

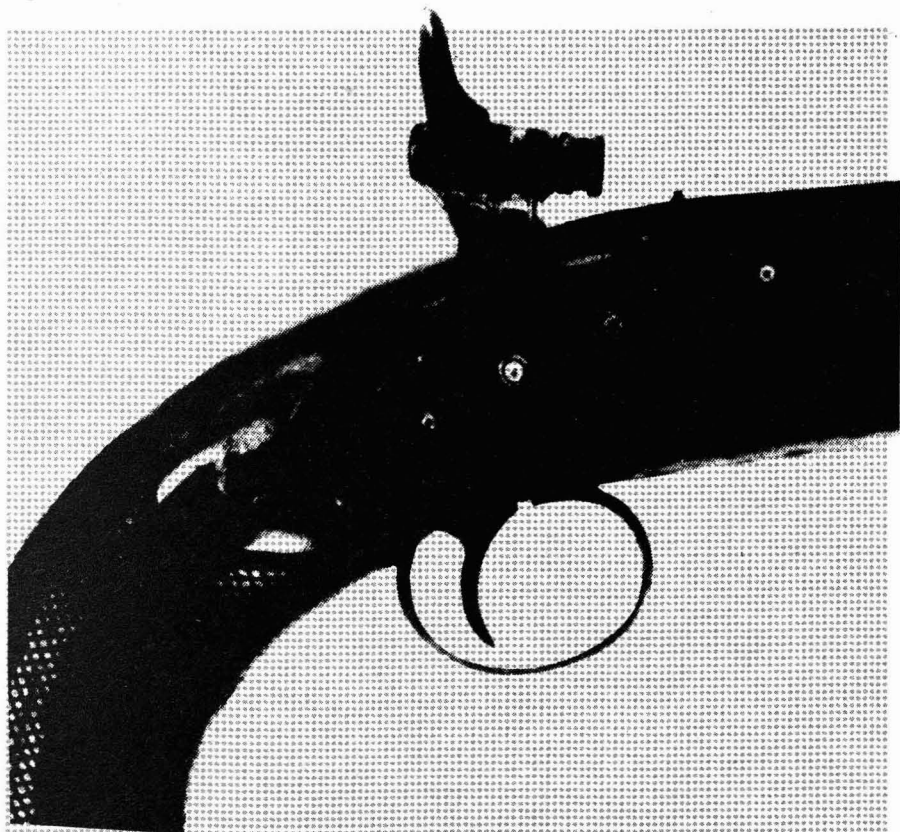
La utopía arcaica

El novelista peruano José María Arguedas se suicidó el dos de diciembre de 1969 en una aula de la Universidad de la Molina, en Lima. Era un hombre considerado y, a fin de no perturbar el funcionamiento del claustro, eligió para matarse un sábado a mediodía, después de la matrícula. Junto a su cuerpo, se encontró un texto con instrucciones para sus funerales: dónde debía ser enterrado, quiénes deberían pronunciar discursos en el cementerio, y, también, el deseo de que un violinista serrano, amigo suyo, lo despidiera tocando la música que le gustaba.¹ Su voluntad fue acatada, y Arguedas, que había sido, en vida, un hombre tímido, tuvo un entierro espectacular, en el curso del cual, incluso, grupos rivales de extrema izquierda dirimieron a trompadas el derecho de embanderar y cargar su cajón.

En los días siguientes otras cartas escritas por él comenzaron a aparecer. Eran diferentes versiones de su testamento e iban dirigidas a parientes, amigos, periodistas, profesores y políticos. El tema principal en ellas era, por supuesto, su muerte, o, mejor dicho, las razones que lo llevaron a matarse. Estas razones diferían, sutil o abruptamente, de carta a carta. En una de ellas, tal vez la más dramática, decía que la razón de su suicidio era sentirse acabado como escritor, sin energía e inspiración para seguir creando. En otras, las razones eran morales, sociales y políticas: el desamparo de los indios, la injusticia económica, la violencia de los pode-

rosos, la opresión de la cultura quechua, los niveles irrisorios de la educación, la falta de libertad. En estos textos se puede ver y tocar la angustia que experimentó Arguedas en su última época y en ellos lo escuchamos, frágil y sin esperanzas, al borde del abismo, pidiendo a sus compatriotas, por medio de gestos contradictorios, reconocimiento, afecto, comprensión. Son textos muy instructivos. Porque este esfuerzo, emprendido prácticamente desde la tumba, para legar a la posteridad la imagen de un escritor afectado hasta la inmolación por los problemas de su país, ilumina de manera dramática las vicisitudes que en nuestros países acompañan el ejercicio de la literatura.

En otras partes, ser un escritor significa primera, y a menudo únicamente, una responsabilidad personal. La de una obra que, si es artísticamente valiosa, enriquecerá la cultura del país donde ha nacido. En el Perú, y en otros países de América Latina, ser un escritor significa, primera, y a menudo únicamente, una responsabilidad social. Al mismo tiempo, y a veces antes, que una obra de arte, se espera del escritor una acción política. El escritor, por y para serlo, debe convertirse en activo participante, a través de lo que escribe y de lo que dice, en la solución de los problemas de su país. Esta participación es algo que todos han llegado a aceptar como inevitable: los que leen y los que no leen, los ágrafos y, desde luego, los propios escritores. De este modo, lo que se llamó en los años cincuenta el 'compromiso' del escritor (del que se oye hablar poco hoy en Europa) se ha convertido en América Latina en un mandato difícil de desobedecer. Quien lo intenta, dándole la espalda a la política, y concentrándose en la realización de una obra que, a simple vista —es decir a nivel anecdótico—, no tiene relación con los problemas sociales inmediatos, es considerado, en el mejor de los casos, un egoísta —"intelectual evadido en su torre de marfil" es la sentencia acostumbrada—, y, en el peor, un cómplice de aquellas iniquidades que sufre su país —ignorancia, miseria, dependencia, explotación— que se ha negado a combatir. El 'compromiso', según un vasto consenso, no es sólo un componente de la literatura entre otros, o una acción paralela a ella, sino su razón de ser. Es importante señalar que esta idea de la función de un escritor no proviene exclusivamente de los sectores marxistas —que siempre exigieron una forma de compromiso ideológico del escritor— sino de todo el medio intelectual y de la sociedad pensante en general, es decir también de aquellos que, en todo lo demás, discrepan y hasta repugnan del 'ideologismo'. En las cartas que escribió, cuando tenía preparado el revólver para matarse, Arguedas estaba tratando de actuar en sintonía con esta concepción que hace del escritor un ideólogo, un documentalista y un crítico social antes o al mismo tiempo que un artista, para así emprender el largo viaje en paz con sus conciudadanos.





Mario Vargas Llosa

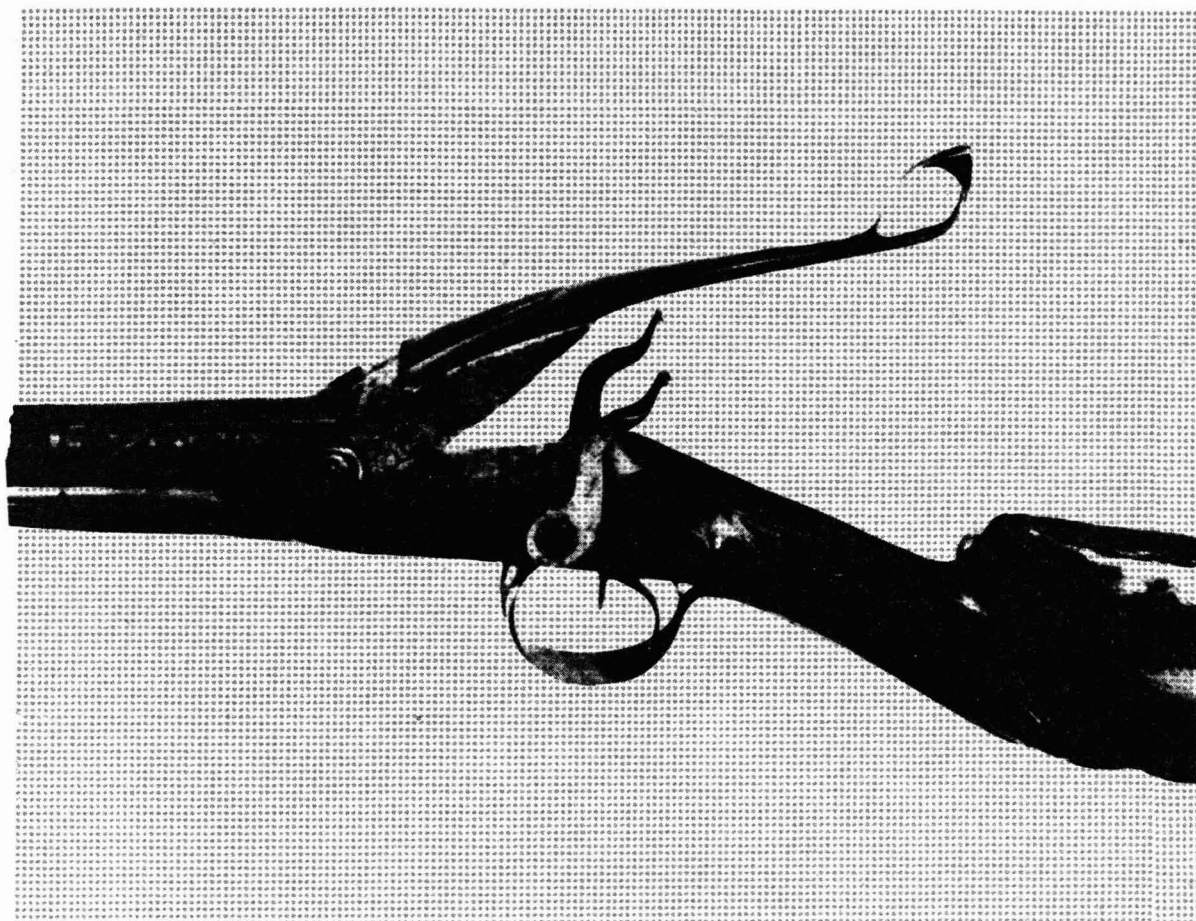
¿Por qué ocurre así? ¿Cuál es la razón para que, en el Perú y otros países de América Latina, los escritores en vez de ser básicamente creadores y artistas deban ser ante todo políticos, agitadores, reformadores, publicistas sociales, moralistas? La razón profunda no está tanto en las condiciones sociales de nuestros países, en los problemas que confrontan, como en el hecho de que la literatura, para bien y para mal, ha sido desde hace siglos en América Latina el único intermediario para la exposición de estos problemas. Todos los países tienen problemas, desde luego, pero en la mayor parte de los países latinoamericanos los asuntos que constituyen la más ardua preocupación para la gente no son libremente discutidos y analizados, sino, más bien, silenciados o negados. No hay manera de que estos asuntos se ventilen en público porque el régimen dominante ejercita una estricta censura en todo el sistema de comunicaciones que se encarga de acallar o mitigar las informaciones y las opiniones que estima peligrosas. Los ejemplos contemporáneos son innumerables. En la radio chilena, en la televisión argentina no se oye una palabra sobre los presos políticos, las desapariciones, las torturas en ambos países que han conmovido al mundo entero. Pero, desde luego, tanto la radio chilena como la televisión argentina son muy diligentes en exponer con lujo de detalles las violaciones a los derechos humanos en los países comunistas. En los diarios del Perú —confiscados por el gobierno hace tres años y medio, con el pretexto de transferirlos a los sectores populares— no se lee una palabra sobre las detenciones de líderes sindicales, la inflación homicida o las compras de armamentos (demenciales en un país casi en quiebra); en vez de esos temas, sus páginas se empeñan en narcotizar a los lectores con muestras minuciosas de los progresos que, bajo la clarividencia de las Fuerzas Armadas, hace la llamada Revolución Peruana. Lo que ocurre con la radio, la televisión y la prensa, ocurre también, muchas veces, con las universidades. El gobierno las interviene, expulsa a profesores y estudiantes considerados sediciosos y reorganiza el sistema de estudios y la administración de acuerdo a criterios políticos. Como un indicio de la extravagancia a que puede llegar esta 'política cultural' basta recordar que, en Uruguay, los Departamentos de Sociología de las Universidades fueron clausurados por creer las autoridades que las ciencias sociales son *per se* subversivas (tal como creyeron los inquisidores del siglo XVI que era la novela). Pues bien, demás está decir que en centros académicos sometidos a este género de purgas es improbable, por no decir imposible, que los problemas políticos, sociales y económicos más álgidos sean investigados. La Universidad, al igual que los medios de comunicación, ha sido alejada en muchos de nuestros países de lo que objetivamente está ocurriendo en la sociedad a la que en teoría debería estudiar. La literatura ha llenado el vacío

resultante. Porque, por razones que es fácil adivinar, la literatura no se ha visto sometida a un control tan rígido y ha podido por tanto ocuparse libremente de temas que eran impensables en los diarios o en las aulas. Los poemas y las novelas raramente eran censurados. ¿Por qué lo hubieran sido en países con porcentajes enormes de analfabetos, donde a menudo los propios gobernantes eran y siguen siendo de una ignorancia crasa? De este modo la literatura pasó a relevar a otras disciplinas y actividades como medio de investigación de la realidad y como instrumento de agitación social.²

Este no es un fenómeno reciente. Incluso durante la Colonia, pero mucho más a partir de las luchas por la emancipación —en las que los intelectuales desempeñaron un papel importante—, en América Latina las novelas, los poemas, el teatro han cumplido una misión *informativa* de primera importancia. Esos textos fueron —como definió una vez Stendhal a la novela— los espejos en los cuales los latinoamericanos podían ver sus verdaderas caras y reconocer sus sufrimientos. Todo aquello que era reprimido o desfigurado en la prensa, las escuelas, los foros, todos los males que las clases dirigentes se empeñaban en ocultar o simplemente no veían, que nunca eran nombrados por los políticos en sus discursos, ni objeto de discusión en los congresos ni reseñados en las revistas, encontraron sin embargo una voz que los dijera y protestara por ellos en la literatura.

Sucedió así algo curioso, paradójico. El reino de la subjetividad se convirtió en América Latina en el reino de la objetividad. La ficción reemplazó a la ciencia como instrumento de descripción de la vida social y nuestros mejores profesores de realidad fueron esos soñadores: los literatos. De este modo, todo el mundo quedó convencido de que la función de la literatura era documentar la vida y decir la verdad. Y, los primeros, los escritores, que, con mucho empeño, llevaron a cabo la misión de develar por escrito aquellos problemas que, pese a su incidencia en la vida de las gentes, eran motivo de censura o distorsión. Esto no sólo es válido para los grandes ensayistas —como Sarmiento, Martí, Euclides da Cunha, Gonzáles Prada, Rodó, Vasconcelos, Mariátegui— cuyos libros son indispensables para conocer la realidad histórica de sus respectivos países, sino, también, para quienes cultivaron la novela, la poesía o el teatro. Sin temor a exagerar, podemos decir que la descripción más genuina de los problemas primordiales de América Latina durante el siglo pasado y buena parte de éste se halla en la literatura y que fue, gracias a los versos de nuestros poetas, los diálogos de nuestros dramaturgos o las anécdotas de nuestros narradores que los males sociales del continente fueron enunciados.

Un caso particularmente ilustrativo es el llamado "indigenismo", movimiento literario que, desde fines del siglo pasado hasta bastante entrado el nuestro, hizo del indio de los Andes su temática central. Los



escritores indigenistas fueron los primeros en describir las terribles condiciones en que vivían los campesinos de la sierra tres siglos después de la conquista española, la impunidad con que eran esquilados y maltratados por gamonales y latifundistas, señores de horca y cuchilla que trataban a los indios peor —y los vendían más baratos— que al ganado. La primera escritora indigenista fue una mujer, enérgica hacendada ella misma y lectora de Emile Zola y de los filósofos positivistas: Clorinda Matto de Turner. Su novela *Aves sin nido* inauguró una larga sucesión de libros “comprometidos” en los que se retrata, desde diversos ángulos, la vida campesina, denunciando las injusticias y reivindicando las costumbres y tradiciones indígenas que hasta entonces, increíblemente, habían sido ignoradas por la cultura oficial. Es imposible estudiar la historia rural del continente y entender el trágico destino del hombre de los Andes desde el fin de la Colonia, si uno no acude a la novela indigenista. Ella constituye el mejor, y a menudo, el único, testigo de esa historia.

Esta participación decisiva del escritor latinoamericano en el catastro físico y social de la realidad, el hecho de que en tantos casos y de manera tan eficaz complementara o sustituyera en esta misión al científico, al periodista y al agitador social, contri-

buyó a establecer una concepción de la literatura, que ha calado profundamente en todos los sectores. La literatura aparece, según ella, como una actividad bien intencionada y positiva, que describe las lacras de la realidad y prescribe los remedios para curarlas, desbarata las mentiras oficiales y hace resplandecer la verdad. Ella tiene también una función prospectiva: reclama y pronostica el cambio (la revolución) social, esa nueva sociedad liberada de los dominios que ella delata y exorciza con palabras. Según esta concepción, la fantasía y el verbo están enteramente al servicio de un ideal cívico, y los hechos de la literatura se hallan tan subordinados a la realidad objetiva como los libros de historia (o incluso más que ellos, por las razones que hemos visto). Esta visión de la literatura como un quehacer mimético, moralmente edificante, históricamente veraz, sociológicamente exacto, políticamente revolucionario se ha diseminado de tal modo en nuestros países, que ella explica, en parte, la irracionalidad con que a menudo los gobiernos dictatoriales del continente, apenas instalados, persiguen, encarcelan, torturan e incluso matan a escritores que son muchas veces ajenos a toda militancia política, como ha sucedido, por ejemplo, no hace mucho, en Uruguay, Chile y Argentina.³ El simple hecho de ser escritores los



hace sospechosos, una amenaza a corto o largo plazo para el *statu quo*.⁴ Todo ello contribuye a complicar extraordinariamente algo que de por sí es difícil de aclarar, el malentendido que está en la base de todo esto.

Ya que el "compromiso" de un escritor, entendido como la obligación de dar cuenta de las iniquidades de su mundo y de programar su remedio, no es garantía de que su obra alcance artísticamente algún valor, el propósito de romper el silencio reinante en torno a los problemas sociales y de exigir su solución no indica que los textos escritos con esta intención vayan a ser originales, creativos. Pero, en cambio, esta idea de la literatura, una vez que arraiga en el público, hace muy difícil que se pueda disociar una cosa de la otra: el mérito literario y la *eficacia* social y política de un texto. Una sociedad formada en la convicción de que la literatura debe ser útil —es decir, servir a la actualidad— difícilmente entenderá o aceptará aquellas obras que, en vez de reproducir la realidad, la rectifican o la niegan. Y, sin embargo, son estas últimas las que verdaderamente constituyen la literatura. Para que la sociedad las acepte, entonces, la crítica, si no se atreve a rechazarlas, deberá desnaturalizarlas, presentándolas como símbolos o alegorías que, bajo una apariencia de magia, fantasía o locura cumplen también con la misión bienhechora de denunciar el mal y proponer la buena idea.⁵

Sin embargo, lo cierto es que, como dijo una vez



André Gide, los buenos sentimientos no suelen generar buena literatura. Quizá la frase podría ser rehecha y afirmar, más generalmente, que los buenos sentimientos no producen literatura sino algo distinto: religión, moral, política, filosofía, historia, periodismo. La literatura puede servirse de todas estas materias para sus fines, claro está —lo hace siempre—, pero, en cambio, sólo puede servir a cualquiera de ellas vendiendo su alma, convirtiéndose en aquello que quiere servir. Porque la literatura no demuestra sino muestra, en ella las ideas son menos importantes que las obsesiones y las intuiciones, su verdad no depende de su semejanza con la realidad sino de su aptitud para constituirse como algo distinto del modelo, la actualidad no sólo le es indiferente sino que ella sólo existe en la medida que la trasciende y se enraíza en algo más permanente, sus fuentes provienen mucho más de los fondos turbios, prohibidos, de la experiencia humana que de una voluntad social profiláctica, y el servicio que verdaderamente presta a los hombres no consiste en contribuir a la propagación de la fe y el catecismo (religiosos o políticos) sino, justamente, en socavar las bases mismas sobre las que se asienta toda fe y en poner a prueba (lo que equivale a relativizar) todo conocimiento racionalista del mundo. La insumisión congénita a la literatura es más ancha de lo que creen quienes la consideran un mero instrumento para combatir a los gobiernos y las estructuras sociales dominantes: ella irrumpe por igual contra todo lo que significa dogma y exclusivismo lógico en la interpretación de la vida, es decir las ortodoxias y heterodoxias ideológicas por igual. *En otras palabras, ella es una contradicción viviente, sistemática, inevitable de lo existente.*

Volvamos al ejemplo de la literatura indigenista. Ella es importante, como he dicho, desde el punto de vista histórico, pero no lo es, sino en casos excepcionales, desde el literario. Novelas y poemas escritos a menudo de prisa, bajo el imperativo de un estado de cosas que urgía cambiar, a veces con pasión militante, impregnados de la voluntad de enmendar un daño, carecen con frecuencia de aquello que es imprescindible en una obra de arte: la vida propia, que surge de la riqueza de expresión y la pericia técnica. Su objetivo didáctico determina que sean casi siempre simplistas, y su carácter político partidario los torna en muchos casos discursivos, cuando no demagógicos. Por su afán en reivindicar lo local, pueden ser de un folklorismo tan extremado (en su abuso del lenguaje coloquial, sobre todo) que resultan poco inteligibles para quien no está familiarizado con el mundo que describen. De muchos escritores indigenistas se puede decir que (casi siempre sin saberlo), para servir mejor ciertos ideales colectivos, sacrificaron todo lo que había de literario en su vocación.

Cada cual juzgará, de acuerdo a su sistema de valores, si este sacrificio vale o no la pena, si la

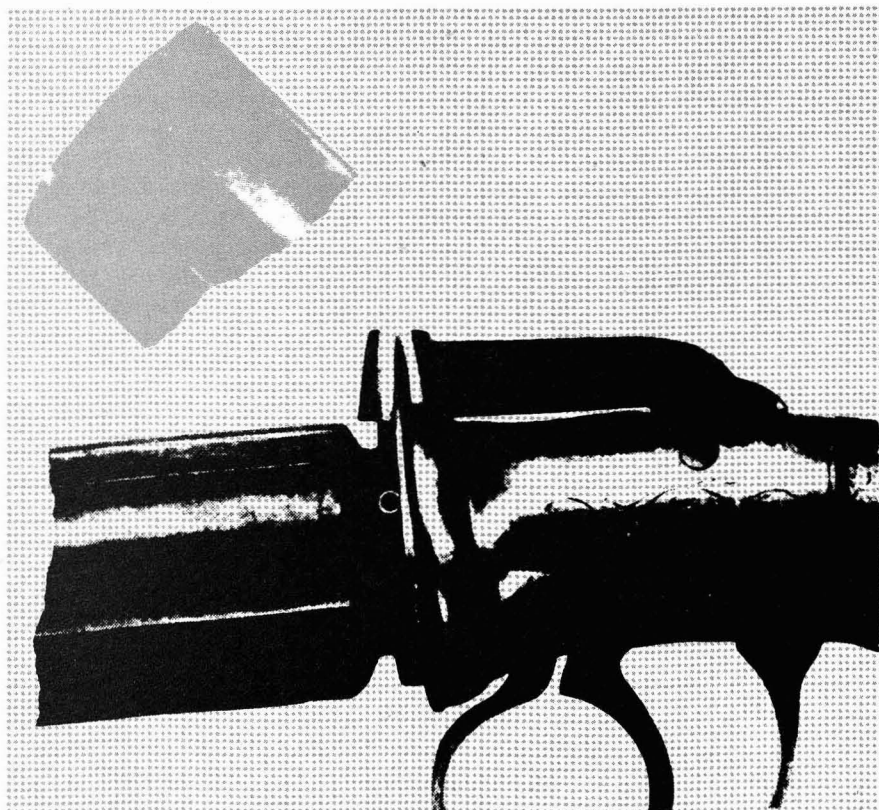
inmolación de lo propiamente artístico por el “compromiso” social y político es aconsejable, como recomendó Sartre a los escritores africanos hace quince años, disparándoles este ultimatum (que era también una autocrítica): “frente a un niño que se muere de hambre, *La nausée* carece de peso” (*no fait pas le poids*).⁶ Este es un problema aparte y sobre el cual, por lo demás, nunca habrá unanimidad de pareceres. Lo que quiero subrayar es que, en América Latina, por circunstancias que tienen que ver con la problemática social y con el tipo de literatura que durante mucho tiempo se hizo, se ha creado una situación muy especial para los escritores en lo que se refiere al ejercicio de su vocación. El público real y potencial del escritor —sus lectores, o, simplemente, sus conciudadanos— se han habituado a entender la literatura como un servicio social edificante, una actividad a través de la cual cobra forma aquello que los medios de información desfiguran y la enseñanza y la política oficial ocultan. Este público espera que la literatura contrarreste el escamoteo de la realidad que practica el poder y mantenga viva la esperanza y estimule la rebeldía de las víctimas. Al pensar esto de la literatura, ese público confiere al escritor una personería moral y cívica y el escritor debe tratar durante su vida de ajustar su conducta a esta imagen (por lo menos en las cosas que dice, no siempre en lo que hace) so pena de descrédito. Desde luego que el escritor puede rechazar este papel que la sociedad quiere

imponerle y decir que sólo pretende ser un artista, que él no acepta que la literatura se confunda con la filantropía política, y que las preocupaciones que alimentan su trabajo no rozan siquiera los temas de la sociología y de la historia presentes, de modo que pese a quien pese él permanecerá enclaustrado en la ciudadela de sus demonios personales. Esta actitud no sólo será juzgada como una toma de posición política (lo que indudablemente es); ella será de hecho, el barómetro que calibre todo lo que escriba. Todo lo que salga de su pluma vendrá etiquetado, lastrado, por aquella actitud que sus lectores (reales o potenciales) sólo podrán entender como una traición a las víctimas. Aspirar a ser sólo un artista significa, dentro de esta perspectiva, un crimen moral y un pecado político. Nuestra literatura está marcada por este contexto y si uno no lo tiene en cuenta difícilmente comprenderá lo que la diferencia de otras literaturas y el comportamiento de nuestros escritores.

Porque ningún escritor en América Latina ignora la presión psicológica que se ejerce sobre él a favor del ‘compromiso’. Y repito —porque es de vital importancia— que esta presión proviene de las víctimas al mismo tiempo que de los victimarios. Ambos comparten la creencia de que la literatura es, debe y sólo puede ser ‘social’. Hay escritores, desde luego, que ceden a esta presión simplemente porque ese impulso externo coincide con sus convicciones. Estos casos son los afortunados. La coincidencia entre la elección individual del escritor y la idea de su vocación que se ha hecho la sociedad, permite al novelista, al poeta, al dramaturgo crear libremente, sin remordimientos, con la buena conciencia que da saberse del lado de la justicia y de antemano respaldado por sus contemporáneos. Es interesante advertir que muchos escritores latinoamericanos que, en sus comienzos, se mostraron indiferentes e incluso hostiles a los temas sociales y políticos, más tarde, a veces gradual, otras súbitamente, orientaron sus escritos en la dirección del compromiso. La razón del cambio pudo ser que, en determinado momento, descubrieron la magnitud de la injusticia social y decidieron combatirla con la literatura. Pero no se puede descartar que en este cambio de dirección influyera también la conciencia de la impopularidad y las complicaciones que conlleva el desacatar las exigencias del medio y de las ventajas psicológicas y prácticas que significa actuar y escribir como el público espera que lo haga.

Todo esto ha dado a la literatura latinoamericana rasgos peculiares. Los problemas sociales y políticos son en ella una presencia continua, y uno los encuentra incluso en obras cuyos temas y formas parecerían serles írritos.

Por ejemplo, en aquella literatura que se designa con el rótulo de fantástica para diferenciarla del realismo. Este género, cuya substancia es la vida mental, por lo común no se propone describir los me-





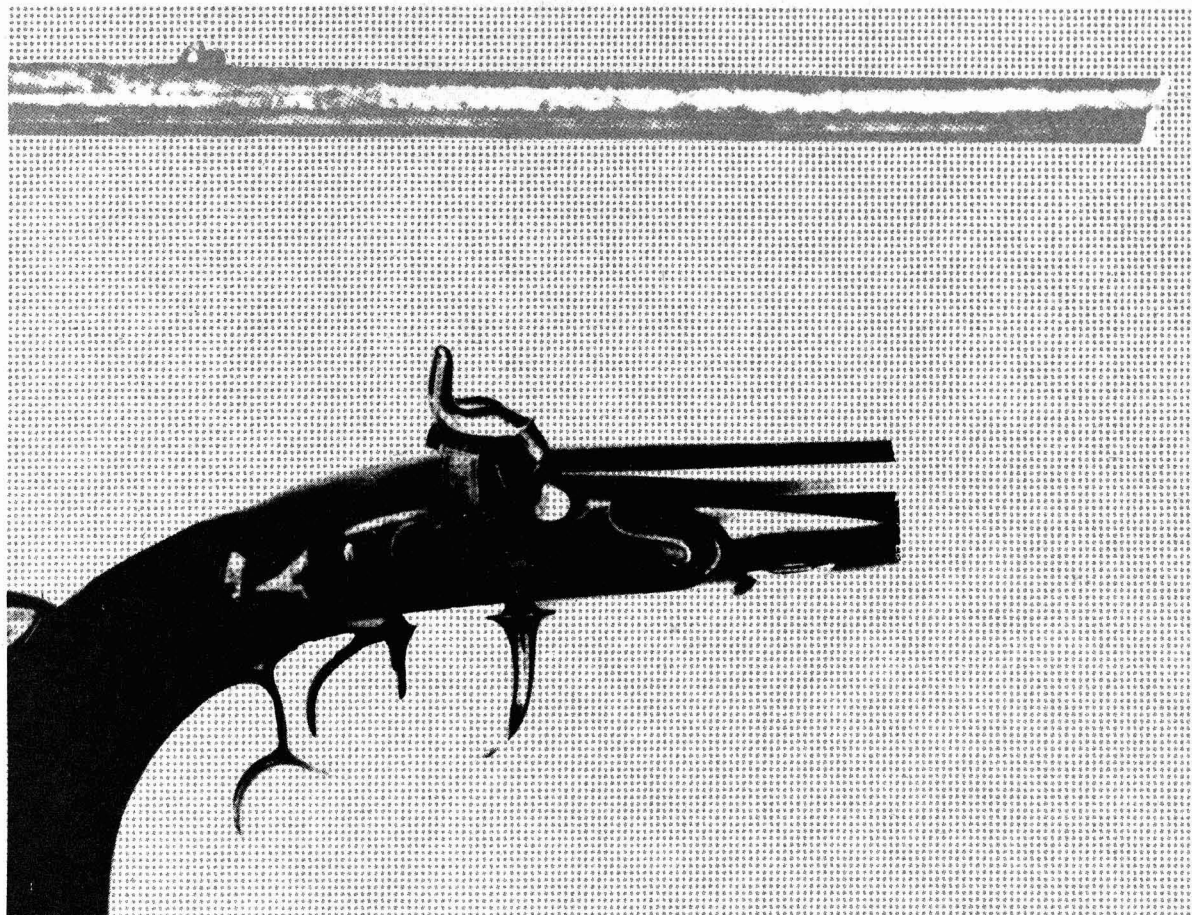
José María Arguedas

canismos de la injusticia económica ni ilustrar los abusos de que son víctimas los campesinos y los obreros, es decir hechos de la realidad objetiva, sino —como ocurre en Edgar Allan Poe, en ciertas historias de H.G. Wells, Villiers de L'isle Adam o en Lovecraft— por el contrario, los esquivo para explorar lo imaginario y extraer de los sueños y las visiones los materiales con que levanta ese 'otro' mundo que es el suyo, ajeno a las leyes de la causalidad, de la razón y en todo caso irreconocible a través de la experiencia. Pero en América Latina la literatura fantástica ha servido a menudo de vehículo a la revelación y crítica de los problemas sociales. Lo fantástico, de este modo, se ha convertido en una elegante indumentaria de la intención realista y ha sido, en verdad, metáfora verbal en la que lo insólito, lo sobrenatural, lo maravilloso eran cristales para mirar a los hechos y las personas de la vida objetiva. Hay muchos ejemplos de esta utilización realista de la irrealidad. El venezolano Salvador Garmendia ha descrito, por ejemplo, en los cuentos de sofocante horror de *Doble fondo* la crueldad de las calles de Caracas y las frustraciones y mitos de las clases medias de esa ciudad. En la única novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo* —cuyos personajes, según descubre el lector a la mitad de la lectura, son todos cadáveres animados— lo fantasmal no se distingue de lo viviente: es un recurso para presentar de manera sutil la violencia y la tristeza de un pueblito de Jalisco. Otro caso interesante es el de Julio Cortázar. En tanto que sus primeros relatos y novelas forjaban un mundo que, bajo la apariencia de lo cotidiano, era ontológicamente distinto de lo real y en el que los problemas sociales no tenían cabida, en sus últimos escritos y sobre todo su última novela, *El libro de Manuel*, estos temas comparecen de manera impetuosa, sin desplazar lo fantástico, injertándose en él. Toda la novela es un esfuerzo por asimilar al plano de lo imaginario una preocupación inspirada en el momento presente y en asuntos tan concretamente políticos como el exilio, el terrorismo y la dictadura.

Hay que señalar, por otra parte, que la politización de los escritores y de la literatura en América Latina no sólo resulta de la injusticia económica y de los vandalismos de las dictaduras. También hay razones culturales para el compromiso, exigencias que el escritor ve surgir en el ejercicio de su vocación. Porque, en países como el de José María Arguedas, asumir este oficio significa experimentar tarde o temprano en carne propia lo que es el subdesarrollo. Desigualdad, discriminación, atraso no sólo afectan a trabajadores, campesinos, desocupados. Son también obstáculos mayores para la práctica de una actividad artística. ¿En qué condiciones puede sobrevivir un escritor en sociedades cuyos índices de analfabetismo llegan a veces a la mitad de la población? ¿Cómo puede prosperar la literatura en países sin editoriales, sin publicaciones literarias,

donde muchos autores para no morir inéditos deben costear la publicación de sus libros? ¿Cómo puede desenvolverse una vida literaria donde las condiciones materiales —falta de educación, salarios de subsistencia, desempleo crónico— establecen un verdadero 'apartheid' cultural que mantiene segregada de los libros a la mayoría de la gente? Y si, encima de todo esto, el poder ha impuesto sistemas de censura en la prensa, la televisión, la radio y en las universidades, es decir lugares donde la literatura podría encontrar refugio y promoción ¿cómo permanecería el escritor ciego y sordo ante los problemas sociales?

Es indudable que en este estado de cosas hay aspectos positivos para la literatura. El compromiso la obliga a mantener un estrecho compadrazgo con la realidad más viva, la experiencia común de la gente, y puede vacunarla contra la tentación de abandonarse —como le ha ocurrido en algunas sociedades desarrolladas— al ejercicio del esoterismo, esa experimentación sistemática que paulatinamente la va alejando de los hombres y convirtiendo en un quehacer fatuo y solipsista. El compromiso —por lo menos en teoría— debería obligar a los escritores, en sus palabras y actos, a un esfuerzo continuo de responsabilidad. La vigilancia social que se ejerce sobre ellos por el hecho de que disfrutaban de una cierta personería cívica, tendría que servir de freno contra la tentación de usar el lenguaje y la fantasía para representar el papel del 'enfant terrible' que —como el papel aguanta todo, según el refrán— miente, trampea y propone las peores opciones. De otro lado, en este contexto, la palabra impresa, lo escrito, el libro, ocupan un lugar privilegiado, merecen respeto y alientan la esperanza: gozan de credibilidad total. La presión que se ejerce sobre la pluma supone que ella es capaz de decir la verdad, de reproducir exactamente lo real, disipando sus veladuras y ambigüedades, y, también, que las novelas, los poemas, los dramas pueden —como las bombas, los terremotos y los milagros— producir cambios sociales profundos e instantáneos, deshacer lo que anda mal. Esta creencia en la omnipotencia de la literatura en el dominio socio-político es ingenua pero asegura para ella una función más elevada que la del mero entretenimiento y ello puede hacer las veces de un poderoso estímulo para el escritor. Es una creencia que, por lo demás, parte de un hecho cierto y saludable. En América Latina los libros no han sido intervenidos, manipulados y degradados por el poder, como otros medios de expresión, y en la mayoría de los países siguen siendo la última trinchera de la libertad. Ello se ha debido a la afortunada estupidez de nuestros gobernantes, que no consideraban a la literatura tan nociva como para censurarla. Pero, también, a que, por la naturaleza de los mecanismos que la crean, la soledad en la que nace, la relativa facilidad con que puede reproducirse y circular y la huella durable



que su paso imprime cuando los hombres se reconocen en ella, la literatura es, entre las creaciones humanas, la que ha mostrado más resistencia a doblegarse ante el poder, la que ha sorteado mejor sus embestidas. En estos tiempos en que, en tantos sitios, se yerguen profetas que anuncian su muerte, resulta consolador que entre nosotros la literatura haya estado asociada, y siga estándolo, a estos anhelos: que la verdad sea dicha y la injusticia suprimida.

Pero esta situación encierra también multitud de peligros. La función de la literatura puede verse sustancialmente distorsionada si los textos de creación se leen sólo o principalmente como medios de conocimiento social o instrumentos de educación y agitación política. ¿Cuál sería entonces la frontera entre sociología, historia, periodismo, publicidad y la literatura? ¿Es la literatura nada más que una versión envilecida (ya que sus datos son siempre dudosos por la intervención en ellos del factor imaginario) de las ciencias sociales y del ensayo político? En verdad, en esto se metamorfosea la literatura si se estima que su máxima hazaña consiste en ofrecer un testimonio de la realidad objetiva, si ella es juzgada sólo como acta y constancia fidedigna de lo que ocurre en la sociedad.

De otro lado, esta situación abre las puertas de la literatura a toda clase de oportunismos y al chantaje más descarado. El crítico, por lo pronto, debe ser muy cauteloso o va perdido. Porque ¿cómo llamar fracasada a una novela que protesta contra los opresores de las masas sin ser considerado un sirviente del opresor? ¿Cómo considerar una pavorosa calamidad, a este poema que fulmina, en versos asonantes, a las multinacionales, sin ser acusado de perro de caza del imperialismo? Y ya sabemos qué beneficios pueden sacar de esta concepción primaria de la literatura los intelectuales deshonestos y con qué facilidad estos argumentos pueden ser impuestos a públicos incultos.

La exigencia de compromiso puede significar, también, el descalabro de una vocación artística, si, por la índole de sus experiencias y su temperamento, el escritor es incapaz de escribir sobre aquello y en la forma que la sociedad espera de él. Ya que esta exigencia entraña una mutilación de la literatura, un recorte de sus límites, que son los de la sensibilidad, el deseo y la imaginación, algo considerablemente más ancho que el estricto territorio de los problemas sociales y políticos y más largo en el tiempo que la actualidad. Un escritor como Borges ha construido una gran obra literaria en la que estos



temas no tienen carta de ciudadanía y en la que, más bien, prevalecen las inquietudes metafísicas, teológicas, literarias, lúdicas y la pura fantasía. (Pero desde luego que él tampoco ha podido dejar de responder al reclamo 'político' y uno se siente tentado a ver en las declaraciones de extremo conservadorismo que Borges hace —y que desconciertan a veces a los propios conservadores— nada más que una estrategia del sacrilegio a fin de que lo dejen escribir en paz sobre las cosas que le importan). Entre los escritores hay —como entre los hombres de cualquier otro oficio— muchos a quienes los problemas sociales y políticos no les interesan, o en todo caso no lo bastante para convertirlos en el centro de su trabajo. Estos son los casos desafortunados. Si obedecen a su predisposición íntima y escriben una obra sin vínculo aparente con lo 'social', la obra será de todas maneras entendida como un escamoteo, una acobardada toma de posición a favor de la iniquidad. Si, en cambio, acatan la exigencia y se empeñan en escribir libros comprometidos, forzando su naturaleza y traicionando sus demonios, lo probable es que se frustren como escritores y produzcan una obra auténtica.

Creo que José María Arguedas experimentó este terrible dilema y que hay huellas de él en su obra y en su conducta ciudadana. El había nacido en los Andes, y, pese a ser hijo de un abogado, convivió por largos períodos con indios sirvientes, peones y comuneros, y de niño fue, en la lengua que hablaba, las cosas que sentía y la manera de ver el mundo, uno de ellos. Más tarde se convirtió en un peruano avecinado en la costa, que pertenecía a la clase media y hablaba y escribía en castellano. Toda su vida osciló entre estos dos mundos culturales y ellos se disputaron su espíritu, a veces de manera dormida y a veces tormentosa. La literatura significó para él una manera de retornar melancólicamente a los días y lugares de su infancia, el mundo de la aldea de San Juan de Lucanas, el pueblo de Puquio o la ciudad de Abancay, pero, sobre todo, al paisaje de la sierra, a su fauna y a su flora, que era capaz de recrear míticamente, en una prosa exaltada y feliz.

En lo que respecta al indio, Arguedas era algo que podría llamarse un 'conservacionista' (para no decir conservador): un ecólogo cultural. Esto se expresaba en él más por instinto y palpito que mediante una elaboración consciente. Desde luego que a Arguedas lo exasperaban la explotación y los abusos de que era víctima el indio y que quería corregir esa situación. En eso coincidía con los sectores políticos llamados progresistas. Pero había otro aspecto de la realidad india, que él conoció y comprendió mejor que ningún otro escritor latinoamericano, que lo fascinaba y que él hubiera querido *conservar*. Y en esto entraba en una contradicción insalvable con la ideología de esos sectores. Este aspecto es la cultura india, en el sentido vasto que tiene esta palabra para un antropólogo contem-

poráneo. Es decir, ese sistema de supervivencia que ha permitido al indio de los Andes, pese a su desamparo y a las durísimas circunstancias adversas, de un lado, mantener, en el dominio de la lengua, de las costumbres, de los ritos, una cierta continuidad con el pasado, y, de otro, transformar todas las instituciones, creencias y aun la lengua que le fueron impuestas por la cultura dominante —la blanca, occidental o hispana— en algo sustancialmente distinto. Como, por ejemplo, esa corrida de toros que llegó al Perú con España y que —según describió admirablemente en *Yawar Fiesta*— se ha convertido en una ceremonia india, en la que los comuneros se enfrentan al toro a pecho descubierto y lo embravecen y matan con cartuchos de dinamita al son lúgubre de las trompetas de cuerno llamadas wakawakras.⁷

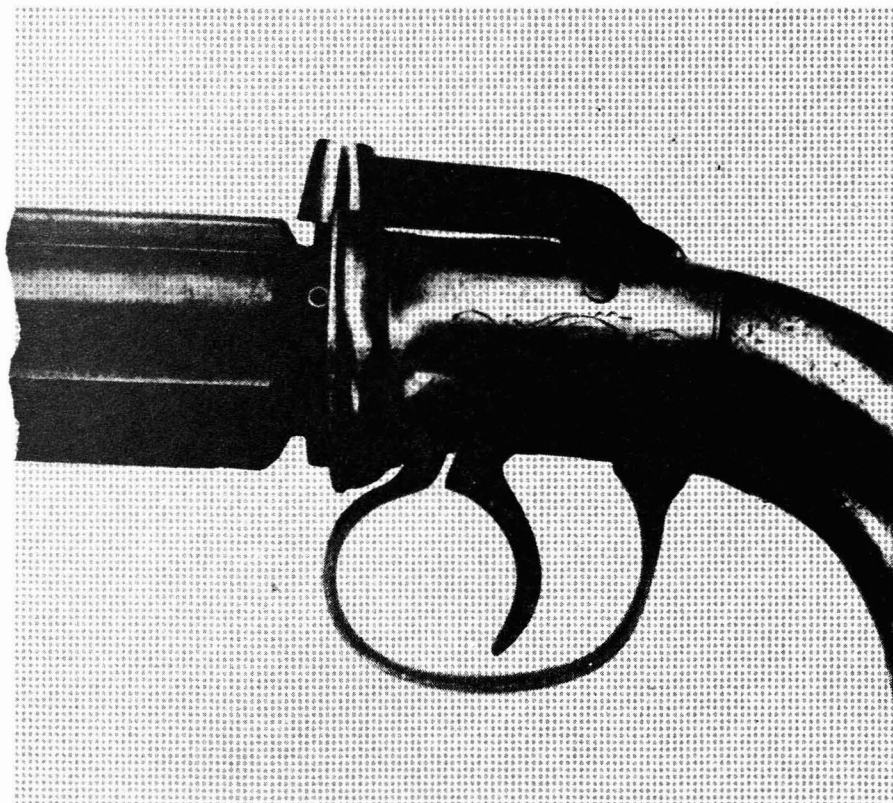
La teoría de la lucha de clases nunca le pareció suficiente para entender de manera totalizadora la condición del indio. "Las clases sociales —escribió en 1950— tienen también un fundamento cultural especialmente grave en el Perú andino; cuando ellas luchan, y lo hacen bárbaramente, la lucha no es sólo impulsada por interés económico; otras fuerzas espirituales profundas y violentas enardecen a los bandos; los agitan con implacable fuerza, con incesante e ineludible exigencia."⁸ Y en 1968: "¿Hasta dónde entendí el socialismo? No lo sé bien. Pero no mató en mí lo mágico".⁹ La frase sintetiza todo el drama de Arguedas. Ambas opciones coexistían en él y él las sabía alérgicas una a otra. El socialismo no mató en él lo mágico, pero en sus mejores creaciones lo mágico mató al socialismo (es decir a la ideología). El hubiera querido abolir las injusticias sin privar al indio de esa cultura hecha de conservación de lo tradicional y transformación de lo foráneo en la que veía la mejor prueba de su fuerza creativa y de su voluntad de resistencia. Era en suma el carácter 'arcaico', 'bárbaro' de la realidad india —lo tradicional y lo metabolizado de la cultura de occidente— lo que Arguedas amaba y con lo que se sentía profundamente solidario, no sólo porque conoció de niño y desde adentro esa realidad (lejanísima para cualquier otro escritor peruano), sino porque veía en ella la mayor proeza llevada a cabo por el indio para no dejarse destruir ni social ni espiritualmente. Lo mejor de su obra son los libros en que —como *Yawar Fiesta*, *La agonía de Rasu Ñiti*, *Los ríos profundos*— describe (mejor dicho, inventa) con palabra lírica y maravillada este 'arcaísmo' y quizá ello explica la importancia que tienen en sus ficciones la ceremonia, las fiestas y la música. En ellas intuía Arguedas una expresión privilegiada de la creatividad del pueblo indio, una manifestación de su identidad. Y su constante reproche al Perú oficial fue que desdeñara eso que en *El Sexto* llamó "la voz de su pasado".

El problema era que, en esto, entraba en conflicto radical con las fuerzas e ideas 'progresistas',

aquellas que —como lo mostró en los jóvenes discípulos de *Yawar Fiesta*, que quieren desaparecer la fiesta de toros india, o en esos ideólogos apristas y comunistas de los calabozos de *El Sexto* que le parecen al narrador de la novela, transparente portavoz del autor, igualmente incapaces de entender verdaderamente al Perú andino— consideran que la única manera de salvar al indio es liberándolo, al mismo tiempo que de sus explotadores, de las supersticiones, usos bárbaros y ritos retrógrados como el 'yawarpunchay'. La idea de que, en nombre del progreso, se destruyera la realidad cultural india era sencillamente inaceptable para Arguedas y en su obra uno puede seguir las alternativas de ese conflicto perpetuo. La Ideología invade su obra después de *El Sexto* (donde la había rechazado) en una novela que es su mayor derrota al mismo tiempo que la más ambiciosa que escribió: *Todas las sangres*. En ella Arguedas cedió enteramente a la presión a favor del 'compromiso' ideológico, que se ejerció sobre él con más fuerza que contra nadie. Era el escritor peruano que sabía quechua y conocía la miseria y el horror de la explotación del indio desde adentro: era él quien tenía que escribir la gran novela 'progresista' del Perú. *Todas las sangres* es un gigantesco esfuerzo por obedecer ese mandato, una clarísima inmolación de su sensibilidad en nombre de ciertas ideas. Y también un gran fracaso literario: la visión es simplista, caricatural, confusa, y, como suele ocurrir, por querer ser extremadamente fiel a

la realidad, el libro se desvanece en la irrealidad.¹⁰

Lo cierto es que profundamente Arguedas no creyó nunca que el progreso entendido en términos económicos fuera una solución para el problema del indio. Y ello se ve sobre todo en su novela póstuma, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, visión de apocalipsis de lo que puede significar el progreso entendido en términos industriales, es decir puramente cuantitativos. La harina de pescado, que hizo florecer una próspera industria en la costa peruana y convirtió Chimbote, pueblo de pescadores en los años cuarenta, en un gran centro industrial, está presentada en el libro como una maldición del cielo, un flagelo que destruye física pero sobre todo moralmente a los hombres —a todos, sin excepción—. Pero la víctima principal es el indio de los Andes, que, al bajar a la costa con el señuelo de mejorar su nivel de vida, abandonando el campo para convertirse en pescador u obrero pierde sus raíces, su lengua, su ámbito y asiento social, y se convierte en una grotesca caricatura al que los demás pisotean y que se ultima a sí mismo en cantinas y burdeles de horror hasta alcanzar la delicuescencia. La novela muestra cómo, por culpa del 'progreso' los indios en Chimbote han 'perdido su alma'. Para tratar de rescatar ideológicamente a Arguedas para el bien —de acuerdo al sistema que he tratado de describir—, críticos como Cornejo Polar han dicho, claro está, que *El zorro de arriba y el zorro de abajo* denuncia, en realidad, el desarrollo capitalista, que el libro es un alegato contra el carácter anárquico, competitivo, basado sólo en el lucro, de ese progreso. Esta es una superchería motivada por la ingenua creencia de que la 'buena' literatura debe serlo, al mismo tiempo que en el artístico, en el dominio ideológico: es decir, defender y propagar las opciones 'progresistas'. Sin embargo, cualquier lectura no entorpecida por el prejuicio, descubre de inmediato que el mal —con las connotaciones metafísicas y teológicas de la palabra— que contamina el mundo de la novela se enraíza en la esencia del sistema industrial, está en los engranajes de esas máquinas que trituran la anchoveta y destruyen la Naturaleza, en el tipo de trabajo que genera y en las relaciones que establece entre los hombres. Es la noción misma de 'desarrollo', de modernización, de adelanto tecnológico, lo que es demoniacamente representado y exorcizado en el libro. La razón secreta de este rechazo es la intuición, que nunca abandonó a Arguedas, de que este género de sociedad (aun cuando fuera de distinto signo ideológico) sólo puede surgir sobre las cenizas de esa sociedad arcaica, rural, tradicional, mágica (folklórica en el sentido mejor de la palabra), en la que Arguedas —quizá con razón, quizá sin ella: yo no sabría decirlo— veía lo mejor del Perú. Esto era intolerable para él al mismo tiempo que políticamente infundable.



No hay duda, para mí, que esta contradicción en que Arguedas se debatió toda su vida, y que lo mantuvo simultáneamente aliado y en disidencia con la 'modernidad' y las fuerzas sociales políticas que hacían pesar sobre él una coacción psicológica y moral enorme, fueron un factor importante en esa larga crisis que concluyó en el balazo de ese medio día de diciembre de 1969. Ese disparo todavía sigue retumbando, como una llamada de atención sobre las servidumbres que acompañan a la vocación del escritor en América Latina.

Cambridge, noviembre, 1977.

Notas

1. El violinista Máximo Huamán Huamani, de Diego de Ishua, Lucanas, recibió una de las cartas-testamento de Arguedas, rogándole que llevara a sus exequias esos "dansaks" que lo habían fascinado desde niño. Huamán Huamani acompañó el cortejo fúnebre tocando en su violín la Danza de las Tijeras (en *tono de agonía*, como le pidió precisamente Arguedas), mientras dos danzantes indios, vestidos con sus multicolores trajes de plumas y espejos, iban bailando junto al ataúd.

2. He omitido el caso de Cuba, entre los ejemplos citados, no por las obvias diferencias entre un régimen autoritario de izquierda y uno de derecha (la dictadura militar peruana decía ser de izquierda hasta 1976), puesto que, en lo que se refiere al control de los medios de comunicación y de las universidades por parte del Estado, nada los distingue (salvo, tal vez, el hecho de que ese control en un país comunista es técnicamente más perfecto) sino por sus distintas actitudes frente a la literatura. En Cuba, como en cualquier país de economía estatizada, la planificación eliminó ese espacio libre de que ha gozado casi siempre la literatura aun en las peores dictaduras latinoamericanas. A diferencia de las oligarquías militares de derecha, los Estados comunistas sí conceden una importancia de primer orden a la literatura. Por ello, al tiempo que la ponen al alcance del mayor número en ediciones gigantescas y baratas, la censuran cuidadosamente.

3. Que esta persecución se lleve a cabo contra la persona del escritor, no contra sus libros, es sintomático de lo que vengo diciendo. Durante la dictadura de Odría, en el Perú (1948-1956), los dirigentes apristas y comunistas eran reprimidos con dureza, pero se podía comprar en las librerías los ensayos de Haya de la Torre o de José Carlos Mariátegui. Hoy, en Argentina, siguen circulando los libros de Haroldo Conti y de Rodolfo Walsh, escritores desaparecidos y muy posiblemente asesinados por el régimen.

4. En el otro extremo del espectro político, Cuba, hay un ejemplo parecido de desproporción entre la reacción oficial y la peligrosidad del escritor sobre el que se hace violencia. Me refiero al caso del poeta Heberto Padilla, quien, por haber mostrado cierta hostilidad a la línea cultural de la Revolución, fue encarcelado e hizo luego una autocritica pública. Véase: "Cuba. Nueva política cultural. El caso Padilla", *Cuadernos de Marcha*, Montevideo, N. 49, mayo de 1971, así como *Persona non grata*, de Jorge Edwards (Barcelona, Barral editores, 1974), y mi artículo *Un francotirador tranquilo* (Caretas, Lima, N. 506, 4-8 diciembre, 1974).

5. Un buen ejemplo es el macizo esfuerzo del profesor Antonio Cornejo Polar por presentar la obra de Arguedas como un dechado de "compromiso" político-social: *Los universos narrativos de José María Arguedas* (Buenos Aires, Losada, 1973).

6. Siempre me he preguntado qué podría contrapesar ese contundente cadáver: ¿toda la obra de Shakespeare?

¿La literatura francesa reunida? Las opiniones de Sartre aparecieron en una entrevista en *Le Monde*, en mayo de 1964, y originaron una viva polémica en Francia. Una reseña de ésta aparece en mi artículo *Los otros contra Sartre*, en *Expreso*, Lima 19 de junio, 1964.

7. Que la visión de Arguedas de la cultura india sea literariamente persuasiva no significa que sea exacta, y, de acuerdo a patrones científicos, no hay duda que si alguna vez lo fue hoy ya no lo es. A partir de una experiencia profunda de la realidad india, y de sus propias inhibiciones, deseos y nostalgias, Arguedas construyó un mundo *original*, y eso da a su obra literaria riqueza y accesibilidad universal. Pero es a partir de esta visión propia, distinta, de lo indio que forjó Arguedas su utopía arcaica, fundamento del dilema político que fue una herida constante en su vida y, quizá, la clave de lo mejor y de lo peor que escribió.

8. En *La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú*, Mar del Sur, Vol. III, Enero-Febrero 1950, Lima, Perú.

9. Discurso de José María Arguedas en el acto de entrega del Premio Inca Garcilaso de la Vega (Lima, octubre de 1968), publicadas como anexo a *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1971, p. 298.

10. *Todas las sangres* no es el único esfuerzo de Arguedas por ajustar su comportamiento a la imagen que de él habían fabricado los sectores "progresistas". En sus últimos años, más o menos a partir de 1968, cuando se había agudizado la crisis que desembocaría en su suicidio, Arguedas ejecutó ciertos gestos —como la correspondencia pública en quechua con Hugo Blanco, líder campesino que se hallaba en la cárcel— que parecían los de un militante revolucionario. Esto no correspondía en absoluto a la realidad. Salvo su breve actuación antifascista, a favor de la República Española, cuando era estudiante (por lo que pasaría cerca de un año en la cárcel), Arguedas no intervino luego en política y mantuvo siempre una distancia respecto de todos los partidos y grupos revolucionarios. Es interesante en este sentido el testimonio de amigos de toda la vida, a quienes les costaba trabajo identificar al Arguedas que habían conocido, con el que él quiso dejar a la posteridad. Véase lo que dice una amiga de juventud, Lily de Cueto, esposa del profesor y ensayista Carlos Cueto Fernandino, compañero universitario de Arguedas y que tuvo mucha influencia sobre él: "Por lo que usted afirma, el suicidio de Arguedas obedeció a causas personales, ¿cómo explica entonces la carta que dejó, que es interpretada como un testamento político?"

"—Mire, le estoy hablando a Ud. con toda franqueza. Para mí, Arguedas era conciente que esa carta iba a ser publicada, que se le iba a dar publicidad a su muerte y *ese era un documento con el que iba a quedar bien*. A mí me chocó un poco, porque no era el Arguedas que estaba acostumbrada a conocer. En ese momento, él estaba muy presionado para que tomara acción en la política; la prueba está en las cartas a Hugo Blanco y otras cosas de las que él estaba muy alejado. A él le interesaba muchísimo más su trabajo como novelista que como político. *El era un idealista en política, pero no un activista. Yo tengo la idea que él sentía que existía un movimiento de izquierda, con la revolución, y tenía que quedar bien*. Creo que ahí, él estaba mal, mal.

"—¿Mal en qué sentido?"

"—Mal en el sentido que no fue sincero; *mezcló sus propios sentimientos con lo que esperaban de él*. Toda esa angustia en que vivía le impedía trabajar, escribía muy poco. Creo que todo eso lo tenía ofuscado y lo llevó a eliminarse..." Testimonio de Lily Caballero de Cueto, recogido por Maruja Barrig, en *Runa*, Revista del Instituto Nacional de Cultura, N. 6, Noviembre-diciembre 1977, Lima, Perú. (Los subrayados son míos).