieve, entumecedores. La calma reina: el humo de los hogares indígenas elévase en espirales al cielo y no se oye sino el incansable balido de las bestias encerradas en los apriscos, el estridente grito de las aves de presa y, de vez en cuando, el tintineo de una esquila que se aleja, el ladrido de un perro que vigila el enflaquecido rebaño, la melancólica agonía de una quena que solloza... (Ídem)

La estética en que nos introduce este fragmento, que es más una imagen que una descripción, nos impulsa, de algún modo, a sospechar de la afirmación con que Arguedas deja saber a su lector que los indígenas de aquellos hogares (cuyo humo, en contraste con el frío entumecedor de la pampa, los convierte en un espacio acogedor) carecen de poesía. El mar muerto, lúgubre y hostil, al que el autor asemeja el espacio de estos habitantes se convierte en una “rara” belleza cuando la ausencia que lo hace extraño contiene la morada de una familia indígena y cuando el silencio por el que se lo siente muerto es percibido ahí donde suena una “incansable balido”, un “estridente grito” de ave, “el tintineo de una esquila”, “el ladrido de un perro” y una “melancólica quena” que agoniza y solloza; vale decir, cuando, casi secretamente, se percibe la vida del indio poetizando ese espacio, el mismo que para Arguedas no puede ser más que “un inmenso páramo gris” (18).

De esta manera, se puede decir de este tipo de descripciones en *Pueblo enfermo* lo que algunos críticos han señalado a propósito del reconocimiento de un estilo modernista en varios fragmentos de *Raza de bronce*. Luego de recordarnos que el modernismo fue blanco de ataque de un Arguedas influenciado por la estética realista europea, comenta Paz Soldán: “curiosa paradoja de un escritor antimodernista que para lograr su obra maestra debe recurrir a una retórica modernista” (2003: 138). No obstante, el autor se limita a señalar la presencia de evidentes rasgos modernistas en Arguedas y no se detiene en ellos; su preocupación central estriba, más bien, en el modo en que la narración arguediana, al estructurar “las relaciones interétnicas [...] sobre la base de la negación del Otro” (142), es incapaz de incorporar a su referente, el mundo indígena andino. Pienso, sin embargo, que es en esa “rara” belleza con que Arguedas se refiere a un espacio y a una raza que, según él,

carecen de poesía (y que, paradójicamente, no puede describir si no es poéticamente), donde es posible encontrar las fisuras del monopolio discursivo de su narrador, el punto de inquietud, de rara belleza, donde se desestabiliza esa estructura cuyo fundamento es la negación del Otro.

En lo que sigue, propongo el siguiente giro de lectura: busco en *Huasipungo*, como indico páginas atrás, esos instantes que, lejos de confirmar la forma literaria del realismo social (o socialista, si se quiere), la desestabiliza (o quizás no), en el sentido de que pueden entenderse como conductos hacia una posible voz silenciada y, por lo tanto, existente pero como ausencia. En *Raza de bronce*, busco esos lugares en que la voz narrativa pierde involuntariamente su autoridad abriendo una fisura hacia lo que no se describe ni se cuenta (o se niega), pero que puede probablemente presentirse.

Entre otros aspectos en común, algunos ya señalados aquí, hay en ambas novelas una recurrencia constante a la superstición del indio y en las dos se produce un levantamiento indígena. En *Huasipungo*, por ejemplo, además de aparecer cada vez que un indio habla con el cura de Cuchitambo, la superstición es representada en su máxima expresión a través del runa Tancredo Gualcoto. Este personaje, paupérrimo como todos los huasipungueros de la novela, es designado responsable de la fiesta a la Virgen de la Cuchara, obligación que incluye el pago al párroco por la misa que en esa ocasión se debía ofrecer a esta virgen. Carente del monto de dinero exigido por el cura, armado de valor por el aguardiente y acompañado de otros indios, Tancredo se dirige a la casa parroquial y solicita humildemente una rebaja. El sacerdote, molesto, castiga la irreverencia del indio contra Dios profiriendo una serie de amenazas que el cielo habría de cumplir. Entonces, cuenta el narrador: “en ayuda oportuna al monólogo tragicómico del párroco, con esa precisión con la que a veces sorprende la casualidad, rodó en el cielo un trueno –debía estar lloviendo en los cerros–” (Arguedas, 2003: 180). Poco antes, el hacendado Pereira había ordenado que se dejaran de limpiar los lugares en que se estancaba el río, de tal modo que las lluvias provocaran el desborde fluvial necesario para arrasar con los huasipungos de las orillas. Cuando Gualcoto y sus acompañantes regresan a sus huasipungos y advierten la desgracia acaecida con sus parcelas de tierras, los indios, creyentes de las amenazas del cura, atribuyen el enojo de Dios a la solicitud de Tancredo y, entonces, matan brutalmente a su compañero.

Del mismo modo que en la novela ecuatoriana, en *Raza de bronce* se vincula la superstición al carácter del indio. Su representación es, sin embargo, distinta de la que leemos en Icaza. Si bien en *Raza de bronce* no falta el sacerdote oportunista, no es el discurso de un párroco lo que pone en evidencia al indio supersticioso, sino, y esto es significativo, una creencia que el narrador atribuye a la psicología indígena. Se trata de una caverna

habitada por espíritus malignos en que los indios temen entrar. El narrador describe así este espacio:

Era una caverna de berenguela y mármol verde, largo tiempo abandonada, y que hoy servía de cómodo y seguro refugio a las lechuzas y *vizcachas* (liebres). Los *laikas* (brujos) de la región habíanla convertido en su manida, para contraer allí pacto con las potencias sobrenaturales o preparar sus brebajes y hechizos, y rara vez asomaban por allí los profanos. Los pocos animosos que, por extrañas circunstancias, se atrevían a violar su secreto, juraban por lo más santo haber oído gemidos, sollozos y maldiciones de almas en pena y visto brillar los ojos fosforescentes de los demonios que danzaban en torno a los condenados... (Arguedas, 2003: 9)

Si bien es cierto que esta descripción responde al imaginario occidentalizado de una mirada indígena y no incorpora en absoluto un mundo indio, dos aspectos la explican como lugar que fisura el monopolio discursivo del narrador. Primero, no solo no reduce al indio, como sucede en *Huasipungo*, a una religiosidad sujeta a la figura autoritaria del cura, sino que independiza su religiosidad de la voluntad de la opresión. En Arguedas, la superstición es inherente al indio y no una resultante del abuso excesivo de una forma de poder que se aprovecha de esta condición. Definitivamente, reducir una cosmovisión a superstición e incorporarla en la narrativa como tal es una forma de exclusión; sin embargo, debe llamar la atención el hecho de que la relevancia de la caverna en la novela estriba en que, al margen de que sea superstición o no, al margen incluso de que se trate de un componente cultural indígena entendido desde una perspectiva occidental y racista, esta caverna constituye el eje articulador de todos los personajes en la medida en que deviene una especie de símbolo del que todos participan.

Veamos. En *Huasipungo*, el narrador otorga tal poder al clérigo que, si lo desaparecemos de la novela, los huasipungueros de Icaza (que, ante él, como ante cualquier otra autoridad, no pueden más que emitir monosílabos), lejos de tener la capacidad de reinventar un mediador entre ellos y un dios, sufrirían tal abandono que su participación dolorosa en esa imagen de miseria que abarca casi toda la novela sería aún mayor. Esta hipótesis, fundamentada por el hecho de que los indios son figuras infrahumanas en la obra de Icaza, sugiere la condena de estos personajes a un grado absoluto de imposibilidad. Y es que la opresión ejercida en nombre de Dios los ha convertido hasta tal punto en seres supersticiosos que, si aquella desapareciera, se tomaría el hecho como un castigo por venir y no como bendición consumada. Cabe recordar que es la ofensa al cielo a través de la ofensa al cura lo que, para ellos, explica el arrasamiento de sus huasipungos; asimismo, el pago al cura es equivalente a la valoración a la virgen. En suma, la religiosidad de los huasi-

pungueros, reducida a superstición rentable por el abuso de poder, se articula en torno a la figura del párroco. Desaparecido este centro, la desarticulación que esto conllevaría no podría ser más que otro modo de miseria.

En Arguedas, en cambio, este centro de articulación es la caverna. Es cierto que en *Raza de bronce* los ritos y el conocimiento indígenas se vacían de sentido. Sucede, por ejemplo, cuando la Chulpa da de beber a Quilco la medicina que prepara para él y que, entre otros ingredientes, contiene vidrio molido. El enfermo, cuya afección es adquirida durante el viaje que tiene lugar en la primera parte del libro, muere de un modo perversamente cómico, inmediatamente después de tomar la fórmula preparada, “la inverosímil cochinada” (ibíd.: 144), dice el narrador. Sin embargo, con la caverna sucede algo distinto. Aparece al inicio de la novela y es incorporada a una parte del diálogo entre Agiali y Wata Wara, a la que los posteriores sucesos otorgan importancia. Y es que la repuesta afirmativa de Wata Wara a la pregunta de si había entrado o no en la caverna produce en Agiali la siguiente premonición: “Ya verás; seguro que te ha de suceder algo” (ibíd.: 10). Y sucede: la caverna es el lugar donde el hacendado Pantoja y sus amigos matan a la que para entonces ya es esposa del indio Agiali; también es el lugar de inicio de una insurgencia indígena y el punto en que se origina el temor del hacendado. De este modo, el hecho de que sucesos y personajes se relacionen alrededor de esta caverna, en torno a la cual se articula también la idea del narrador sobre una perspectiva cultural indígena, constituye uno de los elementos por los que se fisura el monopolio discursivo de este narrador, ya que es contradictorio que aquello que él califica como mera superstición indígena sea también uno de los elementos más significativos de su relato.

El segundo aspecto que explica la presencia de esta caverna como lugar de fisura narrativa deriva del primero. El hecho de que se cumpla la premonición de Agiali con respecto a Wata Wara, agravada por lo que sucede después con los hacendados, abre la posibilidad de interpretar la caverna como una suerte de existencia, si no mágica, al menos sobrenatural o siniestra, y, más aún, aceptada como tal no solamente por los indios sino también por el propio narrador. Me explico. El narrador deja claro en el inicio de la novela el temor de los indios a este lugar. Es Agiali quien teme por Wata Wara debido a que ella confirma haber entrado en la caverna. Más adelante, cuando Pantoja y sus amigos coinciden con Wata Wara cerca de esta cueva, la impulsan a entrar en el lugar. Al resistirse ella por temor a los ojos del demonio que mira brillar ahí adentro, Pantoja dispara apuntando al hueco y, acto seguido, extrae de él una lechuza muerta. Se burla de las razones de la india e, inmediatamente, la fuerza a entrar. La narración de lo que sucede adentro no es otorgada al lector, pero sabemos que los hombres hieren de muerte a Wata Wara. El miedo de los opresores comienza aquí y termina con

un levantamiento indígena que busca vengar a la mujer de Agiali y, con ella, a todos los indios.

Es cierto que el narrador jamás atribuye los sucesos derivados del asesinato de Wata Wara a una suerte de maldición proveniente de la caverna; no obstante, no puede dejar de llamar la atención el hecho de que este sea el lugar en que la narración da un giro que atemoriza a los que causan temor y levanta a los subyugados. Así, este espacio permite pensar, sin que esto sea descabellado, que el juicio del narrador con respecto a la superstición indígena fracasa; y es que su novela deja entrever, más bien, que el supersticioso es el propio narrador. Se abre de esta manera la posibilidad, aunque involuntariamente, de que se diga de él lo mismo que él, de modo peyorativo, dice de la psicología del indio.

En *Huasipungo*, en cambio, el narrador está hasta tal punto concentrado en producir un efecto de realidad efectivo (esto es, una impresión afectiva en el lector) que excluye de la narración toda posibilidad que no sirva a esta función. Aquí, el objetivo principal es tocar, no la razón del lector, que es lo que se podría decir de Arguedas, sino su afecto. Entonces, la narrativa se concentra en imaginar la más extrema miseria posible, situación en la que queda el personaje tan despojado de todo que no solamente ha perdido el sentido de comunidad necesario para un levantamiento efectivo, sino que incluso carece del lenguaje que pueda reconstruir este sentido. Los indígenas de *Huasipungo* no son capaces de emitir un discurso de más de tres palabras ni siquiera cuando hablan entre ellos, ni siquiera en la microcomunidad del matrimonio. El diálogo entre Andrés y Cunshi, la pareja indígena más importante de la novela, casi no existe. El mundo indígena está hasta tal punto desintegrado en esta narración que ni siquiera es posibilidad; por lo tanto, su clausura es radical.

Páginas atrás, mi planteamiento suscitaba, con respecto a *Huasipungo*, la pregunta de si podemos considerar esta obra como una forma de realismo social. Por lo anterior, me aventuro a contestar que el efecto de realidad producido a partir de suscitar afección en el lector es tan fuerte en *Huasipungo* que todo intento de salir de los límites de su realismo social nos regresa irremediablemente a su forma. El punto es que Icaza lo logra a costa del indio, pues la imagen de miseria y de constante agonía en la que lo sume lo condena a una imposibilidad sin alternativas, lo cual no excluye un amansamiento fácil por tratarse de un personaje carente de raciocinio y de capacidad de odiar. Paradójicamente, es esto mismo lo que impulsa a leer esta obra no como una forma del realismo social, sino como el equivalente latinoamericano a lo que para Lukács fue el realismo crítico burgués; vale decir, *Huasipungo* representa efectivamente la realidad de explotación y exclusión dentro de una estructura cuyas relaciones de producción no han dejado de ser oligárquicas, pero el

proyecto social de integración que el realismo social promulga queda radicalmente cancelado. No es posible incorporar el universo indígena porque este desaparece en la narración. Hacía falta una nueva forma literaria que, como en el caso del realismo socialista, se alimente de formas literarias precedentes en aras de alimentar una revolución.

En este sentido, es de esperar que el levantamiento indígena que acaece al final de ambas novelas tenga lugar de modos radicalmente distintos. En la de Icaza, el detonante de la sublevación es la extirpación de los últimos huasipungos; en la de Arguedas, el asesinato de Wata Wara. En el primer caso, el líder que levanta a los indios es Andrés, para quien el fundamento de su resistencia es la voluntad de no perder, después de haberlo perdido todo, la propiedad más urgente: su parcela de tierra. En el segundo caso, el líder es Choquehuanca, el viejo *jilacata* de la comunidad, cuyo fundamento no es propiamente Wata Wara, la india a la que él quería como a una hija, sino aquello que la muerte de esta mujer representa: esclavitud, abuso, injusticia y odio. Así, si el grito de guerra de Andrés es “Ñucanchic huasipungo”, que quiere decir, “el huasipungo es nuestro”, el de Choquehuanca se desarrolla como sigue: “si quieren que mañana vivan libres sus hijos, no cierren nunca los ojos a la injusticia y repriman con inexorables castigos la maldad y los abusos; si anhelan la esclavitud, acuérdense entonces en el momento de la prueba que tienen bienes y son padres de familia... Ahora elijan ustedes...” (Arguedas, 2003: 282). Finalmente, mientras la insurgencia de Andrés es inefectiva, casi inmediatamente aplacada y condenada al fracaso desde su inicio, la de Choquehuanca (aunque no significa una victoria ni una revolución, y aunque en la lógica de la narración esté también condenada al fracaso) no es aplacada, sino que la novela expone la siniestra sugerencia del inicio de una lucha que habría de continuar.

Esto último no alude, por supuesto, a la subversión de un orden; cumple solamente el objetivo inmediato de una venganza contra el despotismo de Pantoja. No obstante, una lectura comparativa de ambos finales me permite ensayar las siguientes proposiciones. La narración de *Raza* otorga a Wata Wara una carga semántica de la que carece Cunshi en Icaza. La primera deviene un símbolo de detonación de una lucha: su muerte no solamente da cuenta de la explotación y el abuso a un pueblo, sino que además produce el giro por el que el *jilacata*, finalmente, vuelca a su comunidad en contra de sus opresores. Cunshi, en cambio, no representa más que lo que el indio en Icaza confirma una y otra vez: el grado máximo de miseria. Cunshi muere entre vómitos, orín y defecación, porque la carencia de todo no le deja más alternativa que alimentarse de carroña. Su muerte destruye el único resquicio de comunidad posible hasta ese instante: la familia. Y es tan miserable esta muerte que ni siquiera funciona como elemento detonador de un levan-

tamiento; por el contrario, no hace más que llevar al extremo la evidencia de una pobreza irremediable.

En cuanto a Andrés y Choquehuanca, las diferencias son aún mayores que las evidentes. Si el narrador de Arguedas concentra en el cuerpo muerto de Wata Wara el odio mutuo de indios y blancos, el de Icaza tiene la maestría de concentrar en las dos palabras pronunciadas por Andrés el sentido de miseria que cargan todas las imágenes que se suceden en la novela. Así, “ñucanchic huasipungo” no solamente profiere “el huasipungo es nuestro”, sino también el hambre, la carroña, la desnutrición, la violación, el castigo, la muerte de Cunshi, el sufrimiento del hijo de Andrés. No obstante, es también una forma de imposibilidad: la de la incapacidad del héroe de convertir su odio en lenguaje. Es tal el grado de incomunicación en la novela de Icaza, que no es posible ubicar a Andrés en la figura de un líder seguido por su comunidad; al contrario, cuando el levantamiento falla, los indígenas, temerosos por las represalias, culpan al insurgente.

Por su parte, el caso de Choquehuanca no es menos problemático. Si bien el discurso del viejo parece mostrar a un sabio *jilacata*, cuidadosamente leído, advertimos que esta sabiduría se limita a lo que el narrador –vale decir Arguedas– acepta como sabiduría en un indio; es decir, un indígena es sabio solamente en la medida en que es capaz de reconocer su condición natural de inferioridad. Dice así el autor de *Pueblo enfermo*:

Cuando [la] explotación en su forma agresiva y brutal, llega al colmo y los sufrimientos se extreman [...] entonces el indio se levanta, *olvida su manifiesta inferioridad, pierde el instinto de conservación*, y oyendo a su alma repleta de odios, desfoga sus pasiones y roba, mata, asesina con saña atroz. [...] La idea de la represalia y del castigo, apenas si le atemoriza, y obra igual que el tigre de feria escapado de la jaula. Después, cuando ha experimentado ampliamente la voluptuosidad de la venganza, que vengan soldados, curas y jueces y que también maten y roben... ¡No importa! (Arguedas, 2003: 41) [La cursiva es mía]

Cabe recordar que Choquehuanca, antes de la muerte de Wata Wara, es el indio que aplaca los ánimos de su comunidad con el objeto de evitar un levantamiento que él consideraba irracional debido a la violencia con que se sucederían las represalias. Es la muerte de Wata Wara lo que convierte su razón en odio. Perdida la razón, “pierde el instinto de conservación”, “olvida su manifiesta inferioridad”; en otros términos, obnubila su sabiduría y, como salvaje, “igual que tigre de feria escapado de la jaula”, se levanta. En otros términos, el último discurso de Choquehuanca no es, a los ojos de Arguedas, un ejemplo de sabiduría y, por lo tanto, no implica un proyecto social; es, por el contrario, una manifestación irracional nacida del odio y no del pensamiento.

Ahora bien, el hecho de que Choquehuanca pierda lo que para Arguedas es sabiduría indígena no evita que este personaje sea, como la caverna en que muere Wata Wara, otra fisura en la estructura monopólica del discurso del narrador. Y es que ahí donde Arguedas ve irracionalidad, también es posible percibir un sentido racional de justicia. Sucede que aquello que suscita el levantamiento es odio, pero también un valor: la comunidad. Wata Wara representa, de alguna manera, el centro articulador de la comunidad; por lo tanto, su asesinato es un modo de fragmentar la articulación vital del organismo indígena en los Andes. Wata Wara es la que espera el regreso de Agiali, la que se casa, la que se embaraza y, además, la india predilecta del *jilacata*. El sentido racional de justicia implica quizás menos una venganza que la defensa de este valor. Y es que tanto Wata Wara como Choquehuanca, y así también la caverna en que ella muere y él se despidió del cuerpo muerto, son en *Raza de bronce* esas raras bellezas de las que nos habla Arguedas en su *Pueblo enfermo* cuando se refiere a la puna. Del mismo modo que para él este espacio carece de belleza, pero no tanto (recordemos que Arguedas, aunque quizás contra él mismo, describe su elemento poético), para su narrador, Wata Wara carece de sentido estético, pero no tanto; Choquehuanca pierde su sabiduría, pero no tanto; la caverna es un elemento de superstición indígena, pero no tanto. En suma, todos estos elementos constituyen rajaduras, quiebres, raras bellezas, que, efectivamente, la narración niega, tacha y pretende excluir, pero que de una u otra forma conforman otro espacio que, aunque el narrador oculte o desconozca, parece seducirlo.

No sucede lo propio con *Huasipungo*, donde, más bien, todo desvío nos conduce al mismo punto de indigencia. Aquí, cada imagen confirma que todo se ha supeditado a un realismo encargado exclusivamente de afectar al lector. Bajo la luz de estas afirmaciones, es significativa la lectura comparativa de los finales de ambas novelas. La de Icaza concluye con el viento acariciando espigas de cebada crecidas entre los cadáveres de los indios; entonces, se oye murmurar a las espigas repitiendo el grito de Andrés: “¡Ñucanchic huasipungo!”. La de Arguedas finaliza con el silencio que cae paulatinamente sobre las ruinas que dejan los indios, y un amanecer descrito así: “Y sobre las cumbres cayó lluvia de oro y diamantes / El Sol...” (Arguedas, 2003: 284). El final de *Huasipungo* repite la miseria que ya había sido depositada antes en aquellas palabras; pero además, al ser utilizadas como la última frase del libro, el narrador responsabiliza con ellas al lector, quien entonces, y porque el indio no puede, deberá hacerse cargo de construir un futuro mejor. Se trata de la última estrategia icaciana de la narración para asegurarse un lector afectado.

El caso de Arguedas me parece más complejo, pues es inevitable leer ese amanecer, descrito con un Sol con mayúscula y puntos suspensivos, como otra rara belleza que no cabe cerrar en una sola interpretación. Por lo tanto,

es quizás un símbolo de amenaza que alerta al lector blanco sobre una posible insurgencia salvaje en respuesta al maltrato al indio. Si esto es así, ese Sol es otra forma de negación de un orden indígena posible, cuyo amanecer implica el caos del bárbaro y la condena de la civilización; pero no tanto, porque ese Sol es también una divinidad incaica, que nace ahí donde muere Wata Wara, donde muere un valor de comunidad que justifica el levantamiento, como si el Sol, de alguna manera, devolviera el valor perdido.

No quiero decir con esto que Arguedas sugiera en su novela la posibilidad de una integración cultural. En absoluto: el indio está excluido y ahí donde se habla de él, en realidad se lo desconoce; pero hay algo de este mundo que inquieta al narrador. Icaza, en cambio, es más cuidadoso con su narrador y no admite rajaduras. De esta manera, en su obra, el indio es extraído de su lugar y colocado en un mundo novelesco extraño donde adquiere el rol de un prototipo de pobreza y de impotencia. De hecho, Icaza encuentra en esto un modo de arte. En una carta a Bernard Dulsey, el autor comenta que el uso artístico del lenguaje del pueblo implica incorporar sus términos “dándoles a ellos un sentido social y humano”. Y añade: “En una palabra, usarles para demostrar una expresión sentimental de *un ser primitivo e inculto* en un momento dado –indignación, protesta, ansia de libertad, etc.” (Icaza, 2002: 241). [La cursiva es mía].

En este sentido, los proyectos sociales que describen Arguedas e Icaza en las citas del inicio de este trabajo podrían no ser, en principio, tan diferentes. En ambos hay, aunque de un modo distinto, cierto vínculo afectivo con el indio. Si en Arguedas este vínculo es una rara belleza, en Icaza es una responsabilidad social. Adicionalmente, ninguno de los dos proyectos se libera del racismo de sus gestores. No obstante, es por esto mismo que, en última instancia, ambos narradores ocupan extremos opuestos. Las contradicciones y las ambivalencias de *Raza de bronce* nos otorgan quiebres que, contra la voluntad de su autor, nos dan materia para pensar en el indio desde otro lado que no sea el de Arguedas; quizás tampoco sea el del indio, pero al menos nos es permitido entrever las inquietudes que el “otro” mundo cultural provoca en el narrador. Por su parte, la carencia de contradicciones en Icaza nos cierra esta posibilidad. En *Huasipungo* no hay margen más que para un dolor originado en la realidad del indio. El costo de este logro es la inexistencia radical de su universo cultural; en la obra de Icaza este no existe ni siquiera como ausencia, que, en todo caso, es el modo en que existe en Arguedas.

En *La patria íntima*, García Pabón apunta, refiriéndose a Bolivia, que “la formación de una nación más armoniosa” requiere menos de “un esfuerzo nacional” que de “un esfuerzo emocional de autorreflexión para desenterrar los fantasmas del miedo y del odio en el imaginario nacional”. Entonces, concluye: “lo que le falta a Arguedas en su obra es lo que critica de la socie-

dad boliviana: afectividad y emociones. Pero no como expresiones incontraladas de una actitud irracional, sino modeladas en el ejemplo de su propia obra literaria, es decir, en el de una pasión guiada por una razón textual” (1998: 130).

Pienso, en desacuerdo con García Pabón, que lo que le falta a Arguedas no son emociones y afectividad; Icaza vertió estos valores en su obra y, en beneficio del realismo social, terminó por negar en ella al sujeto andino. Lo que le faltó a Arguedas es, más bien, creer y ceder; creer en esas raras bellezas que describe, y ceder a esas otras formas de mundo posibles. Entonces, quizás, *Raza de bronce* hubiera podido ser esa novela que, rompiendo por primera vez la distancia entre el narrador y el indio, originara una forma literaria cuya función pudiera haber cumplido las promesas abiertas por el realismo social.

Bibliografía

- Arguedas, Alcides (2006) [1919]. *Raza de bronce*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- ___ (1937) [1909]. “El medio físico opuesto al desarrollo material del país” y “Psicología de la raza indígena”, *Pueblo enfermo*. Santiago de Chile: Ercilla 17-56.
- Cornejo Polar, Antonio (2003). “Una historia entabada: la novela indigenista”, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Latinoamericana Editores.
- Dulsey, Bernard M. (1970). “Icaza sobre Icaza”, *The Modern Language Journal*, 54. 4.
- García Pabón, Leonardo (1998). “Indios en el imaginario nacional de Raza de bronce”, *La patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*. La Paz: Plural editores.
- Gorky, Maxim (1982) [1934]. “Address Delivered to the First All-Union Congress of Soviet Writers, August 17, 1934”, *Collected Works in Ten Volumes*. Tomo 10. Moscú: Progress Publishers.
- Icaza, Jorge (2002) [1934]. *Huasipungo*. Madrid: Cátedra.
- Lorente Medina, Antonio (1980). *La narrativa menor de Jorge Icaza*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Lukács, Georg (1971). “Critical Realism and Socialist Realism”, *Realism in our Time. Literature and the Class Struggle*. New York: Harper Torchbooks.
- Monasterios, Elizabeth (et al.) (2002). “Indiscreciones de un narrador: Raza de bronce”, *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. Alba María Paz Soldán et al. eds. Tomo II. La Paz: PIEB.
- Paz Soldán, Edmundo (2003). “Raza de bronce y la dialéctica de la negación del otro”, *Alcides Arguedas y la narrativa de la nación enferma*. La Paz: Plural editores.

Perus, Françoise (1995). “Un problema de historia literaria: el realismo social y la crisis de la dominación oligárquica”, *El realismo social en perspectiva*. México: Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México.

Rodríguez Márquez, Rosario (2008). “De mestizajes, indigenismos, neoindigenismos y otros: la tercera orilla (sobre la literatura escrita en castellano en Bolivia)”. University of Pittsburgh, en: <http://d-scholarship.pitt.edu/10324/> Fecha de consulta: 19 de diciembre de 2012.