

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS**



Análisis de las funciones del diálogo en *Todas las sangres*,  
de José María Arguedas

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Lingüística  
y Literatura con mención en Literatura Hispánica, que presenta:

***Myriam Estefanía Gómez Gárate***

Asesor:

***Eduardo Francisco Hopkins Rodríguez***

Lima, Mayo, 2022

## Resumen

En principio, se explicará por qué es importante estudiar la técnica en la obra de Arguedas, que es un aspecto descuidado en la literatura sobre este autor. Luego, se propondrá el concepto de red funcional del diálogo, un modelo de tres funciones (técnica, de caracterización, y polémica). La función técnica es aquella que responde a una necesidad práctica del texto, como proporcionar información específica. Por otra parte, la función de caracterización es aquella que ayuda a construir a los personajes. Finalmente, la función polémica es la que se ocupa de mostrar la conversación entre distintos puntos de vista (en este caso, con respecto a la opresión indígena y otros problemas sociales de la época); la dinámica que se crea es parecida a la de un debate. Con respecto a esta última función, Arguedas busca darle voz al indio mediante la creación del “lenguaje castellano especial”, símbolo de mestizaje y mezcla cultural.

Finalmente, evaluaremos el impacto de estos hallazgos en una interpretación de la novela. A raíz de todos los conceptos revisados en este estudio del diálogo, verificaremos si es que se podría decir que hay algún tipo de propuesta en esta novela y cuál es la repercusión en su significado.

## Índice de contenido

Introducción: Por qué estudiar la técnica en la obra de Arguedas.....	4
Estado de la cuestión .....	8
A. Acerca de una interpretación general de <i>Todas las sangres</i> .....	8
B. Acerca del diálogo .....	12
C. Acerca de técnica y estructuras en el diálogo de <i>Todas las sangres</i> .....	15
Análisis .....	17
A. Diálogo: definiciones y términos básicos.....	17
B. Red funcional del diálogo en <i>Todas las sangres</i> .....	19
Función técnica .....	20
Función de caracterización.....	27
Función polémica .....	40
C. Diálogo y significado del texto literario.....	65
Cómo <i>Todas las sangres</i> trasciende lo ideológico.....	66
La incompleta lucha por la armonía .....	68
<i>Puente entre dos culturas</i> .....	68
<i>La opresión que nunca termina</i> .....	69
Conclusiones.....	71
Bibliografía.....	74

## **Introducción: Por qué estudiar la técnica en la obra de Arguedas**

Arguedas es posiblemente el escritor indigenista más importante del Perú, etiqueta que lo vincula con áreas de estudio como política, historia, sociología, antropología, etc. Debido a la época en la que su obra fue publicada y por los temas que esta trató, esta dejó de llamar solamente la atención de críticos literarios. La Mesa Redonda de 1965 da fe de esto: mientras Escobar abogaba por una interpretación literaria de la novela, los demás panelistas solo se enfocaban en la relación de dicho texto con las Ciencias Sociales y el futuro del Perú. Aun en la actualidad, la mayoría de análisis literarios acerca de Arguedas mantienen dicho enfoque<sup>1</sup>. De este modo, nos encontramos con que el principal atractivo de la obra de este escritor es, a ojos de muchos, sus temas y su contexto social y político.

En general, esto no tendría por qué ser un problema; es innegable que Arguedas fue un escritor indigenista, y el carácter social de su obra es evidente. Privilegiar este enfoque, sin embargo, puede resultar perjudicial si se olvida totalmente lo que está detrás de su visión del país: la estructura del texto, las herramientas que le permitieron construirlo e, incluso, sus estrategias como narrador. La idea de estructuras, herramientas y estrategias arguedianas puede parecer poco ortodoxa. No se trata de una labor completamente inexplorada, pero sí poco popular. Autores como Portugal y Cornejo Polar rescataron la importancia de analizar estructuras y técnica en la literatura de Arguedas (lo cual veremos más adelante). Aun sin tomar en cuenta sus temas recurrentes y su influencia social, se demuestra gran calidad en los mecanismos narrativos, calidad que no recibe la atención suficiente.

Un buen punto de partida para analizar este problema es la novela *Todas las sangres*, que comenta una época convulsionada del país, al mismo tiempo que emplea distintas técnicas para hacerlo. Haremos un breve repaso del argumento para situarnos en su innegable carga social, y luego pasar a los aspectos más técnicos. Como escribe Portugal, *Todas las*

<sup>1</sup> Desarrollaremos este tema con mayor fundamento y extensión más adelante, en el apartado “Estado de la cuestión”.

*sangres* narra “la gran crisis de las comunidades de San Pedro (la comunidad indígena y la comunidad misti)” en el marco de una sociedad que cambia rumbo a la modernidad (Portugal 2011:428). La novela inicia con el suicidio de don Andrés Aragón de Peralta, señor prominente del pueblo, y la denuncia pública que este hace de los vicios de sus dos hijos. De este modo, Bruno queda expuesto en su lujuria; y Fermín, en su avaricia, y ambos reciben una maldición por su mal proceder. A fin de limpiar su nombre y preservar su imagen como principales figuras de poder en el pueblo, deciden hacer las paces y aparentar unidad; de este modo, Bruno le “presta” a Fermín indios<sup>2</sup> de su hacienda para que trabajen como mano de obra en la mina de este último. Cada hermano pone muy en claro sus prioridades desde el principio: Fermín quiere explotar la mina en la que ha invertido por intereses económicos y patrióticos; Bruno, en cambio, busca la pureza de su alma ayudando a su hermano y poniendo condiciones para que los indios de su hacienda “se protejan” de toda ambición.

La novela nos conduce a lo largo del camino que ambos hermanos recorren a partir de estas decisiones, que fueron, de una u otra manera, decisiones respecto al uso del poder, y que llevarán a ambos a enfrentarse con otros personajes que defienden sus intereses particulares. Aparecen, por ejemplo, Rendón Willka, el ingeniero Cabrejos, el cholo Cisneros, los Brañes, además de una multitud de personajes menores que representan a distintos colectivos; todos ellos exponen y defienden una causa definida, diferente a las anteriores, que le sirve al lector para entender un poco mejor el panorama nacional. Hacia el final, la historia sigue centrándose en la relación entre ambos hermanos, que ahora es de rivalidad. Esto se debe a que Bruno ha ido cambiando a lo largo de la novela; ahora se encuentra defendiendo a los indios y, tras sopesar los resultados de haber permitido que la gente de su hacienda trabaje para su hermano, decide dispararle a este, cegado por la rabia y, metafóricamente, por el yawar mayu (“río de sangre” mítico andino). La novela termina con la mayoría de personajes que velaban por los intereses de los indios en situaciones terribles: asesinados ferozmente, encarcelados, etc. Sin embargo, en esta

<sup>2</sup> Consideramos que es necesario hacer algunas precisiones sobre la palabra “indio”. Hay una larga tradición en la crítica literaria de usar los términos “indio” e “indígena” para referirse a los personajes andinos de la literatura indigenista. El propio Arguedas usó dichos términos con el fin de referirse a su propia obra, y a continuación explica por qué los considera preferibles a otros:

Entre este indio y un campesino de Huarochirí o de Yauyos que ya no hablan quechua, o del valle del Mantaro hay una diferencia cultural bastante seria. Si no se usa la palabra *indio* habría que inventar alguna otra, porque la palabra *campesino* para ambos no resulta precisa (Arguedas 1985: 45).

aparente derrota hay mucha dignidad, y justo al final de la novela, el mítico “río de sangre” (que había aparecido hasta entonces solo en la mirada de Bruno y lo había compelido a hacer justicia) deja de parecer una metáfora e invade la realidad. De este modo, realidad y mito se confunden, lo que deja abierta la posibilidad de que se cumplan las esperanzas de justicia que los indios tenían depositadas en sus creencias míticas.

Ahora bien, cabe señalar que esta es una de las novelas a las que aluden los críticos cuando hablan de los cambios formales que tuvo la obra de Arguedas a través de los años. El diálogo es abundante y resulta ser un mecanismo complejo que parece haber sido construido para responder a múltiples funciones y objetivos. El enfoque en la forma del texto no fue ignorado por los críticos. Algunos lo elogiaron y analizaron, mientras que otros consideraron que Arguedas no había obrado con habilidad, y que su verdadero talento estaba en el lirismo y la sensibilidad que había mostrado en otras novelas (ahondaremos en esto más adelante en esta sección). Sin embargo, si bien se mencionaron los diálogos y su papel determinante, no se hizo ningún análisis detallado de cómo funcionaban en la novela, siguiendo qué mecanismos y consiguiendo qué efectos. Sin duda se les ha dedicado mucha más atención a los rasgos ideológicos, sociológicos y antropológicos vinculados a *Todas las sangres*. Que se privilegie un enfoque sobre otros, entonces, perjudicial en la medida en que permite que algunos temas que podrían ser analizados se descuiden y olviden.

El presente estudio aparece, de este modo, para atraer atención a las cuestiones formales del diálogo de *Todas las sangres* de Arguedas. Nuestra hipótesis es que existen lineamientos a los que obedece la composición de la mayoría de los diálogos de la novela. Es importante que, antes de profundizar en esto último, analicemos algunos problemas que pueden surgir cuando proponemos una visión estructural de la narrativa arguediana. En principio, reconocemos que este estudio es un intento por aumentar la visibilidad de una técnica empleada por Arguedas, creada para el desarrollo de una o más obras suyas. Esta técnica recoge los lineamientos que rigen los diálogos, además de muchas otras características de otros aspectos de su obra.

Esta idea puede parecer problemática a primera vista. Esto ocurre porque, a pesar de que, como ya hemos mencionado, muchos críticos advirtieron las cualidades formales de *Todas las sangres*, José María Arguedas mantiene en gran medida la reputación de ser un “escritor intuitivo”. Como menciona Plasencia, Arguedas es considerado localista y

menos abierto a utilizar “sofisticadas técnicas literarias” (Plasencia 2012: 123), opinión que, además de ser inexacta, parece peyorativa<sup>3</sup>. Como menciona el propio Alberto Escobar:

Arguedas ha sido y es en mucho, un intuitivo. [...] Entonces, para mucha crítica formal la obra de Arguedas carece de una exigencia básica de la novela, que es la estructura, esa disposición de sus elementos para conseguir cierto desarrollo, cierto clímax tensivo y cierta conclusión [...] (1989: 201).

Se infiere de lo anterior que la idea del “escritor intuitivo” no surgió sin fundamento. El mismo Arguedas se pronunció en distintas oportunidades dejando en claro su intención de retratar al indio que él había conocido, su admiración por autores que escribían por “pasión literaria”, y su rechazo hacia quienes usaban la “fría técnica” para ganar dinero (Alemany 2009: 162-163). Estas declaraciones, sin embargo, no deberían bastar para negar la existencia de una técnica arguediana. Para entender esto a cabalidad, propongamos un caso hipotético en el que Arguedas se haya guiado puramente por su intuición estética, que habría estado al servicio de su vocación como escritor y su compromiso social. Sin embargo, aún en este caso extremo, todavía se puede argumentar la posible existencia de una técnica arguediana, dependiendo de un análisis concienzudo del texto. El análisis del diálogo de *Todas las sangres*, que ofrecemos a continuación, es un estudio de funcionalidad basado en el texto más que en el autor o los temas, con el fin de identificar una técnica del diálogo. Se buscará demostrar que los diálogos de esta novela responden a determinados lineamientos. El análisis de un tema tan denso, sin embargo, abre muchas posibilidades para hacer estudios más completos y extensos. No hemos tratado más que los temas estrictamente necesarios, y esperamos con este estudio llamar la atención sobre la cantidad de aspectos de la narrativa de Arguedas que se puede explorar.

<sup>3</sup> Se puede ahondar mucho más en las críticas que recibió *Todas las Sangres* debido a la supuesta falta de maestría técnica de Arguedas. La de Vargas Llosa resume bien ese tipo de opiniones. Según este escritor, Arguedas no tenía conocimiento de las técnicas de la novela moderna. De este modo, en las novelas en las que prima el sentimiento, como *Los ríos profundos*, su escritura brilla; sin embargo, cuando se propone hacer una novela más “social”, su intento se frustra. *Todas las sangres*, dice Vargas Llosa, es una novela mediocre; los personajes son caricaturas por ser inverosímiles, y Arguedas no tiene el tipo de talento que le permitiría desarrollar exitosamente una novela con ese tipo de personajes. Sin embargo, reitera muchas veces que considera que fue un hombre muy talentoso, con una sensibilidad y un lirismo impresionantes (Vargas Llosa, en Pinilla 2015:49-60).

## Estado de la cuestión

A continuación, mencionaremos a grandes rasgos algunos de los trabajos que se han escrito acerca de la novela, especialmente sobre temas cercanos al nuestro, a fin de encontrar datos importantes que nos ayuden en nuestro análisis. Clasificaremos la información según su tema principal; de este modo, dividiremos los datos en tres categorías con respecto a *Todas las sangres*, que serían las siguientes:

- a. Interpretación general
- b. Diálogo
- c. Técnica y estructuras en el diálogo

A continuación, revisaremos la información que pertenece a cada una de estas categorías.

### A. Acerca de una interpretación general de *Todas las sangres*

La mayoría del corpus teórico escrito sobre esta novela se refiere a su análisis como novela social y realista, y como posible instrumento de propuesta y crítica ideológica. Se trata de un enfoque de vital importancia: no olvidemos que, según Oviedo, es la primera novela social de Arguedas (Oviedo 1985:19). Asimismo, en palabras de Escobar, es una novela que muestra “un rostro múltiple del Perú” (Degregori 2015:104), y por lo tanto presenta un marcado realismo. La crítica ha reconocido en esta novela un amplio rango de influencias, entre ellas la narrativa de Víctor Hugo, Faulkner (Alemany 2009:163-164), Dostoyevski y la antigua tradición europea popular (Ortiz 2015: 110). En cuanto a una interpretación general, era común que se trate de decodificar la novela como si llevara consigo un mensaje ideológico, lo que llevó a Alberto Escobar a defender una interpretación más global y menos literal, una lectura que no ignorara que se trataba de una obra literaria (Escobar 1985:32).

De este modo, nosotros entendemos, por ejemplo, que la novela no propone que la solución al drama del indio era la ayuda de hacendados como don Bruno. *Todas las sangres* es una historia que formula una multitud de preguntas acerca del Perú de los años setenta; específicamente, acerca de las relaciones entre las distintas clases sociales y las acciones y motivaciones de los individuos que pertenecen a ellas. Así, la novela mostraría

el problema, no necesariamente la solución; formularía la pregunta, pero no se sentiría en la necesidad de escribir respuestas. La comprensión total de la novela llega, entonces, no cuando obtengamos de ella una propuesta, sino cuando se observe el panorama completo que pinta del problema. Solo entonces podremos comprender la propuesta, si es que la hay. Como texto literario, *Todas las sangres* no está en obligación de proponer nada, al margen de las presiones que el entorno del momento ejerciera sobre Arguedas.

Hay distintos textos críticos que nos pueden ayudar a ver este panorama. Cornejo Polar, por ejemplo, ve en la novela el drama del cambio de un sistema económico y social. Según su interpretación, el suicidio de don Andrés transmite la idea de la muerte del viejo sistema; una idea similar se construye con la muerte de su esposa, doña Rosario. Por otra parte, el yawar mayu sería el inicio de la construcción de un nuevo sistema (Cornejo Polar 1997: 195-199). Portugal desarrolla con mayor amplitud la idea de renovación y cambio; asimismo, postula agudamente que esta novela es una ficción que abre cuestionamientos en el plano no ficcional, sobre los conflictos que enfrentaba el país ante el reto de la modernidad:

En su sentido interpretativo, esa novelística es un esfuerzo por entender la unidad y la lógica interna de su época. En su sentido ético, es una literatura que parte de una seria preocupación por el futuro de la sociedad en el Perú, y se la plantea en su centro. [...] Pero, sobre todo, están en esa declaración tanto *Todas las sangres* como *El zorro* en lo que es central a la concepción de sus historias: la macroestructura de sus dramas es el proceso de incorporación de un espacio social, cultural y económico (un pueblo, una región) al sistema mundial (Portugal 2011: 332-333).

Gracias a estos autores podemos entender cómo *Todas las sangres* no necesita ser un mensaje ideológico que haya de ser decodificado, puesto que aun sin serlo puede aportar a la conversación acerca de proyectos ideológicos y sociales. Como menciona Cornejo Polar, Arguedas emplea a los personajes de su novela para personificar proyectos ideológicos y sociales.

Los personajes de *Todas las sangres* exceden largamente la función clásica de sujetos que viven una acción. Sin descuidar ésta, y más bien intensificándola notablemente en algunos casos, [...] asumen [la función] de representar sectores de la realidad social y la de postular opciones ideológicas. Sin embargo, esta función no ocurre uniformemente: en algunos casos el personaje es más proyecto que individuo (don Fermín), o más individuo que proyecto (don Bruno) (Cornejo Polar 1997: 248).

Asimismo, señala también Cornejo Polar, hay una gran complejidad en las relaciones entre estos personajes y, por lo tanto, también en las líneas de pensamiento que representan.

No obstante, se trata de un rígido esquema, que simplificaría demasiado la situación que busca retratar. Cornejo Polar explica esto a continuación:

Cada una de las cuatro líneas de significación que han sido estudiadas (el Consorcio, don Fermín, don Bruno y Rendón Willka) tienen su propia e inconfundible identidad, pero que ninguna de ellas resulta inteligible si se elude el sistema de relaciones dentro del cual juegan. Se trata de un sistema especialmente movidizo, fluyente. [...] Con excepción del vínculo Bruno-Consorcio, que siempre es negativo, el personaje guarda relaciones positivas y negativas, según los casos, con las otras líneas de significación. Si esto es así en relación a las cuatro líneas principales, se comprende que dentro de un marco referencial más amplio, que incluya factores de segundo orden, la complejidad del sistema de relaciones resulta infinitamente más subida (ídem, 248-250).

De la complejidad de estas relaciones de atracción y repulsa, continúa Cornejo Polar, puede entenderse que la desintegración sea un tema central de esta novela, una desintegración que sea al mismo tiempo social e individual, a nivel del espíritu de cada personaje. Esa desintegración crea contradicciones y ambigüedades, y es signo de la fuerte crisis que los personajes experimentan en su humanidad. Este autor, entonces, concluye en que a esto se refiere Arguedas con el tema de los “hombres sin alma”, recurrente en la novela. En sus palabras, aún los posibles héroes de la novela (Demetrio y Bruno) tienen este problema de profunda desintegración, una incapacidad de lograr unidad entre lo que piensan y lo que hacen: “Contradictorios, ambiguos y confusos, en mayor o menor medida, [Bruno y Demetrio] llegan a la percepción del lector un poco como víctimas (y al mismo tiempo actores) del contexto apocalíptico que los rodea” (ídem, 251-252).

De modo similar, Portugal asegura que tanto esta novela como *El zorro de arriba y el zorro de abajo* son parte de “un ciclo novelístico que es una incursión en el drama de la modernización en el Perú” (Portugal 2011: 323). Así, “[e]l tipo de problema con el que enganchan estas novelas y al que intentan expresar está asociado al proceso de desarrollo económico y al fenómeno del cambio social [...]” (ídem). Por supuesto, muchos críticos encuentran problemas en que se caricaturicen el marxismo y el capitalismo. Este rasgo es, para Portugal, intencional. De este modo, la caracterización del Zar, por ejemplo, tiene la intención de representar “la irracionalidad del proyecto capitalista dependiente” y compararla con la alternativa de un individualismo que surja de una idea de comunidad libre (ídem, 343. 346).

Uno de los textos más importantes con relación a *Todas las sangres* y su posible contenido

ideológico es la transcripción de la controvertida mesa redonda que el Instituto de Estudios Peruanos organizó en 1965. Esta reunión empezó con interesantes intervenciones en torno a la novela (en su mayoría, de parte de Alberto Escobar), pero terminó con los sociólogos dominando la mesa redonda con dos principales acusaciones en contra de Arguedas. La primera era que el escritor no proponía en su novela nada valioso para el Perú. La segunda, aún más audaz, era que la novela presentaba un esquema de revaloración de los valores indígenas que, además de no ser realista, resultaría dañino para el Perú. También se desliza la idea de que Arguedas no sabe mucho de la realidad del país, porque no es sociólogo (idea de por sí problemática), y que por ello no pudo construir personajes tridimensionales que encarnen esa realidad. Citaremos como ejemplo una sola de las numerosas críticas que entran en esta categoría. Según Henry Favre, el personaje de Rendón Willka demuestra la falta de maestría de José María Arguedas para retratar la sociedad:

Rendón Willka por ejemplo, que es un indio al principio de la novela en un proceso de cholificación, encuentra al final la salvación y la pureza, conserva su pureza volviéndose indio. Yo no sé si una actitud así, puede ser políticamente sostenible y científicamente válida en 1965 en el Perú. Yo he vivido 2 años, 18 meses en Huancavelica en una región del área del doctor Arguedas y no encontré indios, sino campesinos explotados (Favre 1985: 38).

Se puede entender que muchas de las opiniones presentes en la Mesa Redonda de 1965 parecen parcializadas, como si siguieran una línea de pensamiento preestablecida e inflexible. Como menciona Escobar en su prólogo de la transcripción de la mesa redonda, la discusión que se llevó a cabo ese día da testimonio de las preocupaciones y el estado de las letras en una época determinada:

Una de las impresiones que causa la primera parte del debate, se refiere a que *Todas las sangres* no es útil a una lectura sociológica y tanto la rigidez de algunos personajes y especialmente el papel desempeñado por Rendón Willka, es motivo para que se cuestione, en efecto, que ciertos personajes no reflejan la realidad de una sociedad como el Perú (Escobar 1985:8-10).

No obstante, Escobar considera que esta novela es “una imagen total del Perú”:

Podría decir entonces que para mí, acabada la lectura, concluida la experiencia que significa revivir muchas experiencias propias y ajenas en este libro, *Todas las sangres* se me manifiesta como una presentación de una imagen total del Perú. Que en esta imagen presencio una serie de conflictos que surgen primero de un círculo pequeño, el ambiente familiar entre el padre y la maldición de los dos hijos, que luego se desplaza a una pugna entre la familia y el pueblo, que luego se ve al sistema feudal en la

pugna entre los intereses de esta gente y las comunidades circundantes, que luego se ensancha (idem,17-18).

Es evidente que la opinión de Escobar no fue la más popular durante la mesa redonda. Tras leer la transcripción, uno nota que el punto de vista mayoritario es el siguiente: *Todas las sangres* no solo no hace ninguna propuesta valiosa para el Perú, sino que fracasa en retratar al país de manera fiel. En otras palabras, se propuso en medio de esa discusión el férreo argumento de que la novela no contribuía nada importante al país. Comentarios similares se puede encontrar en escritos de otros autores, como bien lo resume Portugal cuando dice:

Arguedas, dicen sus críticos, intenta en esas novelas representar un mundo (el mundo urbano, moderno, y sus clases sociales) que no entiende bien. La idea ha tenido formas diversas y se ha expresado en distintos contextos [Vargas Llosa, Luis Alberto Sánchez, Alejandro Losada, etc.] (Portugal 2011: 347-348).

Este crítico se detiene específicamente en una escena en la que Matilde y don Fermín discuten de economía, escena que, según Vargas Llosa, tiene un contenido que carece de sentido. Sin embargo, según Portugal, el diálogo mencionado no es representativo de la “ignorancia” de Arguedas, porque podría haber sido intencional para representar el pensamiento de la época o la “ignorancia” de los personajes.

Hasta este punto, hemos visto cómo la identidad de novela social y su relación con el Perú histórico han marcado la crítica de la novela. Es un hecho la primacía de este enfoque por sobre el otro, el que se centra en el texto literario como tal. Reconocer esta dicotomía nos permite desafiarla y deconstruirla, a fin de lograr un análisis literario que sea tan fiel al texto como sea posible.

## **B. Acerca del diálogo**

Si bien el diálogo no es un tema que se haya priorizado en la crítica acerca de *Todas las sangres*, tampoco se ha ignorado del todo. Se ha comentado bastante, por ejemplo, sobre la abundancia del diálogo en la novela. Lienhard observa esta marcada presencia como una característica que dota a la novela de teatralidad. De este modo, el texto podría compararse con autos sacramentales del Siglo de Oro (gracias, además, a sus alusiones religiosas), con el cine (algunas escenas presentarían una vista cinematográfica, como tomas en picada, contrapicada, *close-up*, juego de planos, etc), e incluso con el *western* (Lienhard 2015: 81-89).

En sentido estricto, la abundancia de diálogo tendría que obedecer a una necesidad de los personajes de comunicarse. Esta idea es particularmente aplicable a esta novela, que es, como veremos más adelante, una gran conversación entre distintos puntos de vista. No es solamente el acto de hablar el que ocurre con frecuencia, como nos recuerda Bush, sino la comunicación de pensamientos profundos, como en el melodrama:

[E]n *Todas las sangres* los personajes no dejan de expresar, en ningún momento del texto, exactamente lo que opinan y las medidas que piensan tomar para lograr sus metas, lo que contribuye al desarrollo de la trama. [...] De hecho, las exageradas acciones desempeñadas por los personajes contribuyen a crear un ambiente teatral en la novela. En la novela de Arguedas, los personajes parecen estar actuando continuamente. [...] Estas acciones mediante las cuales los personajes se definen dentro del relato contribuyen a formar lo que Miguel Gutiérrez ha definido como el “carácter público” de la novela, el cual se expresa por medio del “monumentalismo y el expresionismo gestual y retórico en la presentación de los personajes (Bush 2010: 291-292).

De esta manera, la abundancia de diálogos resultaría ser una herramienta para darles una voz y una posición intelectual a los personajes. Con esto coincide Cornejo Polar, quien, sin embargo, no se limita a considerar al diálogo como una herramienta, sino como un crucial elemento estructural:

Si en *Los ríos profundos* las descripciones cargan sobre sí buena parte del peso del relato, en *Todas las sangres* esa función la cumplen, sin duda, los diálogos. Es esta una novela en la que los personajes acuden constantemente a la palabra (son básicamente “hablantes”), hasta el punto que en algunos fragmentos la acción debe entenderse como acción verbal [...]. *Todas las sangres* es una novela coral.

La directa e insistente presencia del habla de los personajes genera la índole estructural de la novela. No es ésta un curso narrativo único que obedece a la dinámica de la voz del narrador, sino un discurso plural que en cada una de sus ramas, a veces estrictamente paralelas, postula un sistema también plural de verdades [...]. La novela se presenta, entonces, como una larga disputa, como una expresión coral, sí, pero disonante [...].

De aquí el carácter heterodoxamente “abierto” de esta novela, carácter definido por la multiplicidad de sentidos propuestos y por la obligada participación del lector (Cornejo Polar 1997: 191).

Este argumento nos permite darnos cuenta de que la abundancia de diálogos tiene un propósito, posiblemente el de permitir que distintos puntos de vista conversen, mientras el lector es el auditorio de este debate. Algunas de estas posiciones, continúa Cornejo Polar, no están arraigadas ni en la realidad ni en hechos concretos de la novela; se trata de posiciones que participan activamente en la discusión a pesar de ser, por lo menos por

el momento, puramente teóricas:

La prolongada polémica entre don Bruno y don Fermín es más aguda cuando se refiere a proyectos que a realidades presentes, por ejemplo. Así el lector se encuentra impedido de acudir a los materiales de la propia novela para decidir sobre la razón de uno u otro parlamento. Tiene que auscultar, en cambio su propio criterio de verdad; con frecuencia [...] su idea del bien (ídem,192).

El diálogo, de este modo, permite formular una estructura de “debate”, con un narrador mayormente imparcial, aunque con una inclinación hacia la causa indígena. Esto se puede percibir, por ejemplo, cuando se opta por la caricatura para narrar el proyecto imperialista, o cuando se propone un final mítico que es aceptado dentro del modelo realista (ídem, 192-194).

Cabe preguntarse si estas ideas acerca del diálogo en *Todas las sangres* podrían presentar alguna conexión con las acusaciones acerca de la falta de una propuesta ideológica. Al respecto, Lienhard argumenta lo siguiente:

El mundo de *Todas las sangres*, y eso se les escapó a los participantes de la famosa mesa redonda, no es un “mundo único, un mundo objetivo iluminado exclusivamente por la conciencia del autor. [...] No es “Arguedas” quien habla en su novela. Quienes hablan son sus personajes, y estos personajes, como sucede en la realidad, tienen una conciencia limitada y tal vez distorsionada del acontecer histórico (Lienhard 2015: 84-85).

De este modo, los críticos que se enfocan en el análisis del diálogo nos traen una posición según la cual la propuesta ideológica es evidente, pero no simplista. Para entender mejor esto, remitámonos a lo que menciona Portugal acerca de la conexión de la obra de Arguedas, más que con la realidad, con una idea cimentada en esa realidad y las posibilidades que esta puede abrir:

Ahora bien, con estos personajes (Bruno, Rendón, Hidalgo-Larrabure) no se reproduce en la novela, estrictamente hablando, aspectos de la realidad. Se introduce más bien con ellos, como diría W. Iser, una “cualidad imaginaria que no pertenece a la realidad reproducida en el texto, pero que no puede ser desenganchada de ella”. En la representación del gesto magnánimo de don Bruno, por lo tanto, tenemos una puerta de entrada a un campo de discurso, para explorar su problemática y sus posibilidades (Portugal 2011: 380).

Los personajes de *Todas las sangres* son, entonces, discursos vivientes (ídem, 370). Las realidades representadas pueden parecer contradictorias; y su coexistencia, poco realista. Acerca de esto, Lienhard señala:

El ‘modelo’ que encontramos en *Todas las sangres* es el de un mundo múltiplemente dividido; de un mundo cuyas contradicciones, en vez de tender hacia alguna resolución, se despliegan en el espacio. Si el autor encuentra realidades que se contradicen en su simultaneidad, las enfrenta dramáticamente, como Dostoievski, en vez de tratar de presentarlas en un proceso lineal (Lienhard 2015:76).

No podemos cerrar esta sección sin incluir uno de los aspectos más destacados de la literatura arguediana: la construcción del lenguaje ficcional con el que se comunica el pueblo andino en *Todas las sangres*. Este fue fruto de un largo proceso que comentó abiertamente en distintos textos. Además del mismo Arguedas, Alberto Escobar ha escrito de forma extensa acerca de este proceso, del que se encuentran rasgos a lo largo de toda la narrativa arguediana. Escobar analizó *Agua* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, textos en los que se puede examinar la evolución de dicha lengua literaria de una forma más clara. Según Escobar, se puede percibir los siguientes rasgos del perfil etno-lingüístico (es decir, los rasgos que presenta la posición arguediana respecto a la riqueza lingüística y cultural del Perú) de José María Arguedas en las novelas mencionadas: el carácter multicultural y plurilingüe del Perú; la pluralidad discursiva, es decir, el empleo de distintos géneros y lenguas que interactúan entre sí; y las proposiciones teóricas en torno del lenguaje y las lenguas en el Perú (Escobar, 1984: 69-81).

### **C. Acerca de técnica y estructuras en el diálogo de *Todas las sangres***

No hay muchos textos acerca de los temas de técnica y estructuras en el diálogo de *Todas las sangres*. En principio, mencionaremos *Los universos narrativos de José María Arguedas*, de Antonio Cornejo Polar, que analiza el concepto de dialogismo de Genette y lo aplica a la conversación que hay entre los modelos ideológicos en esta novela por medio de los diálogos. Como Portugal señala:

Antonio Cornejo Polar caracteriza apropiadamente la forma de *Todas las sangres* con una tríada conceptual: dialogismo, coralidad, disonancia. [...] Lo primero (dialogismo) destaca el hecho de que la voz del narrador deja de definir el tenor de la novela y pasa a ser “una dentro de una suerte de coros de voces” que interactúan en el texto para definir el valor de la palabra. Lo segundo (coralidad) apunta a la variedad de formas que interactúan en la novela como modos de referir el *discurso* de los personajes. También implica una particular posición del lector como *oyente* de estos “monólogos, diálogos, coloquios múltiples”. Lo tercero (disonancia) se funda en el hecho de que la multiplicidad de *voces* y el carácter no hegemónico de la voz del narrador proponen una multiplicidad de *verdades*, y afirma que la dinámica que las conecta es la oposición, la disputa (Portugal 2011: 403).

El segundo texto que mencionaremos es el ya citado *Las novelas de José María Arguedas: una incursión en lo inarticulado*, de José Alberto Portugal. Este trabajo recoge un extenso análisis en el que se tratan, entre otros, distintos temas ignorados por gran parte de la crítica. En este texto se dice:

Es de esta manera que se debe entender la naturaleza *mimética* de los diálogos: como modo de acceso a este fenómeno de competencia y rivalidad, y no en el propósito de “reproducir” (en ese sentido, *imitar*) una particular textura idiomática, aunque esta en algunos casos se consiga. La novela así entendida se abre como un espacio experimental en el que se vislumbran y proyectan las posibilidades de intercambio (diálogo) entre lenguajes sociales nuevos y antiguos o tradicionales (Portugal 2011: 405).

En la cita anterior podemos observar cómo Portugal enlaza los conceptos de diálogo, dialogismo y mimesis con lo que él llama “una particular textura idiomática”<sup>4</sup>. De este modo, vemos cómo este autor organiza en una estructura funcional distintos elementos que a primera vista parecieran aislados. Cabe señalar que Portugal reconoce a Cornejo Polar como antecesor suyo en su análisis del diálogo de *Todas las sangres*. No solo resume y comenta las conclusiones sobre dialogismo que Cornejo Polar había planteado, sino que se basa en ellas para analizar las funciones de los diálogos desde una perspectiva bajtiniana:

A partir de *Todas las sangres*, en mayor medida que en *El Sexto*, el dialogismo se podría caracterizar como un *dialogismo* excesivo. El sentido que esta precisión tiene lo tomo de las reflexiones de Gary S. Morson y Caryl Emerson sobre la perspectiva con la que M. Bakhtin entiende este aspecto de las novelas de Dostoevsky. De acuerdo con esto, los incidentes dramáticos “ocurren” en ciertas novelas para poner a los personajes en “situaciones críticas” que los impelen a manifestar sus “más hondos pensamientos y emociones, que pueden cambiar súbitamente en el proceso” (ídem, 406).

Es debido a la riqueza de estos trabajos que se comprende la necesidad que tenemos de abordar el tema de este estudio. Portugal y Cornejo Polar nos permiten entender el diálogo de *Todas las sangres* más allá de las críticas al estilo de Arguedas. Aun sin mencionarlo, estos autores siguen la idea de Escobar del análisis del libro como obra *literaria*, no sociológica, histórica o lingüística.

Tras haber revisado los principales estudios acerca de los temas que nos competen,

<sup>4</sup> A lo que se refiere Portugal es a un tipo de lenguaje construido por Arguedas para algunas de sus novelas. Abordaremos dicho tema con mayor profundidad en el apartado *Función polémica* de la sección “Red funcional del diálogo en *Todas las sangres*”, más adelante en esta investigación.

procederemos a cerrar esta sección y pasar al análisis. En las páginas siguientes, veremos algunos conceptos claves para entender nuestra aproximación al texto. Más adelante, postularemos ideas propias sobre los tipos de diálogo empleados en la novela de Arguedas y los clasificaremos en una tentativa red funcional.

## Análisis

### A. Diálogo: definiciones y términos básicos

Es importante llegar a un consenso acerca de qué es lo que entendemos por diálogo, labor difícil, especialmente porque se trata de un concepto tan amplio. Por ejemplo, según Morón Arroyo, el diálogo es “el elemento donde adquiere la lengua su realidad, ya que en él se concreta el significado de la palabra, con el gesto, la circunstancia, la búsqueda del término apropiado, la repetición, etc.” (1973: 275). Se trata de un concepto correcto, pero no lo suficientemente preciso. Preferimos el que propone Bobes Naves, resumido en la siguiente cita:

Es una actividad sémica (crea sentido), realizada por dos o más hablantes (interactivamente), en situación cara a cara (directo), en actitud de colaboración, en unidad de tema y de fin. [...] El diálogo es creación de sentido en un intercambio de signos verbales y no verbales. [Un] rasgo diferenciador del diálogo [es] su capacidad para aclarar sentidos y crearlos mientras se desarrolla. La finalidad del diálogo no es intercambiar verdades poseídas, sino crear ideas (1992: 26-27.37).

Estas nociones son importantes porque nos permiten recordar que nuestra búsqueda en esta investigación no es únicamente formal, como se podría pensar: un diálogo implica el intercambio de ideas y contenidos. Tras revisar, describir y analizar los aspectos formales que sean pertinentes, siempre quedará como tarea pendiente revisar cuáles son las ideas y contenidos que viajan en el vehículo del diálogo<sup>5</sup>.

En “Discurso del relato”, de *Figuras III*, Genette contempla cuatro aspectos para el análisis del relato: orden, duración, frecuencia, modo y voz. Las distintas maneras en las que un autor gestiona lo que sus personajes dicen (decidiendo si las escribirá textualmente y si habrá un diálogo, si las parafraseará, etcétera) son llamadas por Genette “modos del

<sup>5</sup> Esta tarea se afrontará especialmente en el apartado *Función polémica*, de “Red funcional del diálogo en *Todas las sangres*”. Más adelante, lo veremos con mayor profundidad en la sección “Diálogo y significado del texto literario”.

relato” (1989: 229). Lo que comúnmente conocemos como “diálogo” es, en realidad, una manera en la que un autor decide narrar lo que un personaje dice; podría, digamos, decidir no usar el diálogo y en su lugar valerse de otros medios. Esto es, en términos muy sencillos, lo que propone Gérard Genette cuando habla del modo del relato. Dentro de su categoría de *modo*, sostiene que hay tres opciones según las cuales el narrador asume el discurso de un personaje: el discurso *narrativizado* o *contado*, el discurso *transpuesto* en estilo indirecto y el discurso *restituido*. La primera opción implica que el narrador se apropie del discurso del personaje y la tercera que el narrador le ceda la palabra al personaje; la segunda opción, por otra parte, significa un intermedio entre ambos. El discurso *restituido*, que permite que el personaje hable y no el narrador, es la categoría que corresponde a lo que normalmente llamamos diálogo (*idem*).

Explicemos un poco mejor este concepto con las ideas que nos ofrecen Alves dos Reis y M. Lopes:

El diálogo es, pues, la forma canónica de la interacción verbal. [...] En narratología, el diálogo se encuentra estrechamente relacionado con el discurso del personaje. [C]eder la palabra a los personajes por la institución del diálogo es optar por la forma más mimética de representación: el narrador “desaparece” momentáneamente (1996: 62).

Tomando en cuenta esto, estableceremos la siguiente definición: el diálogo es el ámbito en el que el narrador le permite al personaje hablar directamente. Sin embargo, ocurre naturalmente un problema cuando establecemos esta definición: no solo estamos incluyendo las intervenciones de discurso restituido, sino también otros tipos de discurso, como los monólogos, los monólogos interiores y los pasajes de flujo de conciencia<sup>6</sup>. Frente a esta situación, es necesario decidir si se incluirá alguno de estos tipos de discurso. De los tres mencionados, solo dos son empleados en la novela: monólogos y monólogos interiores. Podría decirse, incluso, que se usan con mucha frecuencia, en especial el último tipo. En general, los personajes de esta novela suelen interactuar entre sí con largos párrafos con fuerte carga explicativa, con el estilo que tendría un monólogo. Y no se trata

<sup>6</sup>Para fines de claridad, remitámonos a las definiciones que establece Álamo con respecto a estos términos. Según este autor, un monólogo “consiste en dejar la palabra de manera directa a un personaje [...] en el que se dedica a exponer sus pensamientos o reflexiones”, y se clasifica, según se exprese o no en voz alta, en soliloquio y monólogo interior, respectivamente (2013: 183). Con respecto a los pasajes de flujo de conciencia, estos implican la técnica de dejar que los pensamientos de los personajes fluyan libremente en medio de la narración. El flujo de conciencia corresponde, entonces, con lo que Genette llama “discurso inmediato”, aunque tiene otros nombres, como “monólogo autónomo” o “monólogo interior directo” (2013: 188-189).

de un rasgo ocasional, o tangencial, que no cuente con gran importancia para la lectura e interpretación de la novela. Algunos elementos característicos en esta obra literaria son la abundancia de diálogos, la tendencia de los personajes a explicar sus puntos de vista extensamente (casi al punto del monólogo), y la gran importancia de la ideología de cada personaje por sobre su propia identidad. *Todas las sangres*, a través de su trama y personajes, desarrolla un debate entre distintos sectores socio-económicos del Perú. Todo lo mencionado anteriormente trabaja en simultáneo con este propósito, de forma colaborativa: los monólogos, los largos párrafos con carga explicativa, los diálogos, la carga ideológica de estos y el debate que se crea entre los distintos puntos de vista de los personajes<sup>7</sup>.

Volviendo a retomar el tema de la funcionalidad en el diálogo, podemos establecer lo siguiente como un punto de partida. Alves y Lopes reconocen tres funciones de entre las muchas que puede tener el diálogo narrativo: añadir realismo (debido a su conexión con la mimesis); ayudar a la caracterización de personajes y entorno social por medio de sociolectos e idiolectos empleados en el diálogo; y finalmente permitir (función diegética) hacer avanzar la historia, como ocurre con otros elementos narrativos (ídem). Tenemos, sin ahondar mucho, ya tres funciones, que podemos llamar mimética, de caracterización y diegética. Sin embargo, tras una lectura cuidadosa de la novela hemos observado que aparecen algunas otras. El modelo de Alves y Lopes ha sido para nosotros un punto de partida sobre el que postulamos la existencia de una *red funcional* cuya mecánica veremos a continuación.

### **B. Red funcional del diálogo en *Todas las sangres***

La idea de la red funcional que sostiene el diálogo en *Todas las sangres* es, por supuesto, una propuesta perfectible, construida en base a nuestras observaciones acerca del diálogo en la novela. Las funciones de los diálogos, en nuestra opinión, no operan independientemente entre sí, sino que construyen una red; estas son funciones que se alimentan entre sí y, en ocasiones, no pueden distinguirse con claridad unas de las otras. Hemos distinguido como parte de esta red tres grandes funciones: de caracterización, técnica y polémica. El análisis que presentaremos a continuación pretende explicar en detalle en qué consiste cada una y cuál es su presencia en la novela. Como ya hemos

<sup>7</sup> Debido a que todo trabaja en conjunto, es difícil excluir los monólogos de este estudio. Hemos decidido tomarlos en cuenta para los análisis cuando haga falta.

mencionado, postulamos una red, y no un trabajo de funciones en paralelo, por lo que es natural observar cierta superposición en ciertos aspectos teóricos de una y otra. La realidad es que es ilusorio querer separarlas del todo; su distinción es puramente didáctica, porque trabajan en conjunto.

### *Función técnica*

Durante nuestro proceso de lectura y análisis de *Todas las sangres*, apareció con cierta regularidad un tipo de diálogo que cumplía una función extrañamente definida: la de responder a una necesidad técnica del texto. Se trataba de intervenciones de personajes que eran usadas, por lo general, para resolver o evitar confusiones que podría tener el lector. Esta tendencia a usar el diálogo para establecer presupuestos o aclarar dudas es un fenómeno que ocurre de forma común, más allá de solamente en el ámbito literario. Como menciona Bobes, a nivel lingüístico, un diálogo posee el protocolo implícito de que los interlocutores compartan presuposiciones del habla y un marco de referencias. De este modo, se supone que los hablantes estén enterados de todo lo necesario para intervenir como dialogantes. Lo mismo ocurre, continúa Bobes, en la comunicación literaria, con la diferencia de que este conjunto de presuposiciones y referencias están dirigidas al lector: él las aprende cuando se manifiestan, y él las espera expectante cuando su revelación se pospone (lo cual ayuda a crear suspenso) (1992: 100-103).

Cuando nos referimos a la revelación de la información, Bobes nos introduce al concepto de *deíctico*<sup>8</sup> y lo que este implica en un diálogo: “Los deícticos son palabras vacías que señalan relación y afectan al locutor y al alocutor en la situación interlocutiva, en referencia a las relaciones entre ellos y el entorno”. Se puede incluir, asimismo, otros vehículos informativos con el mismo propósito, como indicadores espaciales y temporales; el uso predominante de determinados tiempos verbales; el empleo de frases interrogativas, exhortativas y otras que requieren la atención del interlocutor; y el uso del metalenguaje en los casos en los que sea necesario (ídem: 124-125).

<sup>8</sup> El concepto de deixis corresponde, más bien, a la lingüística. Lewandowski define la deixis como la “función señalizadora de los pronombres (yo, tú; éste, aquél, etc.) y adverbios (aquí, allá; hoy, ayer, etc.) en determinados contextos o situaciones. [Esta] no sólo proporciona las coordenadas espacio-temporales, sino sobre todo, las coordenadas pragmáticas de la comunicación” (2000:89). Entenderemos en esta investigación que los pronombres y adverbios fueron puntos de partida, pero la función deíctica puede aplicarse, ya no a nivel lingüístico sino literario, a diversos segmentos del texto literario.

Dichos “vehículos informativos” pueden adoptar distintas formas, en particular si nos referimos al uso del diálogo. En general, las intervenciones de los personajes de un texto narrativo son construcciones sumamente versátiles para transmitir información, especialmente si tenemos en cuenta la multitud de variables. A primera vista, tenemos solamente dos alternativas en las que el personaje puede expresar la información: **explícita** o **implícita**. Sin embargo, esta última opción puede darse por medio de un abanico de opciones: un personaje puede expresar la información debido a su forma de hablar, a su elección léxica, a las decisiones que su discurso expresa, a la omisión de datos, etcétera. Eso es, por supuesto, sin considerar la información que el texto revela por la ubicación del diálogo, su extensión y otros de naturaleza muy variada.

En el siguiente ejemplo, del inicio de *Todas las sangres*, vemos a Anto tratando de llamar a la esposa de don Andrés para que se despidiera de él antes de que este se suicide:

—¡Mamacita! ¡Señoray! —llamó [Anto a la patrona]—. El caballero se despide.  
 —¡Está borracha! —contestó la kurku Gertrudis[...].—Está borracha. Ha tomado desde que repicaron llamando a misa —dijo.  
 Anto se acercó a la cabecera de la cama.  
 La señora dormía. Le colgaban los cachetes y las arrugas del cuello. (21)

El narrador nunca emplea su voz para mencionar que la señora se ha emborrachado (la información es implícita): quien se lo hace saber al lector es Gertrudis, lo que, además, da indicios acerca de la cercana relación que esta tenía con su patrona. Esta opción permite al narrador enfocarse en la descripción física de la mujer: "Bajo ojeras huesudas, los ojos hundidos y húmedos de legañas, temblaban. Temblaban los párpados" (21-22). Este tipo de diálogo permite también la transmisión de datos más complejos, como la descripción de una persona o situación. Ejemplos del caso implícito son pasajes como aquel en el que Gregorio describe la vida en Lima (95-96), o aquel en el que el presidente de la Compañía y Cabrejos describen detalladamente el panorama ideológico que los rodea (334-335).

Ahora bien, veamos qué es lo que ocurre cuando combinamos los dos casos, implícito y explícito. En el siguiente ejemplo, se le brinda al lector tres distintos datos en una sola intervención, logrando efectividad y economía. El diálogo intercala información rápidamente, por lo que esta se ha señalado con cursivas y números. Quienes conversan son Cabrejos y su criado:

—¿A dónde me vas a llevar, *Gregorio (1)*? —preguntó a su criado. Era un

mestizo de la villa.

—Hay una muchacha que se muere por usted, ingeniero. Vive en una tiendecilla en la calle de La Amargura, cerca de la plaza. Ya no es muy joven. Está independiente. Vende cigarrito, jabones, velas y aguardiente (2). Creo que lo recibirá. Usted ha de llamar por cigarrillos tocando su puerta.

—¿Cómo es su nombre?

—Asunta de la Torre (3) (87).

En general, nótese el contraste entre estos tres ejemplos de datos proporcionados:

En (1), aprendemos que el nombre del criado de Cabrejos es Gregorio (explícito).

En (2), recibimos una breve descripción de quién es Asunta y qué hace (implícito), pero no obtenemos su nombre.

En (3), nos enteramos del nombre de Asunta (explícito).

Este diálogo es la primera introducción que tenemos a los personajes de Gregorio y Asunta, cuya importancia va creciendo con el avance de la trama. Nótese que a Gregorio se lo presenta con un simple "Era un mestizo de la villa" de boca del narrador. En el caso de Asunta, se prefiere que un personaje la describa. Esto podría servir también para dar a entender que, a diferencia de Gregorio, Asunta es una mujer conocida y admirada por todo el pueblo. Su condición de mujer sola e independiente que trata de ganarse la vida es el inicio de una cadena de virtudes con las que el narrador comienza a adornar al personaje. Con el tiempo, Asunta llega a tener gran importancia, aun simbólica, con lo que es considerada una de las "mujeres puras", como la imagen de la Virgen María, que aparecen en la novela<sup>9</sup>.

Dependiendo de la forma en la que son presentados, podemos detectar algunos patrones en los diálogos informativos. Si bien es posible encontrar más patrones, a continuación encontramos dos que se puede apreciar con mucha claridad en *Todas las sangres*.

#### *\*Diálogo de personajes anónimos*

Este tipo de discurso se caracteriza porque en él aparece un personaje del que se sabe poco; dicho personaje hace un comentario que resulta útil para facilitar que el lector comprenda algún dato o situación específica. En principio, aclaremos a qué llamamos "personaje anónimo". Se trata de aquel personaje secundario al que se le asignan

<sup>9</sup> Otro ejemplo claro de este tipo de personaje, como se verá más adelante, es Matilde.

intervenciones e incluso alguna característica para que el lector lo identifique, pero no más atributos, ni mucho menos un nombre. Generalmente, aparece, dice lo que debe decir y desaparece sin dejar rastro. Su existencia, entonces, obedece a una estrategia. No aporta nada a la trama, sino que funciona como una herramienta: el autor tiene, gracias a él, la posibilidad de usar sus intervenciones para transmitir información al lector.

Observemos el siguiente fragmento, que aparece después del pasaje en el que don Andrés maldice a sus hijos:

Una anciana que tenía el rostro cubierto con una fina mantilla de encaje se acercó al viejo.  
 —Yo, Andrés, yo te limpiaré el rostro —dijo, y fue hacia él.  
 —¡Es la señora Adelaida! La viuda de Saño; contemporánea del viejo.  
 (17).

Notemos la última línea de este fragmento. Mediante la creación del personaje anónimo que interviene al final, se ha presentado a la señora Adelaida, quien luego tendrá un papel importante más adelante. La intervención ni siquiera va acompañada de un verbo *dicendi* (“dijo”, “expresó”, etc); y no se nos da ningún dato para identificar a quien habla.

La mayoría de las veces, esta función implica la de representación de una colectividad. A continuación presentamos un ejemplo que aparece al principio de la novela, en la primera aparición pública de los hermanos Aragón de Peralta tras haber sido maldecidos por su padre:

—¿Eres inocente? —preguntó don Bruno. Levantó las puntas del poncho sobre sus hombros.  
 —Lo va a patear —dijo un vecino que los observaba por las rendijas de una ventana.  
 Pero don Bruno tomó del brazo a su hermano, y marcharon calle abajo, apurados y en paz.  
 —¡No puede ser! ¡Los maldecidos! —El vecino entreabrió su puerta y vio a los hermanos ir juntos hasta el fin de la calle (23-24).

A diferencia del caso anterior, en este se caracteriza ligeramente al personaje anónimo. Se sabe que es “un vecino”; es decir, un hombre que pertenece al grupo de los “señores”; a juzgar por lo que se sabe de los otros que pertenecen a este mismo grupo, es posible que este vecino sea pobre, arruinado, como los demás, por culpa de los hermanos Aragón de Peralta. La decisión de no darle más características crea la ilusión de que quien habla aquí es un típico miembro de esa colectividad, y que recoge sus rasgos más comunes, incluyendo la opinión. De este modo, este fragmento ayuda a definir en la mente del lector

cuál era la opinión general de la comunidad de los señores hacia los hermanos. En consecuencia, se vislumbra un conflicto primordial en la novela cuando esta recién ha empezado y no hay antagonistas claros.

Mostraremos un último ejemplo. En la escena en la que dos varayok' de Lahuaymarca son castigados por pedir el aumento del jornal diario de los comuneros, un niño de la familia de los Brañes, triste por lo ocurrido, es consolado por la mirada tranquila y digna de los demás varayok'. El cambio repentino del ánimo del niño sorprende a la gente:

—¡Ese chico es loco! —dijo un señor.  
 —¿Quién no pierde la cabeza, si no come más que un poquito de sopa en la mañana e interdiario? —contestó alguien.  
 —“El Gálico” los aliviará, pues, Guadalupe, la linda, ya tiene el corazón muerto desde ahora; pero sus hermanos comerán algo.  
 —¡Ese desventurado Brañes ha hecho tantos hijos! Y a este chico loco que besa la cruz sucia de una vara de indio (71).

Observando este fragmento, notamos que las dos personas que hablan son anónimas, y lo único que se sabe de ellos es que pertenecen al grupo de los vecinos del pueblo. Como en el caso anterior, estos rasgos crean la idea de que sus opiniones representan lo que piensa todo el grupo. El lector entiende que la mayoría de señores comparte una opinión negativa sobre la familia Brañes, y también que se sorprenderían al ver el cambio de actitud del niño Brañes. Potencialmente, el lector entiende, asimismo, que los señores no comprenderían la escena entre el niño y los varayok'; el niño descubrió que ellos encontraban paz en los acontecimientos más oscuros, y se trata una idea demasiado foránea para los señores. En suma, el fragmento permite que el lector concluya que, dentro de su pobreza, los señores continúan conservando sus ideas de superioridad con relación a los comuneros, a quienes no comprenden, y que el pensamiento del niño difícilmente podría extenderse a más gente de San Pedro.

#### *\*Diálogo “interrumpido”*

El caso de Matilde, asimismo, nos presenta algunos ejemplos de lo que en adelante llamaremos *diálogo interrumpido*. Con este término queremos reconocer los pasajes en los que los diálogos se intercalan o interrumpen con otros tipos de discurso (en esta novela, se trata en su mayoría de monólogos interiores y *flashbacks*). Un diálogo interrumpido, por naturaleza, es el que acoge e incorpora el elemento foráneo; la interrupción del diálogo no lo fragmenta, sino, más bien, lo complementa.

En el pasaje ya mencionado (74-77), Matilde y Cabrejos tienen una conversación que gira

alrededor de la forma de ser de Matilde, sus virtudes, suspicacias y qué opinión tiene ella con respecto a los demás personajes. A este lo llamaremos el diálogo principal. A continuación veremos dos tipos de interrupciones, y qué efectos causa cada una dentro de la narrativa.

El primer caso ocurre cuando el diálogo principal es interrumpido por monólogo interior. En este caso en particular, la conversación entre Matilde y Cabrejos se encuentra precedida por un monólogo interior de Cabrejos (73-74), en el que este personaje repasa sus planes para vencer o manipular a todos los demás personajes, especialmente don Fermín y su esposa Matilde:

Son millones que se encuentran a pocos metros debajo de mis pies. Pero tengo que encontrar algún modo de embaucar a este serrano que no es bruto, sino audaz, sin alma y zorro. [...] ¡Pero Matilde tiene el pálpito de lo que al cholo de su marido le falla en este caso! Y yo no puedo con ella. [...] Esta zorrísima que es de buena raza costeña se ha dejado encantar por los cerros, por el presentimiento de que será millonaria y por ese fuerte cholo que la sirve bien porque le es fiel (74).

En el fragmento presentado podemos observar juicios hacia Matilde y hacia su esposo (haciendo uso de palabras y expresiones como “zorrísima” y “sin alma”). Sin embargo, cuando ingresamos, casi de inmediato, en el diálogo principal, notamos cómo Cabrejos adopta otro léxico para referirse a dichos personajes, y cómo su actitud llega a ser más bien conciliadora. Este contraste es más evidente cuando, en uno de los fragmentos citados, el monólogo interior reaparece brevemente en medio del diálogo principal:

—Le rogaría que cuando vuelva al fondo de la quebrada observara esas piedras de color verde suave, especialmente los cortes que han sufrido. Sus ojos, señora, son de ese color. La semejanza se hace notable porque usted tiene los ojos muy grandes.  
 —Sí, ingeniero, por eso veo más lejos que muchos.  
 “¡Claro! Confirмо que sospechas, zorrísima...”, reflexionó Cabrejos.  
 —Veo que acaba de pensar algo de mí...  
 —Señora... Es cierto; pero los ojos no sirven para ver los pensamientos.  
 (75, cursivas nuestras).

De este modo (aunque ocurre brevemente) conviven en el texto, en simultáneo, dos realidades: el discurso persuasivo y conciliador de Cabrejos, y su discurso agresivo que busca las debilidades de sus oponentes. Se trata de una dualidad que no es exclusiva a Cabrejos (especialmente en una novela en la que los personajes están constantemente compitiendo entre ellos), pero que se nota más claramente en el caso de Rendón Willka y sus discursos-máscara.

Por otra parte, es necesario abordar la otra forma más evidente en la que el diálogo principal es interrumpido: por medio de *flashbacks*. En *Todas las sangres* no son muy usuales los saltos en el tiempo; por lo general, la acción se desarrolla linealmente. Sin embargo, en contadas ocasiones, el narrador se remite a algo que pasó tiempo atrás, y narra la situación brevemente antes de volver al presente. Debemos establecer que Genette acuñó un término para analizar el empleo del tiempo en el relato. Este autor explica que si partimos de un punto determinado, el salto hacia atrás se denomina analepsis (lo que popularmente se conoce como *flashback*); el salto hacia adelante, prolepsis; y que ambos fenómenos, junto con otros, se llaman anacronías (1989: 95).

En el diálogo principal que hemos estado analizando, Matilde suele recordar una conversación previa con don Bruno. El efecto que esto consigue es que fragmentos de dicho diálogo con don Bruno, propios del pasado, se inserten en el diálogo principal. Por ejemplo, en una de estas ocasiones, Matilde dice:

—[Bruno] estaba sentado en el corredor, que es demasiado grande. La silla que ocupaba no era de vaqueta, sino una mecedora de aquellas antiguas. [...]  
 —¡Señora! —me dijo [Bruno], con una voz y ademán muy respetuosos. Creí estar frente a un personaje de película. Ese hombre infunde respeto, ingeniero; es altivo y humilde al mismo tiempo. [...]  
 Cabrejos bebió un largo trago de whisky. Matilde lo estaba midiendo con sus escrutadores ojos azules (75).

Al igual que en el caso de los diálogos de personajes anónimos, las analepsis aparecen, proporcionan una serie de datos específicos, y luego la situación desaparece y no vuelve a hacerse referencia a ella. Cabe señalar que este tipo de diálogos se caracteriza por su brevedad. El narrador parece procurar efectividad al abordar este recurso, pues de este modo se logra un rápido tránsito del presente al pasado y viceversa.

A continuación, veremos otro ejemplo. El siguiente fragmento se sitúa en la primera escena de la kurku Gertrudis tras la muerte de don Andrés:

Anto recordó. Era cierto. A la kurku no la dejaron salir nunca de la casa. La vieja señora la recogió, cuando supo que la kurku había cumplido tres años. Era hija de un lacayo del patrón. Los padres se la dieron agradecidos.  
 —Está “marcada por el Señor”, debe ser mía —había sentenciado la vieja señora. Ya era de edad entonces.  
 Don Bruno la forzó. [...]  
 “Las kurkus no pueden parir”, reflexionó Anto (54).

Se trata de un diálogo situado en medio de un pasaje en el que Anto reflexiona acerca de Gertrudis y cómo su condición de kurku la separó de las demás mujeres y marcó su futuro (52-54). Obsérvese cómo el *flashback* es corto, abarca solamente la intervención de la esposa de don Andrés, y luego el relato se traslada a otro punto todavía en el pasado (la violación que sufrió Gertrudis), antes de regresar al presente, en el que Anto tiene un pequeño monólogo interior. En este caso, la función del diálogo es solamente explicativa: dar las razones por las que la señora adoptó a Gertrudis. Su función no es la de aportar a la significación del texto; sin embargo, el pasaje en el que se encuentra sí posee gran carga significativa<sup>10</sup>.

### *Función de caracterización*

El diálogo es un recurso importante en la caracterización de un personaje dentro del mundo ficcional. Como dice Silvia Kohan:

Si el diálogo está bien planteado, se puede caracterizar a cada personaje sin necesidad de emplear otros recursos [...]; así, cuando hacemos hablar a los personajes, debemos tener en cuenta qué dicen para saber más de ellos y de la historia (2000: 75).

Definiremos brevemente qué implica construir personajes. Estos suelen, por lo general, partir de una base sencilla a la que se le añaden uno o varios factores que ayuden a distinguirlos de su categoría genérica. Pongamos un ejemplo: un hombre, así, sin más, no es un personaje; necesita vivir en un lugar, solo o acompañado, haber hecho o no ciertas cosas, antes de poder funcionar dentro de una historia. El escritor deberá trabajar en él creando todos estos detalles y uniéndolos de forma coherente.

Ahora bien, una vez creado un personaje, como ocurre con la historia en general, el autor

<sup>10</sup> Extraemos el siguiente fragmento de la misma escena para explicar a qué nos referimos con “fuerte carga significativa”:

Ella mira la tierra por la fuerza, desde que amanece —pensó el criado—. Será eso que apaga su ojo, que le hace nacer la pena, que su cuerpo sea como de gusano. Quizá en su sangre quiere lo que el gusano más quiere. No es como los que miramos el cielo”.

[...]—Kurku, ¿tú quieres hombre, no? —le preguntó Anto.

—¡Sí, quiero! —exclamó la enana triunfalmente. Resbaló del poyo y se puso de pie. Hizo el esfuerzo lento y dirigió sus ojos a los del criado.

—¡Dios! [...] Dios Padre, Dios Eterno... ¡Niega a don Bruno! Llévate pronto a esta desventurada criatura que tú hiciste en hora de maldición (54).

Se puede observar que el autor presenta el tema de la sexualidad negada de la kurku Gertrudis y la amenaza que esta presenta. La kurku nunca será (como bien lo identificó la señora al adoptarla de niña) una mujer más: siempre estará apartada, “marcada por el Señor”. Además, estos diálogos son una ventana al pensamiento patriarcal religioso que domina la forma de pensar de muchos personajes en esta novela.

se halla ante el dilema de cómo le comunicará al lector aquello que ha logrado construir. La transmisión de estos datos puede ocurrir de los modos más diversos, e implicar muchos grados de dificultad; la forma en cómo finalmente ocurra depende del estilo, habilidad y preferencia del autor.

Por lo general, los autores van mostrando los aspectos secundarios de sus personajes mediante pinceladas de revelaciones: actitudes, acciones y palabras van mostrando la complejidad de esas personalidades. Coincide con esto lo que afirma Kohan cuando dice que el diálogo ayuda a definir al personaje estableciendo aspectos como los siguientes: el idiolecto del personaje, a qué generación y grupo socio-cultural pertenece, o a qué niveles emocionales llega con su discurso (2000: 75-76).

Los personajes más complejos son, a menudo, difíciles de entender, porque el autor da cuenta de ellos mediante una serie de “pasajes clave” que se salen de distintos estereotipos o que los destruyen. Si este “salirse del estereotipo” es muy frecuente y radical (es decir, el personaje sigue una línea de comportamiento totalmente extraña al lector) no sorprende que el enigma no se disipe hasta después de una segunda o una tercera lectura, o que haya ocasiones en las que solo la crítica literaria se dedique a dar explicaciones.

Mencionamos lo anterior porque, en *Todas las sangres*, Arguedas presenta muchos pasajes clave mediante diálogos. En las intervenciones de los personajes, estos revelan partes importantes de su pensamiento, de su interacción o de la personalidad del interlocutor. Sin embargo, la crítica suele asegurar que, en el caso de Arguedas, no ocurre mucha complejidad, ni mucho menos se llega a la ambigüedad, y que esto se debe a que el autor no se aleja de los estereotipos. No trataremos de desmentir estas acusaciones, sino de señalar qué diálogos funcionan como pasajes clave y ayudan a perfilar a los personajes.

*\*El caso de Rendón Willka*

Rendón Willka es un personaje particularmente complejo. Su condición de “comunero leído”, como se le describe en la novela, implica que está a caballo entre dos grupos marcadamente distintos: combina la “astucia del indio” con la que ha adquirido con sus estudios en Lima. Recordemos, por un momento, lo que Lienhard decía acerca de los personajes de *Todas las sangres* y cómo hacían de esta novela un debate abierto. Según Lienhard, los personajes emplean monólogos interiores o extensos diálogos con otros personajes a fin de explicitar sus posiciones ideológicas (2015: 76). En este contexto, podemos entender por qué el personaje de Rendón Willka es tan llamativo: es una

excepción a la regla.

En el caso de Willka, abordaremos los diálogos del personaje desde el punto de vista de que, más que la forma, lo que prima aquí es el fondo. Silvia Kohan, cuando menciona la importancia del sentido de las palabras de los personajes, dice:

A la hora de caracterizar a los personajes de acuerdo con su modo de hablar, hay que tener en cuenta el sentido de sus palabras. Pueden hablar de la misma manera, [...] pero opinar diferente, y eso los define. [...] Según cómo aborden un tema, podremos deducir su personalidad, sus manías y todos los aspectos que caracterizan a un personaje (2000: 78).

Podríamos pensar, basándonos en lo anterior, en un personaje que no se caracteriza especialmente por su forma de hablar sino por su forma de pensar. Una versión extrema de este concepto podría ser, entonces, un personaje que, independientemente de cómo habla, se define por su forma de pensar *aun si no la expresa*, aun si su postura se manifiesta sólida, pero entre líneas. Willka aparece en distintos diálogos apoyando posturas totalmente opuestas, y dando en todos los casos argumentos coherentes y con una persuasiva seguridad en lo que dice. Aprendemos desde el primer capítulo que sus palabras no reflejan directamente su mundo interior, y esto lleva a que descubramos las múltiples facetas que componen su manera de ser. Con el avance de la novela, su opinión va volviéndose más evidente al lector, pero no por ello menos compleja.

En esta sección ahondaremos en el uso que Rendón Willka hace de los diálogos para su propio beneficio, que se constituye en su estrategia de doble o múltiple discurso. Los argumentos que presenta a los demás personajes son coherentes y completos, y corresponden a líneas de pensamiento reconocibles dentro del contexto histórico y social. De entre las múltiples líneas de pensamiento que dice seguir el personaje, una coincide con su real manera de pensar; el resto suele emplearse para manipular a los demás o para protegerse. A estas últimas las llamaremos, entonces, *discursos-máscara*. Son diversos, como un conjunto de máscaras distintas de las que uno elige la más adecuada según la ocasión. Sin embargo, todas tienen elementos en común: todas representan a Demetrio como parte de la comunidad de indios, al mismo tiempo que como un individuo indefenso ante los señores y presto para ayudarlos. Algunas de ellas se apoyan fuertemente en la religión, a fin de ganar la confianza y simpatía de un interlocutor creyente.

Comenzaremos por delimitar lo que Demetrio piensa en realidad, su *discurso original*. Este discurso es presentado en su primera aparición en la novela. En esta escena, Anto y

Rendón Willka aparecen en el funeral del señor Andrés. Esta escena es crucial porque Willka es presentado como ex indio. Esta definición del personaje es enfatizada por su manera de hablar (con mucha influencia quechua) y la forma en la que piensa, distinta a la gente de su pueblo. De este modo, Willka recoge elementos de los dos mundos, el suyo y el de los señores, la tradición y la modernidad. Sin embargo, ¿cómo se transmite al lector qué es lo que Willka piensa y cómo se diferencia de lo que creen sus pares? Lo veremos en el análisis de la escena mencionada.

En el siguiente pasaje, Anto y Willka observan y describen lo que ven en Bruno y Fermín. La opinión pública es que Bruno, como muestra señales de culpa, es el que más sufre y, por lo tanto, es el más piadoso, el más perdonado por Dios y el que recibe menos repudio del pueblo. Su actitud contrasta con la de Fermín, quien carece de temor religioso:

—Sufre. Don Bruno sufre. Don Fermín carga al demonio —dijo Anto en voz alta. Y se atemorizó de haber hablado así.

—Indio sabe poco. Don Fermín más sufre —dijo Rendón—, otro sufrimiento pues; feo, sin Dios.

—¿Sin Dios, hermanito?

—¿No le miras bien?

—Carga al diablo.

—Ni diablo tampoco. El sudor feo que del cuerpo sale, cuando no hay alma, ni hay diablo (35).

Hasta este punto, Demetrio no ha hecho un juicio valorativo de ninguno de los dos hermanos. Sin embargo, sí hay por el momento una diferencia entre lo que él piensa y lo que piensan en general los indios: él reconoce que Fermín no tiene por qué “cargar al demonio” solo por no seguir la religión de su hermano. Willka, con la frase “El sudor feo que del cuerpo sale, cuando no hay alma, ni hay diablo”, reconoce en Fermín una actitud atea, de quien no cree en la existencia del alma y se centra en la existencia del cuerpo y lo material. De este modo, vemos que Willka rechaza las dicotomías Dios-diablo, cielo-infierno, según las cuales todo aquel que no cree en Dios está en contra de él. Su razonamiento parece sugerir que él no apuesta totalmente por dicotomías religiosas absolutas.

Lo que ocurre a continuación ayuda a apoyar esta idea:

—¿Qué hay? ¿De dónde sufre? —preguntó Anto.

—¡Ya verás! Yo le haré sufrir más. A eso he venido. ¿No sabes tú? Don Bruno es como hechor, sin ojos, el Dios que tiene en su adentro no le da ojo; plomo derretido nomás. Don Fermín es peorcito. Es sordo, su cuerpo es como cuero seco... pero está bien. ¡Está bien, hermano Anto! A él voy

a seguir, con él voy a ir [...].

—Yo ahora, de nadie soy —dijo el criado.

—Indio sabe de otro modo. Tú serás de alguien siempre. Templaremos al pueblo con don Fermín (35-36).

Este pasaje introduce por primera vez juicios de valor en las palabras de Demetrio. En principio, desaprueba las conductas de los hermanos y, en segundo lugar, tiene intenciones de vengarse de ellos. En cuanto al primer punto, Demetrio lo desarrolla analizando lo que cada hermano cree. Cuando se refiere a Bruno, menciona al “Dios que tiene en su adentro”, frase que se refiere a las creencias religiosas de Aragón de Peralta. Willka sabe que estas conducen a Bruno a la culpa y al llanto pero, a diferencia de Anto, no cree que sea algo positivo. Cuando dice “el Dios de su adentro no le da ojo, plomo derretido nomás”, habla de que la religión no le da, como se creería, sabiduría (“ojo” significa visión, discernimiento, sapiencia): hasta cierto punto, es ignorante.

Con respecto a don Fermín, Demetrio cree que él también está equivocado. Le adjudica un sufrimiento sin Dios. Por eso es como “cuero seco”; es decir, no tiene las emociones que podría tener si tuviera una vida religiosa. Cabe señalar que, por lo mencionado en el párrafo anterior, se entiende que la religión no es la solución al sufrimiento. Demetrio no reprueba a Fermín por su posible ateísmo; más adelante en la novela, veremos que lo reprueba por su punto de vista despiadado sobre la modernidad.

Demetrio no entiende a la religión solamente como un sistema que puede ser cierto o falso, sino como una ideología que puede afectar negativa o positivamente a una persona. Se trata de un nivel de análisis que va más allá de solamente dudar de Dios, sino que se plantea qué tan productivo es el papel de este en la felicidad del ser humano. Es difícil de pensar que uno de los personajes de esta novela contemple este tipo de reflexiones; es fuerte el contraste que ocurre con muchos de los otros, que se enfrascan en acusarse entre sí de herejes.

En estos pasajes, Demetrio ha mencionado dos veces a los indios, con las oraciones “Indio sabe poco” (35) e “Indio sabe de otro modo” (36), con lo que reconoce que hay una gran diferencia entre la manera de pensar de este grupo humano y la de los señores. Por eso corrige a Anto y trata de instruirlo, trata de ayudarlo a, digamos, “saber mejor”. La gran arma de Rendón Willka es que conoce a quiénes se enfrenta y conoce también a los suyos, por lo que puede trazar un plan de acción para ayudar a los suyos. A lo largo de la novela se ve múltiples ejemplos de estas intenciones. Aquí vemos el primero: Willka se dedica

a explicarle a Anto, en términos cercanos (con referencias sencillas a las creencias de Anto, por ejemplo), que don Fermín no tiene ningún tipo de pensamientos religiosos, como ya hemos visto, pero también intenta convencerlo de que las creencias indígenas son erróneas.

A continuación, Demetrio confronta a Anto de forma muy simple, diciéndole: “El muerto es muerto, padrecito Anto. Ya verás. El pichitanka canta para el vivo que oye. Tú oyes más; don Fermín no oye. El gran señor, ¿no te azotaba? (36)”. Esta es una de las pocas veces en que Demetrio dice lo que piensa de forma abierta<sup>11</sup>. Es muy importante, entonces, recordar a lo largo de la novela, sin importar la cantidad de veces que Demetrio mienta al respecto, que él no cree en la vida después de la muerte (“El muerto es muerto”), lo que descarta que él crea en la religión católica o en el panteísmo indígena. Su ideología, más bien, se encuentra asentada en el presente y en la necesidad de observar la injusticia social y actuar contra ella (“El pichitanka canta para el vivo que oye. [...] El gran señor, ¿no te azotaba?”).

Una vez ya establecido el discurso original, podemos explorar algunos de los discursos-máscara más importantes. Como habíamos mencionado, generalmente hay uno por cada persona a la que Willka quiere agradar o convencer. En el primer encuentro de Rendón con don Bruno, Rendón logra congraciarse con Fermín, pero con esto también se gana la hostilidad de su hermano debido a sus opiniones sobre religión:

—[Los muertos van a] la tierra nomás, hermano Anto, a la tierrita nomás  
 —contestó Rendón, mirando con serenidad a los hermanos. Don Bruno lo contempló largo rato.  
 —No vayas a ir a mis molinos, Rendón —le dijo—. Te haría echar con los perros.  
 —¡Te llevaré a la mina! Serás capataz. Me servirás —le propuso el hermano mayor.  
 —A las minas, pues. A los molinos no será bueno (35).

<sup>11</sup>En toda esta sección acerca del “discurso original”, tenemos que suponer que, en su conversación con Anto, Rendón Willka no estaba mintiendo, y que sí lo hizo en casi todas las conversaciones que siguen a esta. En esta investigación aseguramos que esto es lo que ocurre porque Willka, más adelante en la novela, en momentos en los que nadie lo escucha, hace comentarios (acerca de la modernidad y la religión) que son afines al que postulamos que es su discurso original. Por ejemplo, en una ocasión, Rendón ve a un potro blanco en la terraza de don Bruno y le dice: “El camión te va a enterrar [...]. Puede más que tú, y el hombre, pues, lo ha hecho” (120). En otro fragmento, vemos a Demetrio decir para sí, tras ver a un hombre agradeciendo al Apukintu: “El hombre es grande. Es más grande que la sombra del K’oropuna... que la fuerza del torrencioso río” (109). En general, la idea de un Demetrio poseedor del discurso original que postulamos es altamente consistente con lo observable a lo largo de la novela.

Rendón Willka, entonces, desarrolla un nuevo discurso-máscara debido a la necesidad que tiene de convencer a don Bruno de que confíe en él. A continuación analizaremos la escena del segundo encuentro de estos personajes.

La escena inicia con Bruno decidido a no dejar a nadie a cargo de sus indios, y termina con Bruno encargándole ese rol a Willka. ¿Qué motivó este cambio tan radical de opinión? La respuesta es, por supuesto, el discurso-máscara. Gracias a este, Willka se presenta como una persona de gran fervor religioso, como Bruno, y tiene además el cuidado de pretender que piensa *exactamente* igual a él en diversos temas específicos que a su interlocutor le parecen importantes.

Veremos en detalle en qué consiste este discurso en los siguientes fragmentos del diálogo. En ellos, Bruno interroga a Rendón en presencia de Matilde:

- Yayayku*... —empezó [Bruno] a rezar en quechua.
- Hanak' pachapikak'*...—Rendón concluyó el Padrenuestro [...].
- ¿Crees en Dios? —le preguntó en castellano, no en quechua.
- Sí, patrón.
- ¿Dónde está?
- En mi corazón. En todas partes...
- Don Bruno sintió que la rigidez de su cuerpo se relajaba.
- Besa la cruz, indio —ordenó.
- Demetrio se puso de rodillas y besó la cruz de su vara (118).

En este primer intercambio, observamos que Demetrio hace tres cosas: sigue el Padrenuestro que empezó Bruno, dice que Dios “está en todas partes” y besa una cruz. La primera y la tercera acción son gestos regulares de piedad. No obstante, cuando Willka dice que Dios está en todo lugar se aleja de las creencias indígenas comunes de que Dios podía estar en el Apukintu, según las ideas animistas de la tradición indígena. La omnipresencia es parte de la doctrina católica; el que Willka la conozca y la siga lo acerca a Bruno, quien también cree en el catolicismo. Los resultados en Bruno son visibles, porque su postura se relaja.

A fin de ir ganando la confianza de Bruno, Willka reconoce los arduos esfuerzos que el señor hace por conseguir la salvación de su alma:

- Mi señora grande feliz, como árbol regado donde canta la paloma, donde el picaflor juega. Tú rezas, patrón; tú lloras triste. Tu potro está brillando en la luz. No eres “Caín” ni maldecido. Perdón le pides a Nuestro Señor Dios. Los patrones grandes, sienten más su carne que el indio. Por eso tienen capilla; por eso, como están cerca del Señor, sufren más; responden por más. Patrón don Bruno, patrón don Fermín, yo con la cruz

de mi vara hablo, porque me ordenan: *el infierno está más cerca del patrón...*

—¡Entra, Demetrio; avanza un poco! —le ordenó don Bruno con expresión casi temblorosa.

Cuando Demetrio estuvo sobre el piso encerado del living, a un paso del hacendado, éste le dijo:

—Rendón: ya no eres un común, un indio de ordinario. Pero sigues indio. Dios habrá dispuesto cómo y para qué. Sabes mucho, entiendes, tienes pensamiento. ¿A dónde llegarás? No al mal, Rendón Willka. ¡Lo sé! Hablas como indio, aunque con tanto entendimiento que ligas a mi potro con la luz de afuera y sabes lo que es un patrón. Tú estás sabiendo mejor que otros lo que en mi corazón hay de sucio y de limpio. [...] ¡Que Dios no te abandone! Cuida a mis criaturas. Tú sabes cómo. Son tus hermanos. (119).<sup>12</sup>

El personaje de Bruno, lleno de culpa por sus malas acciones, busca expiarse a través del sufrimiento y el llanto. Willka le ofrece justificación a sus errores y a su dolor, diciéndole que los patrones responden por la vida de sus subordinados, y por eso experimentan más tentaciones y más presión (“*el infierno está más cerca del patrón*”). Además, le dice algo que necesita escuchar: que el repudio al que lo somete el público en general es infundado, que Dios lo está escuchando y hace caso de sus penitencias (“Tú rezas, patrón [...]. No eres “Caín” ni maldecido”). De ese modo se explica que la respuesta de Bruno sea tan efusiva: Rendón ha visto lo que el patrón quería escuchar en medio de su debacle moral, y le ha ofrecido un consuelo que a Bruno le sugiere sabiduría y clarividencia.

Antes de tomar su decisión final, Bruno decide hacer una última pregunta. Rendón le dice exactamente lo que él quiere oír. *Cursivas nuestras*:

—¿Cuál es el vicio peor? —preguntó don Bruno—. No he de interrogarte más.

—*La ambición*, don Bruno. Eso cría gusanos en el tuétano de los huesos.

—¡Basta, hijo! Yo te bendigo. Tú defenderás a mis indios. A mí también. ¡Vete con el amparo de los ángeles! (119).

Willka hasta aquí había asumido un punto de vista católico que reconoce los esfuerzos de su patrón por la expiación. Sin embargo, con esta respuesta, asume además la visión exacta que tiene Bruno. No es parte del canon católico que la ambición sea el peor pecado,

<sup>12</sup>Es interesante notar que en este párrafo Bruno considera a Rendón valioso y confiable porque lo considera un indio con conocimiento, sin que ese conocimiento le haya hecho ateo o le haya “corrompido” de otro modo. Para don Bruno, ser indio es casi una garantía de bondad, por lo que, si Demetrio sigue siendo indio, sigue siendo bueno. El discurso-máscara nunca pierde de vista este rasgo, y continúa en reiteradas ocasiones asegurándose de que Demetrio se presente como indio en su forma de hablar o vestir.

sino del imaginario (lleno de miedos y culpas) de don Bruno. Fingiendo que piensa como él, Willka se ha ganado su confianza y el puesto de capataz de sus indios.

Este discurso, elaborado por primera vez en el fragmento analizado, es empleado en numerosas ocasiones, generalmente en frente de don Bruno. Lo vemos en forma clara, por ejemplo, en el discurso que da tras la muerte de Gregorio:

Al cuarto día de nuestra mita Dios ha hecho gemir a la montaña de plata. La plata pudre el corazón. Por eso los tiros rompieron el grito y no quedaron sino dos huesitos del hombre por cuya boca Dios ha advertido: ¡La plata pudre! ¡Hace volar la carne, convierte la sangre en barro! [...] Obedecemos. El patrón responde. Él, si la plata, en vez de servir para la gloria del Señor se emplea en la corrupción de la criatura que Dios puso de rey sobre la tierra, él irá al infierno. Y que así sea... (144).

En los pasajes anteriores, hemos visto a Rendón conseguir a un poderoso aliado. No obstante, otra gran habilidad que posee este personaje es la de defenderse ante los ataques y la manipulación de los otros. Es por eso que el segundo discurso-máscara en el que nos detendremos es el que Willka emplea para hacerle frente a Cabrejos.

La escena fundamental para analizar este discurso es aquella en la que Cabrejos intenta enfrenar a Rendón para descubrir sus intenciones (81-86). En general, la elección de palabras de Cabrejos no es tan sofisticada como la de Bruno, y aquí esto queda en evidencia una vez más. Su principal técnica es la agresividad; por ejemplo, cuando le dice: “Eres zorrísimo, ‘indio’. Te haré arrojar de la mina. Eres traidor, comunista. Preguntas en vez de responder” (84). Además de hablarle de forma amenazadora, Cabrejos le da de beber con intención de emborracharlo y “hacerlo hablar”. Rendón supera ambas estrategias: responde a la agresividad con un férreo uso de su discurso-máscara y confía en su alta resistencia al alcohol:

—Hay patrones más grandes que don Fermín. Has estado en Lima. Quizá no eres comunista —dijo el señor piurano, calmándose aún a tiempo—. Pero tienes que estar de parte de los indios y contra los villanos de San Pedro que te hicieron azotar.

—Niños de caballeros lloran, señorcito; por mí lloraron. Su lágrima crece en mi pecho, aumenta... (85).

Cabrejos acierta en la herida que dejó la humillación en Rendón Willka, pero este es lo suficientemente astuto como para escudarse en el sentimentalismo, que le sirve para convencer de que ya ha perdonado y no tiene motivos para traicionar a nadie. En este discurso-máscara, entonces, Demetrio emplea la idea de la empatía por el sufrimiento de

los otros y el perdón:

Rendón volvió a reír con cierta inocencia.

—Está bien empresa grande, ingeniero; está bien defender señores pobrecitos; sacar mucha plata de mina también. Estamos iguales, patrón. (86).

En estas oraciones podemos observar un recurso común a estos discursos-máscara: el reflejo, por lo menos parcial, de las ideas del interlocutor. “Está bien empresa grande” y “sacar mucha plata de mina también” son frases que no hubieran encajado en una conversación con Bruno. Sin embargo, aquí son necesarias, porque Demetrio necesita convencer a Cabrejos de que no es una amenaza, especialmente si su alianza con Bruno se ha vuelto pública; lo esperable de un aliado de don Bruno es que se oponga categóricamente a la creación de industrias y riqueza. Sin embargo, no es hasta que se mencionan temas de religión que Demetrio logra convencer completamente a Cabrejos.

Al inicio de la escena, Demetrio comenzaba a colmar la paciencia de Cabrejos con el siguiente comentario:

—[...] Tiempos que a San Pedro no llega cañazo de Huanca, bueno.[...] Yo, patrón, bien contigo: voy a dar a mi madre *Pacha* (tierra) un traguito. Y derramó unas gotas sobre el piso de madera.  
—No me cojudees, te he dicho, Rendón (83).

Se trata de una primera aproximación a lo que Demetrio hará después:

[—] Comunero no más, comunero Rendón, no quiere plata veneno, plata que no es de trabajo, que no es del Dios.  
—¿Del Dios? ¿Crees en Dios?  
—Cuando es claro la plata de la gente, ahístá pues, Dios; ahí mismo el corazón alegre. Cuando no es claro, el oscuro golpea el pecho por su adentro; el pecho en donde el Dios se cría.  
—Sal ya, Rendón, de aquí. Todo aparece en su sitio. Te conozco. No te temo. Te ayudaré, hombre... Ya sabes; a bien morir o a triunfar, según a dónde tires.  
Demetrio se inclinó ante el ingeniero y salió del dormitorio (86).

En los dos fragmentos mostrados, Demetrio ha recurrido a hablar sobre religión, y la consecuencia ha sido que se han desbaratado las sospechas de su interlocutor. Esto ocurre debido a que, dentro de la cosmovisión de Cabrejos, una persona religiosa es inocente y crédula<sup>13</sup>. Nótese la diferencia con el discurso-máscara anterior, el que se usaba con don

<sup>13</sup> El siguiente fragmento, del monólogo interior de Cabrejos Seminario, permite ver más claramente cuál es, para él, la relación religión-ingenuidad:

Bruno: ahora Demetrio cree en la madre tierra, por ejemplo. Este cambio podría deberse a que un Demetrio más andino le parecería a Cabrejos más fácil de engañar. Es por eso que, finalmente, Demetrio le resulta tan poco amenazador que genera el desprecio y hasta la lástima de un Cabrejos confundido: “Sal ya, Rendón, de aquí. Todo aparece en su sitio. Te conozco. No te temo. Te ayudaré, hombre...” (86).

Estos dos tipos de discurso-máscara nos permiten darnos cuenta de la particular posición en la que se encuentra Demetrio. Dentro de una novela en la que cada personaje usa su ideología como estandarte, Demetrio Rendón Willka pareciera disponer de varias ideologías, que emplea según sus intereses y su conocimiento del auditorio. En este caso, es fundamental que su diálogo lo caracterice, pues así, además de mostrarse la personalidad del personaje, se muestra la interacción viva entre los distintos discursos, y cómo su discurso múltiple cumple la función de llave maestra en el complejo panorama de esta novela.

*\*El caso de Matilde*

Quizá el ejemplo más claro de caracterización es el que vemos en la primera parte del capítulo III. Toda esta sección está dedicada a una conversación entre Cabrejos y Matilde. Este es un caso totalmente distinto al de Rendón Willka, tanto en forma como en fondo. Se trata de un diálogo interrumpido ocasionalmente por monólogos interiores de Cabrejos y por la narración de Matilde de su visita a don Bruno. Sin embargo, la función principal de este pasaje es caracterizar a Matilde, que hasta entonces ha intervenido muy brevemente. Aseguramos que se trata de esta función porque no cabe dudas de que el foco del pasaje reside en presentar a Matilde: la conversación llega a parecer artificial por lo mucho que se concentran Cabrejos y Matilde en describir a la personalidad de esta última).

Se trata de un pasaje que cumple lo propuesto por Kohan cuando dice que “para que el lector capte la historia y se interese por el avance de la misma, debe justificarse la presencia de un locutor, pero también la del receptor: el interlocutor” (2000: 82). Esta

“¿Qué mierda es, qué mierda es éste?”, se preguntó, luego, Cabrejos Seminario agarrándose la cabeza. ¡Cerros de brujería, ríos de brujería; el cielo también; estos rotosos serranos, hasta la Matilde...! Pero me los tragaré, por eso mismo. [...] Si tiene un Dios bajo el pecho ese indio será jodido, más fácilmente. Quien tiene un Dios, es un fanático al que se puede quebrar con sólo la fuerza bruta o un ingenuo al que se le ata como a un carnero” (86).

escena tiene solamente dos participantes, y todo lo que dicen está orientado al avance de la historia de una forma particular. No hay elementos que sobren, tanto en cuanto a interlocutores como a la información que se transmiten.

Matilde es un personaje que combina astucia con corrección de pensamiento. En este pasaje, se muestra como una persona intachable. Asimismo, sorprende que haga cosas tan contradictorias al mismo tiempo: que defienda sólidamente a su esposo, que admire a don Bruno, que sea firme en sus opiniones, y que, sin ser una persona violenta, pueda proyectar una imagen fuerte. Cabrejos no deja de considerarla una rival digna, no por identificarla con la fuerza o el poder, sino con la intuición. Ella misma lo reconoce. En el siguiente fragmento, dice Cabrejos:

—Le rogaría que cuando vuelva al fondo de la quebrada observara esas piedras de color verde suave, especialmente los cortes que han sufrido. Sus ojos, señora, son de ese color. La semejanza se hace notable porque usted tiene los ojos muy grandes.

—Sí, ingeniero, por eso veo más lejos que muchos...

“¡Claro! Confirмо que sospechas, zorrísima...”, reflexionó Cabrejos.

—Veo que acaba de pensar algo de mí...

—Señora... Es cierto; pero los ojos no sirven para ver los pensamientos.

—Eso cree usted... (75)

La caracterización del personaje va más allá de lo que se dice explícitamente. La manera de hablar de Matilde (sus frases y elección de palabras) es distinta a la de otros personajes<sup>14</sup>, lo que sugiere implícitamente que ella es una persona diferente, especial. Esta mujer se conduce con mucha delicadeza y respeta las creencias espirituales de don

<sup>14</sup> Nuestro principal criterio para asegurar que la manera de hablar de Matilde es "diferente" es que no sigue la tendencia casi generalizada de la mayoría de personajes de compartir entre sí frases y palabras frecuentes. En efecto, podríamos decir que en esta novela se puede identificar similitudes entre el léxico de personajes y narrador, y entre personajes.

En cuanto a **similitudes entre léxico de personajes y narrador**, puede reconocerse que en esta novela a menudo los personajes no solo reconocen ideales y conceptos que el narrador sostiene, sino que coinciden con él, frecuentemente sin ninguna explicación de por qué cierto concepto es tan ampliamente aceptado. Un ejemplo es que una opinión muy específica, como que el Gálico tenga la sangre envenenada, no sea argumentada ni cuestionada, sino compartida por él, otros personajes y por el narrador a lo largo de la novela.

Con respecto al **léxico común a distintos personajes** ocurre casi lo mismo. El principal ejemplo que nos ofrece esta novela es el uso casi obsesivo de verbos como “comer”, “tragar” “devorar” y “adobar”, con el significado de derrotar a un contrincante, generalmente de forma violenta. En todos los casos, este léxico tiene el mismo significado y es valorado moralmente de la misma manera por los personajes. Vemos estas expresiones siendo usadas por Cabrejos (73, 86, etc.), Anto, Bruno y Willka (396), Llerena (372-373, 404, 407), entre otros.

Bruno, que a otros les parecen extravagantes:

—Tienes voz dulce, Matilde —me dijo [Bruno], llevándome del brazo hacia la escalera del corredor—. Habrás escuchado en el camino de mi hacienda a mis palomas y a mis calandrias. Ellas me aplacan, a veces, la ira. Yo las oigo. Pero Fermín ha perdido en la capital corrompida la gracia de oírlas. Pero tú tienes la voz muy dulce... Purificalo, hermanita. Procura que no le siga corrompiendo la ambición.

—Es fanático, señora. Habla como si fuera un pastor puritano. Yo oí a esos pastores en los Estados Unidos [—dijo Cabrejos].

—Quizá... Pero sus palabras me llegaron al alma. Vive en un sitio en que una persona de corazón puede volverse fanática, lealmente.

—Los fanáticos son leales irreflexivos.

—Es posible. Nosotros tenemos la suerte de poder ser leales a plena conciencia... Sin embargo, creo que entre ustedes, que están entregados al negocio en cuerpo y alma, la lealtad no debe existir. Fermín es desconfiado, astuto...

—¿Y leal, señora?

—No lo creo; no es posible entre ustedes. Pero me es leal a mí. ¿No es cierto? (76)

Que Matilde intente comprender a don Bruno, y aun así apoye a su marido con tanta firmeza, da cuenta de dos matices del personaje. Se presenta, en suma, como una persona que combina la dulzura y la emotividad con la astucia y el raciocinio. De este modo, el lector atento identificará rápidamente que tiene rasgos de personalidad comunes a otras mujeres de esta novela. Como menciona Lienhard, personajes femeninos como Asunta, Vicenta y Matilde se caracterizan por su naturaleza angelical, pura, virgen (aún si dos de ellas no son vírgenes en el sentido estricto de la palabra) que, dadas las referencias católicas presentes en el texto, remiten a la Virgen María. Afirma asimismo Lienhard que estos personajes se alejan de la verosimilitud, debido a que son en realidad “el producto de los deseos, los temores y las obsesiones de su creador, José María Arguedas” (2015: 92-94). Si bien no podemos asegurar exactamente cuál es la relación entre estos personajes y los anhelos o expectativas del autor (y hacerlo nos alejaría del análisis literario que pretendemos hacer), debemos reconocer que Matilde es fundamental dentro de la novela como el arquetipo de la mujer sabia, como la representación de uno de los tantos puntos de vista dentro del conflicto de intereses.

Es importante también esta caracterización debido a que la presencia de un personaje casi angelical en un entorno corrupto, plagado de injusticias, genera distintos tipos de situaciones que permiten que la historia avance y que otros personajes sean caracterizados. En la conversación mencionada entre Cabrejos y Matilde, la forma dócil

y superficial en la que se conduce Cabrejos, aún sin contar sus monólogos interiores, dice mucho de los valores y prioridades del personaje (apariencias por encima de la honestidad, por ejemplo). Asimismo, la caracterización de Matilde labora en múltiples niveles, y uno de ellos es en ayudar a aclarar para el lector el panorama de valores e ideologías que se plantea en la novela.

### *Función polémica*

Habíamos mencionado páginas atrás la marcada tendencia que tenía Arguedas, en esta novela, a presentarnos personajes que se identificaran con un punto de vista y que, al defenderlo abiertamente, terminaran personificándolo. Como decía Cornejo Polar, estos personajes “asumen [la función] de representar sectores de la realidad social y la de postular opciones ideológicas” (1997: 248). *Todas las sangres* presenta no solo estos discursos, sino también una viva imagen de sus interacciones; vemos cómo se forman debates en la novela, cómo los puntos de vista se comparan y compiten. Es por eso que no podemos dejar de mencionar que el diálogo cumple con una *función polémica*; es decir, la función de presentarle al lector estas diversas opiniones y permitirles interactuar entre sí.

Debemos establecer, en principio, que el contexto político y social sirvió para ejercer presión en Arguedas con relación al tipo de novela que debía ser *Todas las sangres*. Como escribe Portocarrero:

En tiempos de convulsión social, de temor e ilusiones, Arguedas se siente urgido a elaborar una narrativa que totalice la situación del país. [...]. Se trata de una tarea audaz; pero que la siente como una obligación, pues nadie como él reunía la experiencia y el oficio y el talento artísticos necesarios como para acometer tan desmesurada empresa. [...]  
*Todas las sangres* es ciertamente una mezcla inextricable de ficción y realidad. [...] En realidad, ningún conocimiento es suficiente para producir una novela o representación totalizadora (Portocarrero 2015: 151-155).

La cualidad polémica de esta novela, entonces, responde a estas desmesuradas expectativas de representar la totalidad del panorama nacional. Nuestro análisis, lejos de medir la poca o mucha exactitud con la que se efectuó el retrato realista, busca mostrar los diálogos que se emplearon para proponer los puntos de vista de los distintos personajes. Como punto de partida, optaremos por, de una forma muy general, dividir el panorama ideológico en dos grupos: opresores y oprimidos.

Al primer grupo pertenecen los ingenieros, los señores como don Lucas y el cholo Cisneros, don Andrés, don Fermín, y don Bruno antes de convertirse en aliado de sus indios. Al grupo de los oprimidos pertenecen los señores pobres (los Brañes, por ejemplo), los obreros que trabajan en la mina, y todos los indios, incluyendo a Rendón Willka. Aparece, no obstante, un tercer grupo: el de quienes tienen suficiente poder para ser opresores, pero deciden no usarlo de esa forma. Estamos hablando de Hidalgo y de Bruno después de su cambio de opinión.

Es interesante, sin embargo, que aparece una variable ajena a estos tres grupos, que puede presentar distintos matices dentro de cada uno de ellos: la forma de hablar. Se trata de un rasgo característico de esta novela y de otras del mismo escritor: en *Todas las sangres* un personaje puede comportarse como opresor, pero compartir las marcas idiomáticas que emplea el habla de los oprimidos. ¿Qué significa esto? En principio, ¿qué significa este conjunto de marcas idiomáticas con la que se identifica a los personajes oprimidos, al sujeto andino, y qué significa su presencia o ausencia en el discurso de algún otro personaje? Es por eso que antes de remitirnos a la polémica entre los puntos de vista, abordaremos este fenómeno, le pondremos un nombre y veremos qué ha dicho la crítica al respecto.

*\*Construcción del lenguaje del sujeto andino*

Como ya hemos mencionado, en Arguedas se concentraba una innegable presión por presentar una novela que sirviera como espejo de una época. De este modo, el autor tenía intenciones de mostrar en la página aquello que él había vivido y experimentado durante buena parte de su vida. Sin embargo, pronto apareció un problema (que es fundamental para entender la narrativa arguediana): ¿en qué idioma debían hablar sus personajes indios? En la vida real, estos hablarían en quechua; como él había elegido escribir en español, quizá lo mejor sería simplemente traducir sus intervenciones también al español. Sin embargo, esta alternativa no parecía una solución. Dice el propio Arguedas:

Cuando empecé a escribir, relatando la vida de mi pueblo, sentí en forma angustiante que el castellano no me servía bien. No me servía bien ni para hablar del cielo y de la lluvia de mi tierra, ni mucho menos para hablar de la ternura que sentíamos por el agua de nuestras acequias, por los árboles de nuestras quebradas, ni menos aún para decir con toda la exigencia del alma nuestro odios y nuestros temores de hombre. Porque habiéndose producido en mi interior la victoria de lo indio, como raza y como paisaje, mi sed y mi dicha las decía fuerte y hondo en kechwa. (2009a:142).

Encontramos, entonces, que el autor no quiere renunciar a la *subjetividad quechua*, que aparece impregnada en este idioma. Su solución es, entonces, impregnar ciertos rasgos del quechua en el español, a fin de preservar dicha subjetividad. Se trataría de un idioma que sea comprendido por el lector hispanohablante pero que le permita al autor ser fiel al indio del mundo real. Continúa Arguedas:

Y de ahí ese estilo de “Agua”, del que un cronista decía en voz baja y con cierto menosprecio, que no era ni kechwa ni castellano, sino una mistura. Es cierto, pero sólo así, con ese idioma, he hecho saber bien a otros pueblos, del alma de mi pueblo y de mi tierra (2009a:142).

Esta “mistura” es lo que los críticos literarios llamarían después de múltiples formas: “lenguaje literario indígena”, “lenguaje literario peruano”, “lenguaje literario nacional”, entre otras alternativas. Sin embargo, más allá del término que se elija, hay un consenso de que se trata prácticamente de un tercer idioma, y de que es una lengua artificial, coherente y literaria, que no existe en la realidad y cuyo único propósito es el de ser empleada dentro de una obra literaria (Alemany 2009:165; Escobar, 1984: 65; Espezúa Salmón 2011: 18-22). Partiendo de este consenso, se puede discutir qué término representa correctamente esta idea. El propio Arguedas lo llama “lenguaje castellano especial” en el siguiente fragmento, destinado a explicar por qué decidió crearlo:

¿En qué idioma se debía hacer hablar a los indios en la literatura? Para el bilingüe, para el que aprendió a hablar en quechua, resulta imposible, de pronto, hacerlos hablar en castellano; en cambio quien no los conoce [...] puede quizá concebirlos expresándose en castellano. Yo resolví el problema creándoles un lenguaje castellano especial [...] ¡Pero los indios no hablan en ese castellano ni con los de lengua española, ni mucho menos entre ellos! Es una ficción. Los indios hablan en quechua (2009b:159).

A fin de evitar confusiones, de aquí en adelante emplearemos el término de Arguedas; nos referiremos a la forma de hablar de los indios en sus novelas como “lenguaje castellano especial”.

Para entender este dilema, esta necesidad de crear un puente entre dos idiomas, es muy importante recordar que a Arguedas lo diferencia de otros escritores (como Alegría, Vargas Llosa o Ribeyro) su condición de hablante bilingüe y la tensión entre el castellano y el quechua. Según Escobar, Arguedas era, simplemente, un “enamorado del quechua”, a pesar de su rápido aprendizaje de nociones como lengua y cultura desde una perspectiva antropológica (Escobar, 1984: 69-81). Pero, en general, y en palabras de Escobar:

En resumen, el mestizo andino es bilingüe y como tal posee dos

instrumentos lingüísticos, el quechua y el castellano. Domina el primero y con él dice lo que siente y lo que quiere; no tiene control sobre el segundo, ni puede decir con él todo lo que quisiera. Pero descarta una literatura en quechua (ídem, 81).

Arguedas había crecido entre indios, aun siendo hijo de hacendados y, a pesar de su dominio del español, declaraba al quechua como su lengua materna. Él conocía de cerca el concepto de mestizaje: vivía entre dos mundos, y se declaraba feliz de ello. Arguedas dedicó muchos artículos a su condición de hijo de dos culturas. Acerca de unir el español y el quechua, escribe que “el cerco podía y debía ser destruido; el caudal de las dos naciones se podía y debía unir”; esta unión, dice él mismo, debe darse evitando la “aculturación”, es decir, evitando que el quechua “pierda su alma” (Arguedas 1968: 136).

Esta mezcla, siempre que no despoje a ninguna de sus partes de su esencia, genera una riqueza que debe ser celebrada como fuente de creación. Es posible encontrar en esta celebración de la unión de las dos culturas un origen para la creación del lenguaje castellano especial. Este lenguaje no solo habría sido para Arguedas la solución a un problema técnico, sino una expresión de la riqueza cultural existente en el Perú que él mismo había experimentado.

Las características del lenguaje castellano especial varían a lo largo de los libros de Arguedas; su desarrollo, como muchos críticos ya han señalado, se dio de forma muy compleja y en etapas no lineales (Espezúa Salmón 2011: 25-26); los personajes indios no hablan igual en *Todas las sangres* que en *Los ríos profundos* o en *Agua*<sup>15</sup>. A continuación veremos algunos ejemplos del uso de este lenguaje en la novela que estamos analizando; se presentarán en cursiva todas las palabras que identifican que el personaje está empleando dicho lenguaje.

El siguiente pasaje proviene de un monólogo de don Anatolio, en la asamblea de la barriada Ramón Castilla:

—¡Silencio, animal! —exclamó don Anatolio, parándose—. *Ostí* trae a la familia de San Pedro veneno feo del moscovita, *para asustar creo* a las

<sup>15</sup> Hay consenso acerca de que el lenguaje castellano especial aparece primero en *Agua y Yawar Fiesta*, y se consolida luego en *Los ríos profundos*, que es considerada la novela paradigmática para entender este concepto. En cuanto a *Todas las sangres*, algunos autores, como Tarica y Hermuthová, opinan que en esta novela el proyecto de lenguaje se encuentra truncado, como si el escritor se hubiera arrepentido de dicha empresa y la hubiera detenido (Espezúa Salmón, 2011: 31-35). A diferencia de ellos, Espezúa señala que el auge de *Los Ríos profundos* no culmina allí, y podría extenderse a textos como *Todas las sangres* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (Espezúa Salmón, ídem).

señoritas, para hacernos *peliar*. *Soborno*, diciendo su compinche. ¡Animal, hijo de veneno! ¿Dónde en mi cara hay marca de ladronería? ¿Dónde? Don Fermín está más que *ostí* en contra de la Wisther. *De su voluntad hemos recibido cheque*, para defensa de San Pedro. ¿Qué *ostí* quiere, a ver? (354).

Uno de los rasgos característicos del lenguaje castellano especial es el la alteración del orden de la oración (Alemany 2009:165): “para asustar creo a las señoritas”, “¿Dónde en mi cara hay marca de ladronería?”, “De su voluntad hemos recibido cheque”. Otro de los rasgos más comunes es el cambio recurrente de ciertos fonemas. Al respecto, dice González Pastor:

Las más importantes conmutaciones de los fonemas centrales [...] son las siguientes: a por e (*escoleros*), i por e (*endios*, *polecías*, *veva*), o por u (*machu*), e por i y u por o (*sigoro*, *ingeniero*), u por o (*lones*, *homilde*), o por u (*judido*, *judidu*), e por i (*pior*), i por e (*cevilizado*), etc. Entre los cambios más relevantes de los fonemas marginales, figuran: i por g (*carago*, *extranguero*, *viague*), ll por l (*cuelo*), f por i (*juelizmente*), etc. (1972:47-48)

En el caso presentado, “ostí” y “peliar” son las palabras en las que aparecen estos cambios. Por último, es característico del lenguaje castellano especial el uso reiterado del gerundio (Alemany 2009:165); en el pasaje de la novela anteriormente citado se puede apreciar cuando Anatolio dice: “Soborno, diciendo su compinche”<sup>16</sup>.

Hasta ahora nos hemos limitado a usar un lente puramente descriptivo al abordar el lenguaje castellano especial. Es importante señalar estos pequeños rasgos que indican que un personaje está empleando este lenguaje porque se trata de indicadores para él mismo y para los demás, como señales acerca de su propia identidad. En este caso, como en muchos otros en los que se emplea este lenguaje, el narrador nos recuerda que don Anatolio proviene de la sierra y recoge el estigma que eso implica en la sociedad racista de aquella época. El uso de este lenguaje es especialmente poderoso porque la escena transcurre en una asamblea de la barriada, una de las ocasiones en las que los migrantes se reunían en Lima a fin de hacer oír su voz en una sociedad para la que son invisibles.

Ahora bien, si este es el significado del uso de este lenguaje en don Anatolio, ¿cuál podría serlo para un personaje más representativo, como Rendón Willka, por ejemplo? El caso

<sup>16</sup> Las que hemos mencionado son solamente algunas de las características más representativas del lenguaje castellano especial. Para mayor información, el lector puede remitirse a fuentes como Espezúa Salmón (2011), Calvo Pérez (2009) y González Pastor (1972).

de Rendón es interesante porque el narrador y los demás personajes hacen mucho énfasis en su forma de hablar: se menciona repetidas veces que su español es “pesado” (es decir, con fuerte influencia quechua). No sorprende que esta característica, que para algunos de sus interlocutores es un defecto, a él le sirva para tener una voz, como lo veremos en el siguiente ejemplo, que ha sido extraído de una conversación entre Matilde y Rendón. Las cursivas son nuestras:

- Demetrio —le dijo [Matilde]—, ¿no traicionas a mi esposo?  
 —Patrón grande, señora grande: *yo servicio de día, de noche; servicio, pues, siempre.*  
 —¡No te pregunto eso! ¿Eres traidor o no?  
 —*Traicionando a nadie; a nadie traicionando Demetrio (82).*

A diferencia del ejemplo de don Anatolio, notamos que con Rendón Willka hay influencia quechua (omisión de verbo, uso de gerundio, etcétera) en todos los enunciados. Estos dos ejemplos son solamente algunos de las que hacen particular el habla de Rendón Willka, le permiten ser identificado y hacen que su discurso contraste con el del estrato dominante. Por ejemplo, en otra escena, en la que Asunta lee un papel que alguien le ha enviado, no hace falta que se especifique al lector quién lo ha enviado, porque se notan las mismas marcas quechuas de empleo de gerundios y ausencia de verbos:

[Asunta] cubriendo [el papel] con su pañuelo leyó nuevamente el mensaje escrito en letras de imprenta: “Ingeniero Cabrejos matando inocente maestro Gregorio, queriendo para gringos maizal Esmeralda. Ingeniero engañando don Ricardo, don Fabricio, Don Ambrosio Brañes vendido ya. Defiende pueblo vecinos valiente virgencita niña Asunta. (Rompiendo papelito.)” (152).

Tanto en este ejemplo como en el anterior, Rendón Willka ha hecho uso de su astucia para lidiar con situaciones peligrosas: escapa de las sospechas de Matilde fingiendo su inocencia, y luego esquivo la ira de Cabrejos enviando a Asunta en su contra. Es interesante notar que se hace patente su uso del lenguaje castellano especial en estos momentos clave en los que juega sus cartas con gran habilidad; los demás personajes, cuando lo escuchan hablar, suelen subestimarlos, debido a sus ideas preconcebidas acerca de los indios. Su forma de hablar y sus decisiones forman aquí un frente unido, que manifiesta que es posible tener cualidades admirables y ser mestizo o indio, negando de este modo los moldes racistas a los que otros personajes quieren limitarlo<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Ahondaremos más al detalle acerca de este personaje en el apartado *Rendón Willka: historia de una*

Por otra parte, en este apartado es importante dedicarle tiempo al estudio del diálogo que es estrictamente polémico (lo cual, en un libro como *Todas las sangres*, resulta necesario). Con esto nos referimos a analizar el tema del diálogo como conversación entre temas, ideologías o culturas. La forma paradigmática de realizar esto es por medio de los conceptos que acuñó Bajtín cuando leía a Dostoievski, el más importante de los cuales se llama dialogismo. De este modo, según Bajtín, el diálogo en Dostoievski tenía como objeto la variación del tema en muchas y diversas voces; la importancia era, entonces, la disposición de las voces y su interacción (Bajtín 1999: 195). Por otra parte, de acuerdo con Perus, la concepción de Bajtín de dialogismo, a partir de los trabajos de Ángel Rama y de Lienhard, alcanza nuevos niveles de pertinencia en textos latinoamericanos. De este modo, el intercambio verbal no sería solamente el que ocurre entre las palabras mismas sino entre los discursos completos, considerando los contextos (Perus 1995:33).

Cornejo Polar nos ayuda a comprender que, de acuerdo con la coexistencia en *Todas las sangres* de diferentes puntos de vista, se trata de un sistema casi de debate; es por esto que el narrador tiende un poco hacia la imparcialidad y, al mismo tiempo, aparece alineado con las ideas indígenas. Esto último se puede deducir de diversas situaciones que se presenta en la narración; una es, por ejemplo, la manera caricaturesca en la que describe a los grupos que lo perjudican, como el imperialista; otra es cómo, brevemente, puede describir el mundo mítico dentro de su relato realista (Cornejo Polar, 192-194)

Continuando con Cornejo Polar, este considera que son cuatro los discursos principales que dialogan (el de Fermín, el del Consorcio, el de Bruno y el de Rendón Willka) (206), que, asimismo

tienen su propia e inconfundible identidad, pero que ninguna de ellas resulta inteligible si se elude el sistema de relaciones dentro del cual juegan. Se trata de un sistema especialmente movedizo, fluyente [...]. Con excepción del vínculo Bruno-Consorcio, que siempre es negativo, el personaje guarda relaciones positivas y negativas, según los casos, con las otras líneas de significación.

Sin embargo, hasta los personajes positivos (Demetrio) o parcialmente positivos (Bruno), son incapaces de integrar cabalmente un modo de ser, una concepción y una acción. Contradictorios, ambiguos y confusos, en mayor o menor medida, llegan a la percepción del lector un poco como víctimas (y al mismo tiempo actores) del contexto apocalíptico que los

*doble identidad*, que aparece más adelante.

rodea (248.252).

En este esquema hace falta, sin embargo, explicar cuál es el papel que cumplen los monólogos interiores. El esquema de Bajtín no se aplica *explícitamente* a este tipo de discurso, y tampoco ninguna de las citas anteriores. Es por eso que retomaremos algunos conceptos de Bobes para entender cuál es el contexto que crea uno de estos discursos.

Dice esta autora:

[El monólogo interior] suele responder homológicamente a una sociedad en la que las relaciones humanas no son fáciles, bien sea por el desinterés de unos por los otros, bien sea por la incapacidad de la lengua para la comunicación, o por otra causa. El planteamiento de Bajtín se hace patente en esta elección: las formas artísticas son reflejo de los hechos sociales. [...]. El personaje que se ofrece como el paradigma del hombre incomunicado se expresa mediante monólogos interiores, porque no tiene con quién hablar, o si alcanza a alguien que lo escuche, no podrá decir lo que quiere, y si logra decir lo que quiere, no será entendido (1992: 190).

De acuerdo a esto, sería lógico concluir que *Todas las sangres* presente monólogos interiores cuando la tensión se ha acumulado y un personaje necesita desahogarse. Casi todos los personajes, sin importar su condición social, tienen uno, aun breve. Los personajes más recurrentes o más importantes tendrán más monólogos; sin embargo, nadie tiene más que el ingeniero Cabrejos Seminario (73-74, 86, 96-97, 131, etcétera). Bobes nos permite entender mejor por qué tiene sentido que uno de los personajes más sanguinarios, el que menos confía en los otros, sea el que más tiempo se la pase “hablando solo”. Después de todo, si “las formas artísticas son reflejo de los hechos sociales”, el mero hecho de no hablar con otros o no abrirse al debate nos dice también acerca del participante, o del sector de la población que este representa<sup>18</sup>.

*\*El discurso de don Bruno*

Don Bruno es también un personaje complejo con características muy particulares. La principal diferencia entre Bruno y su hermano Fermín es que el primero tiene una visión extremadamente negativa de la modernidad, mientras que el segundo la abraza con entusiasmo. Los motivos de don Bruno para mantener esa postura son diversos. Veremos algunos en el siguiente fragmento, en el que conversa con Matilde tras reencontrarse con un indio de Paraybamba que ahora es mayordomo:

<sup>18</sup> Retomaremos este tema (el monólogo interior como vehículo de expresión de Cabrejos Seminario) y su posible interpretación más adelante, en la sección “Diálogo y significado del texto literario”.

—[...] Jerónimo es ahora un servidor de primera [—dijo Matilde].  
 —Sí, hermana. Amarrado a esta residencia donde todo huele y brilla a extranjero. Él también ya será, dentro de poco, un extranjero completo. Yo no lo reconocí, hermana. Dirás que soy un “serrano bruto”, un “serrano” al que hay que vencer porque sirve de barrera, de tropiezo. ¡Matilde, entiendo las cosas! —exclamó al ver que el rostro de la joven señora se congestionaba algo dolorosamente—. ¡Entiendo! Estoy seguro que toda esta modernidad es obra del Anticristo, contra Dios, Nuestro Señor... [...] Allí está Jerónimo, disfrazado con esa levita blanca, blanco como un perro chusco... Amansaba potros bravos (113-114).

El rechazo de don Bruno puede resumirse, primeramente, en un miedo a la alienación: Jerónimo ya no es quien era; ahora es casi un extranjero, está “disfrazado”, ha perdido el carácter que tenía, la fuerza que le permitía amansar potros cuando trabajaba en los establos. Sin embargo, notemos que Bruno señala también que la modernidad le parece “obra del Anticristo”. Esta alusión religiosa no es extraña para un personaje como él. La religión es un elemento fundamental del discurso de Bruno, pues lo diferencia mucho de los demás personajes opresores, que niegan directamente a Dios o aluden a él de forma ocasional, como un medio para obtener lo que quieren. Incluso, según Portugal, “la historia de don Bruno introduce (y agrega) un modelo narrativo particular al ancho cauce novelesco de *Todas las sangres*.”; según esta lectura, es posible que con don Bruno se estén resemantizando modelos narrativos (como las hagiografías que menciona Bajtín), y de este modo Bruno podría representar simbólicamente al Incarrí<sup>19</sup> (2011: 374-375).

La fe cristiana es un eje primordial de la vida de Bruno; a pesar de que hay muchos otros personajes que se consideran a sí mismos cristianos o creyentes, Bruno reserva una reverencia a Dios difícilmente igualada por algún otro en la novela. Para entender su devoción, comenzaremos por explicar uno de sus componentes primordiales, que es la idea de la *providencia*. Este concepto implica que todos los acontecimientos ocurren por voluntad de Dios, porque son obra de un Padre protector que da a sus hijos lo que necesitan. En el siguiente fragmento, por ejemplo, Bruno confía gran parte de su próxima empresa en la obra divina: “Bien, señores, ¡adiós! Rendón Willka y yo sacaremos agua para los molinos de alguna parte. El maíz crecerá con la lluvia que Dios nos mande regularmente” (394).

Muchas de las creencias de don Bruno pueden ser argumentadas debido a que se prestan

<sup>19</sup> Esto último encuentra sentido especialmente en la escena final de la novela.

a mucha interpretación; son conceptos debatibles. Esto es precisamente lo que ocurre con la idea de la providencia; según la interpretación de don Bruno, la historia universal demuestra que el curso de la política también es voluntad de Dios:

—¿Leíste esa historia de Francia?

—Sí, patrón. Habían matado al rey... [—dijo Rendón.]

—El rey era bueno. Los señores fueron corrompidos por el diablo. Napoleón aniquiló a los ateos saliendo del mismo vientre de los ateos. Pero quiso ser Dios y Nuestro Señor lo hizo vencer, agonizar y morir como a los herejes. Esos herejes adoran más a la plata que a Dios.

—Nuestro señor había levantado a los que estaban de hambre...

—Napoleón los hizo matar por miles de miles. Y él formó a los ricos sin alma, Demetrio. Por eso, cuando entró a España, Dios lo entregó a los herejes.

—Así es, patrón (303-304).

Este fragmento nos permite entender que Bruno ve todos los acontecimientos que ocurren bajo la óptica especial que le brinda su religión, bajo una interpretación especial que le permite extraer más argumentos que apoyen sus ideas religiosas. De este modo, se mezclan de manera tangible la religión con la política, su interpretación se encarga de que el lado del demonio siempre sea el que está opuesto a sus intereses.

Bruno parte de esta visión del mundo para construir su especial relación con los indios que tiene a su cargo, que combina autoritarismo con cariño y protección. Veamos esto con más atención. Acerca del estado de sus colonos, dice:

—¿Son pobres? Ya no. Les he aumentado sus tierras y les he dado licencia para que negocien con los paraybambas. ¡No deben ser ricos jamás! ¡No deben aprender la ambición que los convierta en cernícalos, furiosos por sacarse los ojos, unos a otros! ¡Nada de ambición! ¡La humildad y la obediencia de Jesús! [...] Yo me pudro por ellos; en mí se concentra el pecado. Yo respondo por ellos. Si aquí, si aquí aprenden algo malo, vendré a la cabeza de ellos, Matilde, y arrasaré con todo (114).

Aquí vemos cómo su deseo de ejercer control se vuelve compatible con su cristianismo: don Bruno cree realmente que, controlando y dominando a sus indios, los está ayudando a alcanzar la Salvación cristiana. Hay una necesidad de controlar sus ingresos a fin de buscar un punto medio, un punto en el que no mueran de hambre, pero tampoco pierdan los atributos de “bondad” que, piensa Bruno, les trae la vida modesta: “¡Humildad feliz, Matilde! ¡Feliz! Son más felices que yo” (ídem). Él no anhela para ellos bienestar material, sino la bondad de su alma, y otros atributos subjetivos generalmente considerados buenos: “Yo tengo en mi hacienda indios no ambiciosos de placeres. Sé que adoran también a los cerros y a los ríos. Pero no les piden nada malo. Solo buen tiempo,

tranquilidad. ‘Y que no haya rabia en el corazón’” (115).

En esta cita, los “placeres” serían accesibles a los indios si se les permitieran mayores ingresos. El progreso que quiere Fermín para ellos, por ejemplo, les permitiría ver el mundo, tomar decisiones propias, desear más dinero. A esto Bruno llama corrupción; se trata de una libertad que es equiparada al pecado y, por lo tanto, debe ser evitada a toda costa por el patrón. En resumen, el patrón debe “protegerlos” del dinero para salvar su alma (nótese en el primer pasaje citado que Bruno dice: “¡No deben ser ricos jamás!”). Es importante notar también en ese fragmento las frases “Yo me pudro por ellos; en mí se concentra el pecado. Yo respondo por ellos”. Esta es una de las diversas ocasiones en que Bruno da a entender que, para él, Dios le ha dado al patrón el poder sobre los indios para que, al modo de las autoridades religiosas del Antiguo Testamento, rinda cuentas por sus acciones y por si sus almas se salvaban o no. Además de un extremo afán de control, vemos en estas afirmaciones una comparación tácita entre las autoridades religiosas y el sistema jerárquico que reinaba en el Perú de aquella época. Nos referíamos a esto cuando hablábamos de la imposibilidad de dividir política y religión: para Bruno, el poder en todos los casos ha sido otorgado por Dios, únicamente con el propósito de enseñar las verdades del Evangelio, y esto es irrefutable.

Es importante, sin embargo, entender que para don Bruno buscar la salvación del alma de sus indios es la prioridad, más que tratarlos bien o incluso mantenerlos con vida. Es allí donde la “protección” que les brinda deja el significado común de la palabra, y se transforma en algo, para nosotros, completamente distinto:

—La vida de mis colonos no importa. No importa nada... [...] Sí, Matilde. No te asustes de ese modo. ¿Qué es la vida cuando cae en el fango del pecado, sobre todo de la ambición? Yo prefiero la muerte de mis indios antes que se contaminen (116).

Dentro de esta particular relación entre los colonos y el patrón, cabe preguntarse qué es lo que Bruno espera de parte de estos. Para él, un buen colono retribuirá la protección del patrón con su respeto y/o estima, como se evidencia en esta conversación de don Bruno con Adrián K’oto acerca de si obedecerán a su hijo (todavía no nacido) cuando sea patrón de la hacienda:

—Que [yo] lo quiera, que lo defienda, no es de nuestra voluntad; es de la voluntad del patrón. Si no azota, si da pan y no cárcel, vivirá en nuestro cariño. Si da barra y cepo sin motivo, le obedeceremos con amargura.  
—¡Bien, K’oto! ¡Eres cristiano! [...] (229).

Cabe señalar que, para Bruno, estas son las dos actitudes que puede mostrar un colono: obedecer con alegría y afecto, u obedecer con resentimiento. Al fin y al cabo, siempre hay obediencia. La visión rígida del mundo de don Bruno no parece admitir, por ejemplo, que el indio quiera su libertad, su capacidad de toma de decisiones, y que aun así sea un hombre justo.

No obstante, es importante indicar que don Bruno experimenta un cambio de actitud a lo largo de la novela. Su idea de protección, más que enmascarar crueldad o ira hacia sus indios, comienza a acoger verdaderas manifestaciones de bondad. También comienza a ser más flexible acerca de la libertad que les permite; sigue deseando la salvación de sus almas por sobre todo, pero ahora considera además su calidad de vida y la importancia de ahorrarles sufrimientos materiales. Como dice Portugal, “[Bruno] tiende a cambiar de dirección intelectual o afectiva a mitad de camino: lo vemos cambiar ante nuestros ojos.” (2011: 406-407). Un ejemplo claro de este cambio es una escena que tiene con su pongo, Satuco Páucar, en la que este se sienta en el poyo del corredor, acción totalmente prohibida para los pongos. Al ser descubierto, Páucar le pide perdón, y Bruno se escandaliza (321-322). La reacción de Bruno parece deberse a que, por primera vez, se percata de lo injusto que es que el pongo le tema y se humille ante él. La actitud servil de Páucar, que para los patrones era cosa de todos los días, le impresiona porque lo ve como un ser humano; bajo esta nueva visión, la prohibición común de que los pongos no puedan sentarse en los poyos le parece absurda a Bruno. Es por eso que le ordena a Carhuamayo que le dé una vaca a Páucar, y cuando este último iba a arrodillarse en señal de agradecimiento, le impide hacerlo, además de permitirle que lo mire a los ojos. Las palabras de Bruno son significativas: “¡Eres feliz, hijo! Con una vaquita y con la amistad de tu patrón. Para nosotros los señores, que tenemos el alma perseguida a cada instante por mil culebras y mil arcángeles, la felicidad está muy lejos” (ídem).

Note el lector que Bruno sigue manteniendo las etiquetas que marcan la jerarquía entre los dos personajes (“hijo”, “patrón”, “Para nosotros los señores”). No se ha renunciado a una visión jerárquica del mundo, pero ha comenzado a dejar ir algunos lineamientos que no son necesarios para su misión de salvar las almas de los indios. Reiteramos, entonces, que sigue manteniendo su visión cristiana y conceptos como la salvación y el pecado, pero ahora su compasión religiosa tiene visos de igualdad humanitaria.

Otro ejemplo similar ocurre en la escena en la que don Bruno recibe en su casa al mayor

alcalde de K'ollana y sus regidores. El patrón les agradece su visita haciéndolos entrar a su salón y beber con él, y le indica a su mandón Carhuamayo que los atienda. Este último accede a hacerlo, a pesar de estar en desacuerdo, y luego se excusa para no tener que brindar con ellos (323). La actitud hostil de Carhuamayo se explica tomando en cuenta que Bruno les estaba ofreciendo a las autoridades de K'ollana un trato que estaba reservado para señores, no para indios. Sin importar el cargo que estos tuvieran, al tratarlos de este modo, Bruno rompe paradigmas. Resulta interesante también destacar que este tipo de actitudes encuentran oposición de todos los que creen en el sistema jerárquico, ya sean señores, o indios, como Carhuamayo.

Se trata de un cambio de actitud que responde a la naturaleza del personaje. Don Bruno, hasta entonces torturado por un pasado en el que abusó de su poder, reconcilia sus creencias religiosas con la búsqueda de la justicia, y experimenta alegría al ver cómo sus acciones afectan positivamente a sus indios. En su cambio de actitud, Bruno va a encontrar alivio al profundo odio que sentía hacia sí mismo; según el narrador, “Don Bruno sentía una tal plenitud de paz y entusiasmo que creyó escuchar el canto de los cielos bajo su pecho” (324).

Hacia el final de la novela, este tipo de actitudes va ganando terreno dentro del sistema moral de don Bruno, y su esquema paternalista va convirtiéndose en un esquema moral incompatible con el de los otros opresores. Es el final de esta metamorfosis el que precipita los acontecimientos que dan fin a la novela: Bruno se deja invadir por la ira (el “yawar mayu” o mítico río de sangre que, según describe el narrador, aparece en sus ojos), culpa a su hermano por las injusticias cometidas contra sus indios (432), y le dispara en las piernas (440). La novela termina con don Bruno en la cárcel de la capital de provincia, mientras el yawar mayu, concepto abstracto y mítico hasta entonces, se materializa en el mundo real (455-456).

Antes de cerrar esta sección acerca de don Bruno, podríamos preguntarnos si se usó en su discurso el lenguaje castellano especial; como habíamos dicho, el uso de este lenguaje es un buen indicador para navegar en el mapa de ideologías y grupos sociales de la novela. Cuando don Bruno habla, se utiliza, como con don Fermín y otros personajes, un castellano con poquísima (y en algunos casos, ninguna) influencia quechua. Sin embargo, hay un pasaje en el que Bruno trata de “ayudar” a Vicenta, su pareja, a borrar las marcas idiomáticas con las que habla. Este fragmento (cursivas nuestras) sirve entonces para

analizar cuál es la perspectiva de la clase dominante (representada por don Bruno) acerca de la forma de hablar de las otras clases sociales. Además, vemos cómo el lenguaje castellano especial actúa como mecanismo de identificación:

- ¡Cierto! Ante don Bruno *Aragones*...
- Aragón*, hijita; dí *Aragón*.
- Y la tomó de la barba, sonriendo.
- ¡*Aragón*! ¡Ahistá! *Aragón* de *Peraltas*.
- Peralta*, Pe-ral-ta.
- Nada, nada tiene hablar así tu apellido de señor (253).

Con este diálogo, Bruno identifica a Vicenta, por su forma de hablar, dentro del grupo de los indios; y trata, “corrigiéndola”, de sacarla del grupo de los oprimidos y llevarla al estrato en el que él se ubica. Esta pequeña conversación ocurre después de que Bruno descubra que ama a Vicenta y que quiere tener con ella una relación de respeto, diferente a las que tuvo antes. Compartir con ella su forma de hablar es, de una manera simbólica, compartir su posición social.

Sin embargo, al pedirle que la persona a la que ama cambie de manera de hablar, don Bruno está identificando el quechua como algo negativo. Es curioso que esta discriminación velada se presente en una escena con don Bruno, quien ya estaba en un proceso de cambio, convirtiéndose en un defensor del indio. Este tipo de actitud parece más propia de, por ejemplo, don Fermín, de quien hablaremos a continuación.

*\*El discurso de don Fermín*

Si con don Bruno teníamos como brújula moral la oposición religión-heresía, con don Fermín se ignora totalmente la religión y se construye la oposición patriotismo-comunismo. Igual que su hermano, Fermín emplea su visión del mundo para regir férreamente todo lo que le ocurre, calificarlo y actuar apasionadamente al respecto.

Don Fermín valora la industria porque, al contrario de don Bruno, él si considera que el cambio y la modernidad son experiencias positivas. En una conversación con su cuñado, el personaje dice:

Pretendo millones para los hombres de empresa, miles para los trabajadores. Fábricas, carreteras, mucho alimento, casas en lugar de cuevas y barracas de que está rodeada Lima, y buenas y seguras cárceles para los comunistas. Para los apristas, no. Ellos son anticomunistas. Su prédica contra los ricos es de táctica; en el fondo estarán con nosotros; y quizá vayan más lejos (341).

Obsérvese que en el mundo ideal de don Fermín existirían todavía la desigualdad

(“Pretendo millones para los hombres de empresa, miles para los trabajadores”) y la persecución política (“buenas y seguras cárceles para los comunistas”). Él no anhela la justicia para todos los hombres, sino el progreso económico dentro de un esquema capitalista que reprima la libertad de algunos para garantizar la prosperidad de otros. Sin embargo, Fermín desea que los estratos sociales sean diferenciados *sin que ninguno de ellos alcance la pobreza extrema*<sup>20</sup>. Los oprimidos, según Fermín, deberían mantenerse en ese lugar, pero conseguir una significativa mejora en su calidad de vida, mientras la clase dominante los trata de manera justa y se enriquece al mismo tiempo.

Cabe señalar que es evidente que su mayor enemigo es el comunista; esto se explica porque su deseo de hacer empresa surge del seno de la sociedad capitalista. Sin embargo, su discurso no obedece solamente al capitalismo. El corazón de su propuesta radica en el nacionalismo: “La patria y no el alma diferencia al hombre del gusano. El Cabrejos cree, que sólo los pobres aman a la patria: eso es comunismo” (342). De este modo, su amor a la patria le permite buscar mejoras para las clases oprimidas, siempre que estas mejoras faciliten el funcionamiento de la maquinaria capitalista.

El siguiente extracto, que corresponde a una conversación entre Don Fermín y Matilde, explora con más detalle la opinión de don Fermín sobre el capitalismo:

—Yo no pretendo la insensatez de destruir [la maquinaria capitalista], sino incorporarme a ella para variar un poco la dirección que lleva. No debe diferir únicamente para los extranjeros sino también para los capitalistas peruanos. Este país merece ser grande, puede serlo. Únicamente el capitalismo lo conseguirá; necesitamos la satisfacción de nuestras ambiciones y no ser nada más que gusanos que engordan al monstruo extranjero. Ese monstruo debe respetar nuestras ambiciones a cambio de que nosotros respetemos las de él. Ahora no toma ni quiere tomarnos en cuenta como a socios sino como a sirvientes, como a pongos. [...] La “fraternidad” es el camino de retroceso a la barbarie. Dios creó al hombre desigual en facultades. Eso no tiene remedio. Hay que respetar y perfeccionar la obra de Dios. La desigualdad como motor de lucha y de ascenso. [...] La fraternidad de los miserables es el peor enemigo de la grandeza humana [...]. Cualquiera día, uno de esos miserables encuentra un hueco, escapa, se hace grande, y arremete contra sus ex hermanos (235-236).

<sup>20</sup> La siguiente es otra frase que emplea Fermín para explicar su postura (cursivas nuestras): “Y con usted, señor Ordóñez, orientaremos la empresa: que gane mucho, pero que no se convierta en *demasiado* asesina” (339). De este modo, se puede apreciar más claramente que la propuesta de Fermín está lejos de buscar el pacifismo, la reivindicación indígena o la tolerancia.

Fermín manifiesta que la mejor manera de hacerle frente al capitalismo es adueñarse de él con un afán transformador, adaptándolo a la realidad peruana y empleándolo como herramienta para conseguir el progreso del país: “Este país merece ser grande, puede serlo. Únicamente el capitalismo lo conseguirá [...]”. Sin embargo, aliarse con el capitalismo implicaría tolerar la hegemonía estadounidense, y es con eso que Fermín tiene problema. Se trata prácticamente de admitir el imperialismo como un mal necesario, a fin de conseguir, nuevamente, el progreso nacional (“Ese monstruo debe respetar nuestras ambiciones a cambio de que nosotros respetemos las de él.”).

Por otra parte, para Fermín la sensibilidad quechua y los valores andinos son el verdadero enemigo: “La “fraternidad” es el camino de retroceso a la barbarie.” Fermín bebe de la tradición decimonónica que opone los conceptos de civilización y barbarie, una tradición que asume que quienes no son occidentales (en este caso, la comunidad andina) son, por naturaleza, “salvajes”. Es curioso que Fermín se aleje de la tradición en diversos temas, pero no en este. A fin de justificar desigualdad y jerarquía, Fermín hace algo poco usual para él: alude a la voluntad de Dios (“Dios creó al hombre desigual en facultades. Eso no tiene remedio. Hay que respetar y perfeccionar la obra de Dios”). Nótese que es una de las pocas veces en las que decide mencionar algún tipo de creencia religiosa.

Sin embargo, Fermín también considera que la desigualdad es necesaria porque lleva al ser humano al esfuerzo y a la innovación (“La desigualdad como motor de lucha y de ascenso”). De esta manera, tenderle la mano a alguien implica negarle una oportunidad de superación: “La fraternidad de los miserables es el peor enemigo de la grandeza humana”.

Los ideales de don Fermín toman una forma concreta en el proyecto de invertir en la Compañía Pesca y Envase, una empresa pesquera en la que se involucra bajo consejo del señor Ordóñez, el gerente. Los argumentos de Ordóñez para que Fermín se dedique a esta iniciativa son los siguientes: el negocio será rentable y de poca inversión, estará libre de la inversión norteamericana, y las fábricas acogen como peones a gente que ha huido de las haciendas (en su mayoría, gente que se moría de hambre en las barriadas de Lima) (336-340). Esta compañía es la perfecta inversión para Fermín porque le ofrece no solo prosperidad económica, sino que le permite alimentar su nacionalismo (porque la inversión extranjera no intervendrá en la empresa) y su deseo de modernizar al indio. Sin embargo, decide dejar ese negocio en manos de su cuñado; Lima le parece “cruel y

embotadora”, “[e]n los Andes, el gran sol te da alegría, aunque solo pienses en los millones [...]”. Prefiere, entonces, volver a la sierra a modernizar una hacienda que tiene allí, y quiere que Bruno le venda la suya (340).

Como lo hicimos en su momento con don Bruno, nos cuestionaremos ahora si el lenguaje castellano especial toma algún papel en el discurso de don Fermín. Como la mayoría de personajes del sector opresor, Fermín emplea un castellano estándar sin influencia del quechua en cuanto a sintaxis o gramática. Sin embargo, en el siguiente ejemplo, Cabrejos califica a Don Fermín de “bárbaro” porque este último, al despedirse, usó la frase "Que el sol les alumbre":

—¿Tiene algo de indio también este caballero Aragón? —preguntó en la terraza Cabrejos al "Capitán".

—Muy poco. Le sale a veces como... como un chispazo repentino. ¿Será cosa de los indios o de estas montañas que algo les mete en el tuétano, a todos por igual?

—Las dos cosas. "¡Que el sol les alumbre!"; parece una frase de Rendón (167).

Este pasaje es una de las ocasiones en que se hace patente alguna influencia del lenguaje castellano especial en la forma de hablar de algún personaje opresor. Cabe señalar que lo que Cabrejos denuncia, el uso de una frase, es fruto del mestizaje en la cultura y costumbres de los opresores. Fermín ejerce innegable poder sobre los indios y pertenece a un estrato social distinto; sin embargo, vive en el mismo pueblo que ellos y comparte algunos rasgos de su cultura. Esta característica puede causar el desprecio de los demás opresores. La novela no suele ocultar que los hermanos Aragón de Peralta, por ejemplo, visten y hablan distinto que los personajes venidos de Lima, y que suelen ser considerados inferiores solamente por vivir en la sierra.

#### *\*Rendón Willka: historia de una doble identidad*

Rendón Willka ha sido construido como un personaje completamente mestizo, en el sentido que empleaba Arguedas: Willka presenta en sí mismo la completa mistura de dos culturas, y esto se refleja cuidadosamente en su forma de hablar, e incluso en su forma de vestir<sup>21</sup>. Él aprovecha la ambigüedad que perciben los demás personajes respecto a su

<sup>21</sup> Es curioso cómo el autor ha prestado atención a la forma de vestir de Rendón para reflejar cómo usa su mestizaje cultural a su favor, y se presenta como indio o como no indio dependiendo de su conveniencia. Por ejemplo, cuando vuelve de Lima (y le convendría ser visto como una persona nueva debido a humillaciones pasadas) aparece “vestido de casimir, calzado de zapatos de fútbol y con sombrero de fieltro.

condición<sup>22</sup>. Por ejemplo, su “castellano pesado”, como se refiere don Bruno a su forma de hablar con clara influencia quechua (181), es una de las características que le identifica como indio. Su dualidad y su tendencia a usarla para su beneficio despierta suspicacias. Sin embargo, para él no hay enigma; se considera indio: “Yo comunero leído; siempre, pues, comunero” (36).

Como ya hemos mencionado, este personaje es denominado “ex indio” en muchas ocasiones; no obstante, una de las situaciones en que es nombrado “indio” es en su conversación con El Gálico, momento en el que Willka adopta inmediatamente un discurso de sumisión. Todas las cursivas son nuestras:

“El Gálico” al descubrirlo lo examinó detenidamente y lo reconoció:

—Eras *indio*, ¿no? —le dijo.

—Así es, pues, creo, señor —contestó.

—¿Eras *indio*?

—No sé, señor.

—Yo tampoco sé, ¡carajo! Nos van a *comer* los indios. Pero a ése, a ése

—dijo señalando al alcalde— los *piojos* blancos no más. Tú estabas lejos, *hijo*. Pero yo vi dos en su cuello sucio. *Piojos, indios y “malditos”*.

—Ahistá la carretera, señor. Los comuneros lo hemos abierto —contestó Rendón.

—Sí, ¡pellejo! Por ahí van los *indios piojos* a la costa, y vuelven más grandes, como tú, pero siempre *piojos*. Se *comen* al alcalde, ¿no?

—Patrón, ¿tú has tomado aguardiente? —preguntó Rendón *muy sumisamente*.

—No —dijo—. Si no fueras *piojo y venenoso*, te convidaría...

—Así es, así mismo es, patrón. El sacristán subiendo ya la torre. Va tocar “medio día”

[...]

—¡Triste pueblo! —dijo “El Gálico”.

—Ahistá el sol, pues; la campana grande —le respondió el *indio* dirigiéndose ágilmente hacia las gradas (57-58).

Rendón Willka, como hemos dicho, presenta en este pasaje un perfil muy sumiso. En primer lugar, le dice que no sabe si ha sido indio, como si estuviera siendo intimidado.

Se abrigaba también con un suéter de color verde” (67). Más adelante, cuando está representando a la comunidad de San Pedro de Lahuaymarca en una reunión, aparece vestido, por primera vez desde que llegó, “de indio, con su pantalón y chamarra de bayeta negra; un chullo del mismo color, adornado con un toro blanco en cada oreja” (98).

<sup>22</sup> La ambigüedad no es ignorada por los personajes, quienes comentan entre sí al respecto, e incluso con él mismo: “Pero el Rendón es algo nuevo; es otra cosa. No sabemos qué quiere. Creo que engaña bien a unos y a otros; demasiado bien para ser cholo” (130); “Vistes de indio, vistes de mestizo. ¿Crees en Dios?” (121); etc.

También se dirige a él como “señor” y “patrón”. El Gálico, a su vez, se dirige a él como “hijo”. Se establece de inmediato una relación vertical en esta conversación. No obstante, Willka no se pone del todo de su parte, al señalarle el rol activo de los comuneros en la construcción de la carretera (le está recordando que gracias al trabajo de los indios es que el pueblo está comunicado), y al preguntarle, ante su evidente agresividad, si ha tomado aguardiente.

El Gálico le deja claro que no lo considera “ex indio”, sino indio. Sin importar si van a Lima y vuelven “leídos”, se trata, para El Gálico, de una condición degradante que no se puede perder. Creemos que es por eso que el narrador se refiere a Rendón Willka, en su última intervención en el pasaje, como “indio”.

Esta conversación, entonces, traza otro lineamiento del discurso-máscara de Willka: el de la sumisión completa. Se trata de un discurso de sumisión bajo el que este personaje casi no puede operar. En este fragmento no busca ninguna alianza con el Gálico; simplemente, se trata de adaptar su discurso según el destinatario con el fin de ser coherente a su fachada de sumisión ante los otros destinatarios.

Sin embargo, de este pasaje nos interesa el claro concepto que se plantea acerca de lo que significa ser indio, un concepto que bebe del racismo pero que, no obstante, concuerda con lo que piensa el sector dominante de la sociedad en esta novela. Extraemos, entonces (y para esto conviene fijarnos en las cursivas que hemos señalado), algunos supuestos que deducimos del fragmento acerca de los indios:

1. Los indios son “piojos”; los señores temen que los indios “se los coman”.
2. Los indios, además de “piojos”, son “malditos” y “venenosos”.
3. Los indios van a la costa y vuelven “más grandes”, pero siempre siguen siendo “piojos”.

Empecemos por el primer supuesto: *los indios son “piojos”*; es decir, parásitos, insectos vinculados con ideas como pobreza y suciedad. Un parásito vive perjudicando otro organismo; de igual modo, según el Gálico, los indios viven perjudicando a la clase alta, a los señores, a quienes terminarán “comiéndose”. Aquí tenemos un primer principio: el Gálico y otros señores no solo sienten desprecio hacia los indios, sino miedo.

De acuerdo con el segundo supuesto, *los indios son “malditos” y “venenosos”*. En esta novela, las palabras *maldito* y *veneno* suelen usarse en un contexto moral. Siguiendo esta

línea, deberíamos entender al “maldito” como la persona que recibe una maldición por parte de Dios por su mal accionar (como los hermanos Aragón de Peralta, contra quienes se usa mucho esta palabra). Asimismo, también dentro del contexto de la novela, el “veneno” es lo que proviene de una persona que “no está con el Dios” (es decir, una persona con malas intenciones, o un ateo declarado). Queda claro que se trata de términos que tienen base en creencias religiosas; siguiendo esta línea, no sería descabellado decir que los indios son, según lo dicho por el Gálico, seres malvados que tienen el rechazo de Dios.

El tercer supuesto se refiere a la migración del campo a la ciudad que reconfiguró el rostro de Lima en los años 70. El Gálico menciona a aquellos migrantes que vuelven, como Rendón Willka, que fue a Lima a estudiar (se hizo “más grande”, es decir, adquirió cualidades intelectuales) y volvió. El Gálico le recuerda, entonces, que él nunca dejará de “ser piojo”. El Gálico puede estar refiriéndose a que nunca será un ciudadano de la capital, sino que siempre será provinciano. Sin embargo, nos parece que, específicamente, le está diciendo que nunca dejará de ser asociado con ese concepto negativo de indio; es decir, que *nunca dejará de ser visto como un parásito, como un ser inferior y peligroso, rechazado por Dios.*

Es importante reconocer la violencia del mensaje racista del Gálico. En principio, porque Arguedas no descartó una posible intención social de su narrativa, pero aún más porque se trata de un concepto de indianismo compartido por muchos de los personajes. Por ejemplo, notemos lo que dice Cabrejos en el siguiente pasaje, en el que amenaza a don Fermín. Cursivas nuestras:

—[...] Mire, Aragón, es otra cosa que le debo a usted. El indio es más peligroso de lo que suponemos. No hay que darle participación en la técnica. Me equivoqué. Camargo aceptó de auxiliares a algunos. El viejo K'oyowasi, en tres días, enmaderador; Justo Pariona, perforador, con instinto del metal. [...] *Son peligrosos porque forman parte de una banda por siglos segregada. Forman otro mundo. Hay que destruir primero a esa banda. Esa..., ¿cómo le diría? Esa nación metida dentro de otra. El Rendón lo sabe. Debemos desintegrar esa baja masa que hemos mantenido por siglos unida* (158).

Más adelante, Demetrio comenta que la señorita Asunta probablemente matará a Cabrejos (como ocurre en verdad), y el ingeniero responde a estas palabras diciendo (cursivas nuestras):

—Ustedes proyectan asesinarme. ¿Sabes quién es la Whister and Bozart?

Rendón sonrió.

—¿Ve usted, Aragón? No es él quien ríe, *es toda una masa humana inferior* (160).

Asimismo, en otro momento, cuando a los obreros se les pide que “traten bien a los indios”, estos responden: “¿Quién dice que no? Si los despreciamos un poco es por costumbre. Depende también de ellos” (105). Queríamos establecer qué era, para las clases dominantes, ser indio, porque es importante volver una vez más a analizar la conversación de las ideologías. Hemos dicho ya que en *Todas las sangres* las ideas dialogan entre sí y se presentan para la creación de una interacción polémica. Sin embargo, en los pasajes mencionados (las intervenciones de Cabrejos, del Gálico, de los obreros, etc), no aparece nadie a defender el punto de vista opuesto, a decir que los indios no son peligrosos, que no son “piojos”, que son seres humanos completos, que no tienen la culpa de ser maltratados. En toda la novela, algunos personajes expresan opiniones en su defensa, como Hidalgo, Rendón y don Bruno después de su cambio de actitud; no deja de ser una conversación desbalanceada. Y por eso es también curioso que sea en este tema, el de la reivindicación del indio, en el que aparece un extenso pasaje en el que no solo hay polémica, sino un cambio de parecer de un personaje. El diálogo trasciende; se pasa de una discusión a un discurso que manipula y convence. Lo veremos más en detalle en la siguiente sección.

#### *\*De la polémica a la persuasión*

Hemos visto en las páginas anteriores cómo *Todas las sangres* sirve de escenario para que distintos puntos de vista entablen conversaciones. Los personajes dialogan entre sí empleando intervenciones largas, similares a monólogos, generalmente sin convencer a su interlocutor. Sin embargo, la persuasión aparece como un recurso interesante que nos permite saber qué argumentos son los más efectivos dentro de una postura ideológica.

Mieke distingue seis tipos de descripción, según la ausencia o presencia de elementos persuasivos y de metáforas (1990: 138-140). De estas, identificamos como las más comunes la descripción referencial, enciclopédica, y la descripción retórica. *Todas las sangres*, como ya mencionamos, es un texto con personajes proclives a darse largos discursos entre sí y explicarse con más o menos detalle sus ideas políticas; no sorprendería que los tipos de descripción que se emplean con mayor frecuencia sean los mencionados, que son los que comunican la idea de forma más directa y clara. Sin embargo, los personajes eligen la descripción retórica por encima de la enciclopédica, una y otra vez.

Tiene sentido, si tomamos en cuenta que la descripción retórica prioriza la persuasión.

A continuación, analizaremos un caso en el que una serie de argumentos efectivos consiguieron persuadir a un personaje a cambiar su punto de vista. Se trata del pasaje en el que se inicia la transformación de la visión que Matilde tiene de la comunidad andina (168-173). Procederemos a numerar del 1 al 10 cada hecho que aparece en el proceso de convencimiento, trazando “escalones” que llevan al cambio definitivo. Se trata de una simplificación didáctica: hay muchos factores que influyen al cambio en este personaje (como, por ejemplo, las noticias recientes acerca de la muerte de Gregorio, o la personalidad naturalmente sensible de Matilde), no se trata solamente de los diez escalones que hemos identificado aquí. Sin embargo, su presencia parece determinante, como el catalizador que apareció para aprovechar la situación del entorno en el momento adecuado.

Veamos una primera parte del fragmento, en el que empieza a hablar Rendón Willka:

- ¡Señoray, patrona grande! [...] Aquí para que mandes.
- Nada, Demetrio... He oído todo lo que hablaste con los señores.
- No entiendo bien castellano, patrona grande (1)*. Si tú sabiendo quechua, alma de comunero *te cantarí bonito (2)*. *Eres flor achank'aray (3)*. No conoces, señora... Crece junto a la nieve, pues, en lo alto. El ojo del hombre no le mancha ni ojo de pajarito siquiera, pero con el viento tiembla, sufre (168).

En (1), observamos cómo Rendón se pone en un plano inferior (porque esto significa para su interlocutor el no entender castellano), y con ello se adjudica humildad. Por otra parte, en (2), Rendón vincula el quechua, la lengua materna del indio, con el arte y el sentimiento. El quechua es la puerta a ese mundo de sensibilidad artística intraducible. De este modo, también entra al plano de lo subjetivo; se trata, pues, de un diálogo en el que un interlocutor apela a la emoción, tiene una marca emocional. Se trata de una intervención que, como menciona Kohan “sumada a la respuesta, da como resultado un tipo de atmósfera para el relato correspondiente” (2000: 83), atmósfera que no hará más que intensificarse conforme continúe la interacción. La construcción de una atmósfera distinta por medio del diálogo es un producto importante de este pasaje, pero no es la más importante. Para ello debemos volver al análisis.

Finalmente, en (3), Rendón compara a Matilde con una flor *propia del mundo andino* que es pura, que no se mancha, pero que no por eso deja de ser sensible. De este modo, no solo se hace un halago a Matilde, sino que se establece que la naturaleza de todo lo andino

es la pureza y la sensibilidad.

Ahora, sigamos con el pasaje (cursivas y números en cursiva nuestros):

—Ahí vienen k'ollanas —dijo Demetrio.

[...]

—¡Que nos observen! Nadie en el mundo es más respetuoso que tú, Demetrio.

—Comunero respeta corazón, alma que pelea por bien contra mal; respeta hermosura, se arrodilla (4). Su rabia es infierno de ceniza (168-169).

De este pasaje, se deduce que el comunero es sensible a la belleza del alma y a la virtud, y que su fuerza cuando quiere combatir algo nace también del sentimiento (por el uso del término "rabia", que es principalmente emocional). Cabe señalar también que la última frase, "Su rabia es infierno de ceniza", hace alusión a la imagen del fuego de la ira. El indio, entonces, es tan pacífico que, cuando está enojado, no es fuego, sino ceniza. Es importante contextualizar estas frases en un mundo donde muchos, como el Gálico, veían al indio como un sujeto amenazador. Rendón está aclarando que la *otredad* del indio (que generaba en algunos opresores el miedo a lo desconocido) es lo que lo hace pacífico y respetuoso.

Luego del pasaje citado, se decide ya no hacer uso del diálogo, sino del narrador en tercera persona y del monólogo interior para mencionar la conexión que siente Matilde hacia la naturaleza (5) y lo halagada que se siente del trato de los indios al escoltarla, "con respeto, delicadeza y gallardía" (6) (170). Este último punto es importante porque la opinión que Matilde se está creando acerca de los indios comienza a relacionarse con ella personalmente, a nivel sentimental, por las emociones que ella siente al recibir su trato. El efecto de todo lo anterior se entiende en las siguientes líneas: "—Los quiero —dijo [Matilde]—. Los aprecio. Es decir, les pido perdón porque creí, porque siempre me dijeron que erais... brutos. Pero... ustedes son respetuosos, de verdad. [...]" (ídem).

Se ha llegado al cambio de opinión de Matilde, al punto del afecto personal (7). Desde esta base, las reacciones de Matilde con relación a la comunidad andina serán diferentes. En efecto, más adelante, cuando Matilde muestra interés en entender la letra de un "canto de indios", decide además tomar como referencia el sufrimiento descrito en la canción y preguntar al indio que entonaba el canto:

—¿Pero tú no sufres así, Filiberto? —preguntó.

—No, señora. Paraybamba sufre, colono de don Lucas sufre, muere. Lahuaymarca siembra, cosecha, quiere aprender castellano.

—¡Tendrá escuela! ¡Lo juro! [...] (171).

Se ha pasado del sentimiento a la acción (8), aunque de momento sean solamente promesas. Sin embargo, este no es el final de la cadena. El cambio de actitud de Matilde se enfoca a temas concretos que se han discutido recientemente, como el asesinato de Gregorio. La señora pide que canten la última canción compuesta por el fallecido, con lo que se conmueve y susurra: "¡Y Cabrejos lo hizo volar con los tiros!" (171). De este modo, se ha involucrado a Matilde emocionalmente (9).

Termina el canto y, por orden de Justo Pariona, se sigue la tradición de lanzarse los unos contra los otros con los brazos cruzados tratando de empujarse:

—¡Qué fuerza! ¡Qué extraño! —exclamó casi sin reflexionar.  
—Comunero fuerte. No quiere muerte, señora. Alimento para todo indio.  
¡Nada, nada! Que no haya indio parido en nido frío, sin padre, ni madre  
(172).

Matilde ha sacado nuevamente la idea del temor a lo desconocido, de la sorpresa frente a la *otredad* del indio ("¡Qué fuerza! ¡Qué extraño!"). Rendón, lejos de negar los rasgos que hacen al indio diferente, trata de hacerle entender a Matilde que lo diferente no necesariamente procede de la maldad ("Comunero fuerte. No quiere muerte, señora."). Demetrio presenta la idea de que las fuerzas del indio corresponden a un deseo de justicia:

—No lo conseguirás sin matar a hombres como el ingeniero —le dijo Matilde.  
Rendón sonrió. Matilde sintió una especie de horror y esperanza ante esa sonrisa (10).  
—Mamita —dijo el varayok!—. Vamos acompañarte. A ingeniero, ingeniero sin alma ha de matar. Endios no. Contra comuneros, ingeniero manda soldado inocente que aprieta gatillo.[...] Dios, ¿por qué matando comunero que su tierrita no más quiere? ¡Aquí Dios, patrona! —exclamó Demetrio, y se señaló el pecho (172-173).

Finalmente, en (10), Matilde ha terminado justificando la posible muerte de Cabrejos a fin de conseguir justicia para los comuneros, a quienes ahora ve y aprecia de manera distinta. Willka afirma lo que ha dicho anteriormente acerca de los valores andinos asegurando que el indio sería incapaz de matarlo.

Matilde ha sido ya convencida. Lo siguiente será comunicar la opinión que ahora tiene, y ella lo hace cuando se encuentra con Fermín:

Don Fermín la descubrió, ya cerca de la terraza. Bajó a paso rápido.  
—Fui a visitarlos —dijo Matilde.  
—¿Por qué?

—Estaba sola. Llamé a Demetrio, que bajaba. Me invitó; han cantado y luchado para mí. Estoy feliz. Te quieren.

—¿Me quieren? —preguntó Aragón, no mirando a su mujer, sino a Rendón.

—Ahí está ramo en su mano. Tú, don Andrés, tu padre, amigo. ingeniero enemigo de don Andrés muerto, de don Fermín, de don Bruno, de todo, todo (173).

Don Fermín no comparte la opinión de su esposa. La toma del brazo, la aleja de los comuneros, y le pregunta una y otra vez, una vez que están solos, por qué se fue con ellos (ídem). Sin embargo, se trata de un proceso argumentativo exitoso, en el que Willka es el argumentador y Matilde es la receptora. Retomándolo desde el principio, tenemos que los sucesos del proceso de convencimiento de Matilde fueron los siguientes:

- (1) El argumentador se adjudica humildad antes de empezar su argumento, posiblemente para conseguir la confianza del receptor.
- (2) Primer argumento: el indio es sensible y tiene talento artístico.
- (3) El argumentador halaga al receptor, al mismo tiempo que interpone el segundo argumento: lo andino no solo es sensible, sino también puro.
- (4) Tercer argumento: El indio es respetuoso.
- (5) El receptor disfruta del ambiente en el que se desarrolla el argumento (el aire libre, la naturaleza).
- (6) El receptor se siente halagado por la amabilidad de los indios.
- (7) El receptor manifiesta que siente cariño hacia los indios.
- (8) El receptor promete beneficios (construcción de una escuela) a los indios.
- (9) El receptor siente tristeza por Gregorio, quien ha muerto en medio del conflicto de intereses.
- (10) El receptor menciona la necesidad de matar a Cabrejos para que los indios consigan lo que necesitan.

Como vemos, los argumentos se centraron en cambiar la idea que Matilde tenía de lo que significaba ser indio. Se trata de una escena que tiene gran impacto, pues inicia un proceso que capítulos después todavía genera efectos en Matilde, como se ve en el siguiente pasaje, en el que trata de persuadir a Fermín de sus ideales empresariales:

—Fermín; gracias, amor. Pero no amplíes tus negocios; no los lances al infinito. Te corromperás. Tendrás que meter el corazón en una heladera. Sólo la mina, si te es posible. No dejes de ser hombre que ama a su esposa y a sus hijos. Preferiría vivir en... la pobreza.

—Comprendo. Han sido días abrumadores éstos. Ya recuperarás tu impulso. Y no bajas hasta donde los indios; tienen demasiado corazón (280).

A pesar de que ha sido un cambio que ha demorado en manifestarse de forma tan clara, Fermín lo nota: el vínculo entre ambos esposos es desafiado:

No quisiera cambiarla. ¿Pero si sigue lloriqueando?... La dejaré de querer y aún de apetecer. La mujer triste no incita nada en el hombre sano y de empresa. Si tiene penas, debe sepultarlas; es la ley del señorío. Ella sufrió la ruina de su fortuna familiar. Está algo dañada... y mi hermano... el loco puro, lujurioso... y los indios, con su ternura, me la han casi malogrado. No volverá a San Pedro (280-281).

En los pasajes analizados en esta sección hemos ido recibiendo opiniones que nos permiten construir un mapa ideológico. Dicho mapa involucra temas de discusión social, temas que configuran la sociedad en la que viven los personajes, temas que determinan la calidad de vida que tendrán. Muchas de estas ideas (como la noción del indio como parásito, que revisábamos páginas atrás) aparecen fuertemente engranadas en el imaginario colectivo; el sujeto las recibe de la sociedad, las asimila y las devuelve a la misma sociedad. De este modo, se genera una dinámica circular en la que no sorprende que el racismo se comparta, se expanda y se perpetúe.

### C. Diálogo y significado del texto literario

Como menciona Portocarrero, la labor del significado era especialmente importante en la época en la que Arguedas concibió y publicó *Todas las sangres*. Su intención era, entonces, defender la cultura andina, criticar el capitalismo y retratar la realidad que él había vivido. Sin embargo, continúa Portocarrero, se trataba de una tarea tan ambiciosa como imposible, pues al mismo tiempo pretendía satisfacer el apetito político de distintos bandos (2015: 151-153). Podemos ver aquí, y en la Mesa Redonda de 1965, que una de las principales opiniones acerca del significado de esta novela era el problema político. Algunos críticos, siguiendo esta tendencia, identificaron en la trama un idealismo que llamaba a los peruanos a buscar armonía (Miró Quesada 2015: 22-24; Montoya 2004: 39).

El sentido general de la novela, como vemos, quedó en debate, específicamente porque

el contexto social hizo que muchos esperaran de ella una propuesta política en vez de un texto literario. ¿Qué es lo que dice el presente estudio al respecto? ¿Qué creemos que se esconde en el plano del significado de esta novela? ¿Quizá, la responsabilidad de Arguedas de hacer un planteamiento político, de resolver de forma literaria el problema del indio en el Perú? ¿O creemos que su novela carece de un significado cohesionado, como afirman otros?

Con esta sección, buscaremos responder estas preguntas tomando como base todo lo expuesto anteriormente en el presente estudio sobre el diálogo. De este modo, nuestra intención es poder lograr que nuestro análisis pueda proponer algo acerca del significado de esta novela. Volveremos donde empezamos, en la introducción: al tema de la política.

### *Cómo Todas las sangres trasciende lo ideológico*

Gran parte de este estudio puede servir para sostener la idea de que *Todas las sangres* tiene mucho más que ofrecer que una propuesta ideológica o política. A continuación extraeremos solamente una idea: la complejidad que alcanzan algunos personajes.

Es así que hablaremos, una vez más, de Rendón Willka. Este personaje, muchas veces criticado, es en realidad uno de los más complejos de la literatura peruana. Destaca por muchas cosas, pero en especial por desafiar al lector desde el primer momento, al ser poco transparente en una novela donde todos los demás personajes monologan claramente acerca de lo que piensan. Una novela proyecto-político no necesitaría un personaje como Rendón Willka<sup>23</sup>, ni temas de naturaleza íntima, como los que se mencionarán a continuación.

En el apartado de Función técnica, analizamos un pasaje en el que se presentaba la esposa de don Andrés, borracha, incapaz de despedirse de su marido al borde del suicidio. Más adelante, vimos en otro pasaje el drama de la kurku Gertrudis, quien es juzgada por su deseo de tener una pareja, de dejar de ser “criatura de Dios”, a pesar de sus deformidades físicas. Finalmente, vimos cómo la presentación de Asunta, un personaje femenino muy

<sup>23</sup> En este estudio se ha hablado mucho de Rendón Willka; el lector puede remitirse a las secciones “El caso de Rendón Willka” en *Función de caracterización* y “Rendón Willka: historia de una doble identidad” en *Función polémica*. A fin de redondear la idea, señalaremos que Rendón Willka, según Lienhard, es “nietzscheano sin saberlo”, porque cree que la libertad llega con la muerte del Dios en el que creen. Además, a Rendón Willka no lo vemos en acción tanto como a don Bruno, lo que dota al personaje de cierto misterio, uno de los pocos momentos en el que se le revela información íntima al lector es cuando se narra el pasaje de la humillación y castigo que sufrió Willka en la escuela (2015: 90-91).

importante, a través de un diálogo entre personajes masculinos que hablan de ella como si pudieran disponer de ella, como si fuera un sujeto pasivo, casi un objeto. En el apartado Función de caracterización, analizamos al ya mencionado Rendón Willka, pero también estudiamos el caso de Matilde, en el que se la presentó como la mujer sabia, la mujer del “pálpito”.

De este modo, nos encontramos que la novela *Todas las sangres* nos presenta la idea recurrente de la mujer en desgracia (la esposa de don Andrés, la kurku Gertrudis) y, con mayor frecuencia, la mujer virtuosa, sabia, salvadora, que no por ello deja de ver desafiada su libertad (Asunta y Matilde). Todos los personajes mencionados pueden fácilmente simplificarse; sin embargo, es en los detalles que uno puede notar que se trata de personajes complejos, aunque no sean del gusto de algún lector en particular. Por ejemplo, en el caso de Asunta, una joven epítome de la virtud, lo que ocurre es que ella se cansa emocionalmente de tantas injusticias y le dispara al ingeniero Cabrejos. Es interesante, en verdad, que la heroína virtuosa de la novela cometa un asesinato. Visto más de cerca, es completamente comprensible. Visto, claro está, lejos del estereotipo, lejos de lo que las apariencias podrían hacernos pensar.

Por otra parte, Matilde, siempre comparada, entre líneas, con la Virgen María, alienta a su esposo, Fermín, para que continúe con sus empresas capitalistas sin importar las consecuencias; el lector es desafiado a creer que esta mujer es virtuosa, paciente, sabia, y está felizmente casada con un sanguinario empresario capitalista, a quien alienta y entiende. En medio de esta suerte de limbo moral, Matilde de pronto tiene un encuentro con Rendón Willka gracias al cual su postura cambia completamente, y aparece una nueva sensibilidad, una delicadeza insospechada, que la descalifica para seguir viviendo allí, y quizá para seguir siendo esposa de don Fermín. Un lector atento puede entender que la personalidad de Matilde nunca fue una contradicción; ella es una mujer que divide distintos aspectos de su vida con la esperanza de poder hacerlos convivir, de poder ser tanto la mujer sabia como la mujer astuta, tanto la Matilde virtuosa como la esposa del gran capitalista, tanto la dama sensible como la mujer sensata. Nuevamente, su conducta, vista de cerca, es comprensible.

Es difícil ver de cerca a estos personajes si partimos de la idea de que obedecen a una ideología. Es difícil verlos de cerca incluso si partimos de cualquier idea. Con esta sección lo que hemos querido demostrar es que es posible ver una literatura arguediana puramente

literaria, una literatura arguediana que hable por sí misma.

*La incompleta lucha por la armonía*

*Todas las sangres* es un libro que abarca tantos temas que en este estudio habrá muchos que no habremos tocado. Sin embargo, uno de los temas esenciales es el de la lucha entre las clases sociales. Se trata de una lucha continua, difícil, que comienza de forma sutil, verbal, y luego se manifiesta físicamente, con sangre y persecuciones. La meta, no obstante, siempre es la armonía, que nunca se consigue, pero tampoco se descarta. El final es abierto: los opresores sienten venir el yawar mayu, y la novela termina. Nunca se consigue la venganza de parte del oprimido, pero nunca se pierde totalmente la esperanza. La puerta queda totalmente abierta.

A primera vista, es un final abrupto y totalmente inesperado. En retrospectiva, tomando en cuenta la novela en su conjunto, el final queda acorde con el tema de la lucha por la armonía: el autor siembra semillas de esperanza con la idea del yawar mayu y simplemente deja un final abierto.

*\*Puente entre dos culturas*

En particular, en esta novela (debido a que los personajes en ella se proponen sus puntos de vista entre sí abiertamente), ocurre algo que quizá no ocurriría en otras: uno puede observar en un diálogo, de forma literal, cómo dos ideologías conversan entre sí<sup>24</sup>. Sin embargo, a lo largo de la travesía que ha sido este análisis podemos darnos cuenta de que, si tuviéramos que decir que esta novela es algún tipo de propuesta, sería una propuesta literaria, quizá (y a riesgo de sonar controversial) una propuesta de literatura mestiza, una novela que sea, de algún modo, ejemplar en una nueva vía, un nuevo puente entre dos culturas.

Esto último lo decimos porque funciona bastante bien, además, como vehículo para que las posiciones mismas conversen entre sí, aun ficticiamente. Pareciera, ante todo, que la novela de Arguedas estuviera buscando construir, dentro de la novela, un puente entre culturas e ideologías, como si quisiera elevar, en el espacio relativamente seguro de la ficción, un monumento a la comunicación. Lo hemos mencionado ya muchas veces: para

<sup>24</sup> Para mayor información acerca de esto, el lector puede revisar la sección “Construcción del lenguaje del sujeto andino”, en la que se trató acerca de la condición mestiza de Arguedas y la construcción del lenguaje castellano especial.

Arguedas la respuesta a muchos problemas en el Perú era aceptar el mestizaje. Pero aun sin saber eso, se percibe en esta novela la intención de tender vías, de continuar una lucha, tan intensa como lo requiriera el contexto, a fin de conseguir la armonía.

*\*La opresión que nunca termina*

El indigenismo todavía refleja algunos problemas que se viven en el Perú de hoy en día, si bien las cosas han cambiado muchísimo desde que se escribió *Todas las sangres*. La situación de los hacendados ya no existe, pero sí el racismo sistemático. De este modo, la lucha cambia, pero no termina. Es interesante verlo de esta manera, porque nos permite apreciar el final de la novela de una forma nueva: la puerta queda abierta porque la lucha no termina, porque continúa hasta nuestros días.

Sin embargo, sería productivo ver algunas formas en las que la novela nos presenta avances, momentos en los que al parecer la opresión sí iba a terminar, aunque luego ocurra algo trágico que cambie el rumbo de la historia. Elegiremos dos personajes porque tienen en común un factor muy importante que veremos más adelante.

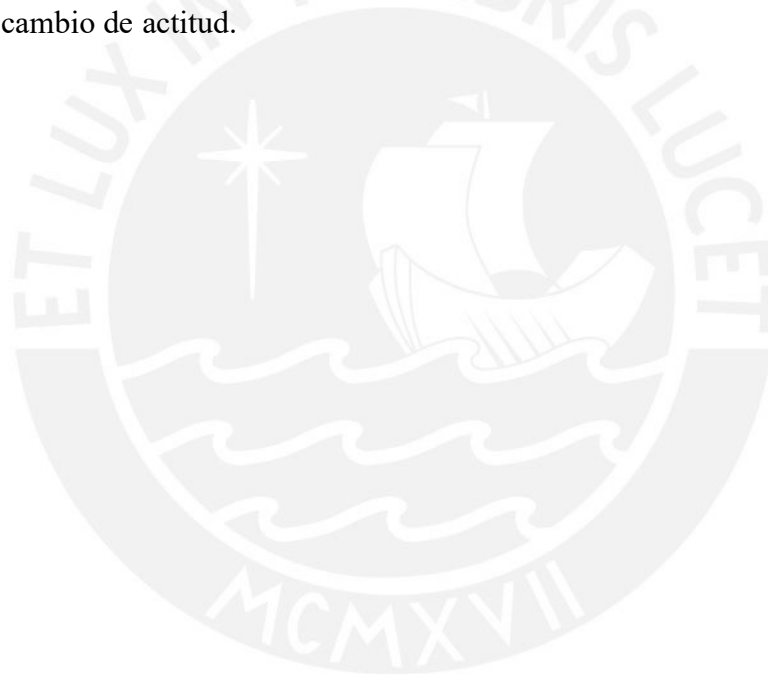
El primer personaje es don Bruno. Su discurso al comenzar la novela lo aleja de la realidad porque, sin darse cuenta, la tergiversa cuando la ve a través del lente de su fe cristiana, al interpretar la revolución francesa o la lluvia como actos divinos, o la miseria como un requisito necesario para la salvación del alma. No obstante, con su cambio hacia el final de la novela, surge una reconexión con la realidad; don Bruno observa algunas situaciones concretas (como la escena del pongo que no se puede sentar sin permiso, por ejemplo) y esto le permite por fin desafiar sus ideas.

Es en este punto de la novela que aparece la idea del yawar mayu, que, de forma simplificada, es la ira comprensible al ver la injusticia sistemática a la que es sometido todo un grupo humano. Es interesante que la idea mítica del yawar mayu no exija de Bruno ningún salto de fe; se trata de una conexión con la realidad más cruda por medio de sus emociones intensas.

El segundo personaje que veremos es Matilde. Ella, como Bruno, tiene su propio momento de reconexión con la realidad, nuevamente, por medio de la experiencia. Es el contacto directo con los indios el que le permite dejar de ver la vida a través del lente de su ideología anterior. Antes de conversar con Rendón Willka y vincular a los indios con ideas como arte, sencillez y sensibilidad, Matilde valora mucho los ideales de su esposo

y comparte muchas de las ideas que el resto de la sociedad tiene acerca de los indios (los indios son peligrosos y son salvajes). Sin embargo, después de compartir tiempo con ellos, conocerlos, se siente en conflicto: los indios no pueden ser peligrosos, porque ha hablado con ellos y no se ha sentido amenazada; no pueden ser salvajes, porque ha visto que aprecian la naturaleza y el arte.

Tanto don Bruno como Matilde tienen un dramático cambio de actitud, y son fuertemente rechazados por sus entornos. Sin embargo, de eso se trata la puerta abierta: la experiencia cambió a Bruno y cambió a Matilde, y la sociedad opresora fue la que les dio un final trágico. El final abierto de *Todas las sangres* (el que alude al futuro en el que vivimos, el futuro de las siguientes generaciones) implica un momento hipotético en el que exista una sociedad no opresora, que no condene al sujeto, que sea lo suficientemente valiente como para tener un cambio de actitud.



## Conclusiones

1. Es importante estudiar la técnica en la obra de Arguedas, debido, en principio, a que se trata de un aspecto descuidado en la literatura sobre este autor. Estudiar la técnica en Arguedas no implica negar las ideas de autor intuitivo y apasionado con las que él mismo se identificó.
2. Es productivo proponer el concepto de red funcional en vez de enumerar las funciones y tratar de separarlas completamente entre sí. Esto ocurre porque se superponen y colaboran entre sí. La propuesta de este estudio consiste en un modelo en el que tres funciones (técnica, de caracterización, y polémica), cada una con sus respectivas subdivisiones y nivel de complejidad, colaboran construyendo la novela *Todas las sangres*.
3. La función técnica es la función del diálogo que responde a una necesidad práctica del texto. Según la forma en la que se introduce cada intervención, podemos denominarlas *diálogo de personajes anónimos* o *diálogo interrumpido*. En el primer caso, un personaje sin nombre solamente aparece una vez para hablar en representación del grupo humano al que pertenece. En el segundo caso, un diálogo principal es interrumpido por algún discurso explicativo, como un monólogo interior o un *flashback*. En esta novela, hay muchos ejemplos de ambos casos.
4. La función de caracterización es aquella que ayuda a construir a los personajes. En este estudio presentamos dos casos; el primero es el de Rendón, a quien se caracteriza no por lo que dice, sino por lo que piensa. Se construyen múltiples discursos-máscara, y el lector puede observar la relación entre estos y descubrir cuál es el discurso original. El lector puede ver también a qué obedece la construcción de cada discurso-máscara (por ejemplo, Rendón actúa como un católico devoto en presencia de don Bruno, y como un panteísta inocente cuando habla con Cabrejos). El segundo caso, el de Matilde, es más directo; en él dos personajes discuten abiertamente acerca de la personalidad de uno de ellos, que le sirve al lector como una pequeña introducción a aspectos de dicho personaje que de otro modo no hubieran podido ser comunicados.
5. La función polémica es aquella que se ocupa de mostrar la conversación entre distintos puntos de vista con respecto a la opresión indígena, así como otros problemas sociales de la época en los que se concentra la novela. De este modo,

la dinámica que se crea es parecida a la de un debate, con los distintos puntos de vista dialogando entre sí. Asimismo, esta función se encuentra relacionada con actitudes monológicas, en sentido ideológico: los personajes más desconfiados, los que menos se abren al debate, son precisamente los que más monólogos interiores tienen.

6. En medio de la escritura de una novela que le diera voz a distintos sectores sociales del Perú, Arguedas se encontró con el problema de cómo darle voz al indio, que hablaba en quechua, sin que su sentir se perdiera en la traducción. La respuesta a este problema fue algo que ha sido denominado “lenguaje literario indígena”, “lenguaje literario peruano” o, como le llamamos nosotros, “lenguaje castellano especial”. Es, asimismo, un símbolo del mestizaje por el que abogaba Arguedas, una mezcla cultural que él mismo había vivido. Este lenguaje no solo incluye, entre otras cosas, una amalgama de influencias del quechua, sino que identifica al emisor y envía a los demás personajes información acerca de su identidad.
7. En medio del intercambio de puntos de vista que este libro permite, dos de los más importantes son los de Bruno y Fermín. Ambos proponen soluciones distintas al problema social que atraviesa el Perú: para Bruno, todo queda en las manos de Dios y de la providencia, y el mayor obstáculo es la ambición, porque trae la corrupción del alma. Para Fermín, la solución es la industria nacional, y la tradición andina es un lastre que debe ser eliminado. Para ambos, la vida del indio, en algunas circunstancias, podría ser considerada descartable. Sin embargo, tanto Bruno como Fermín tienen diálogos en los que aparece el lenguaje castellano especial, lo cual da fe de que la influencia indígena en el habla atraviesa todos los estratos sociales provenientes de la zona. Aun así, el prejuicio contra lo indígena se mantiene.
8. Rendón Willka, desde su forma de hablar, vestir y pensar, se manifiesta como la personificación del mestizo, de la mistura cultura que siempre quiso celebrar Arguedas. Sin embargo, en esta versatilidad también hace uso de discursos-máscara, como herramientas de manipulación en un mundo en el que las necesita para sobrevivir. Sus interlocutores, al creerlo indefenso, despliegan claramente sus ideas discriminatorias, según las cuales los indios son “malditos”, “venenosos”, “piojos”, etcétera. En situaciones de peligro, verse indefenso le sirve porque le permite no ser atacado.
9. El lenguaje castellano especial puede ser empleado de forma persuasiva, como se

demuestra en el pasaje en el que Matilde finalmente cambia de opinión sobre la comunidad indígena. Si bien hubo muchas pequeñas situaciones que la precipitan a este punto, el gran evento fue el diálogo que tiene con Rendón y con otros indios. La forma en la que el primero se dirige a ella parece ser altamente persuasiva; se muestra como un interlocutor humilde, vincula el quechua con el arte, establece una relación entre Matilde y el mundo andino, y deja en claro que para los comuneros son muy importantes el respeto y la paciencia. Matilde comienza a experimentar pequeños y rápidos cambios en su forma de pensar, para finalmente pasar por una profunda transformación de su visión del mundo.

10. Con relación al significado de la novela, este análisis nos da una serie de aportes. Uno de estos es que, a diferencia de lo que se pensaba hace cincuenta años, *Todas las sangres* trasciende las limitaciones ideológicas. Algunos indicadores, al respecto, son la complejidad de muchos personajes, como Rendón Willka, (que se niega a ser transparente en una novela donde muchos lo son), como Asunta (que mata a Cabrejos, en contraste con su virtuosa y delicada reputación) y como Matilde (que cambia de opinión sobre los comuneros, de forma drástica e inédita).
11. La complejidad se aprecia también en el final de *Todas las sangres*, que entra a tallar aquí como una metáfora acerca de la naturaleza incompleta de la solución al problema del indio. Se trata, entonces, de una situación que continúa; la opresión cambia de foco, pero continúa. Si dijéramos que esta novela propone algo, sería una propuesta literaria que promueva el mestizaje y busque tender un puente entre dos culturas.
12. Con relación a la propuesta y al cambio, cabe señalar que, tanto Matilde como Bruno, deben su cambio de actitud a su encuentro con la experiencia interpersonal con los pobladores, a su reconexión con la realidad de los personajes indígenas. Sin embargo, ambos personajes son sancionados (Bruno termina en la cárcel; Matilde daña su relación con su esposo). El final de la novela representa una puerta abierta a un futuro donde ocurra este tipo de experiencias, pero sin ser sancionadas.

## Bibliografía

Álamo Felices, Francisco.

2013 “El monólogo como modalidad del discurso del personaje en la narración”. *Lingüística y literatura*. 64: 179-201.

Alemaný Bay, Carmen

2009 “Singularidades de José María Arguedas como escritor”. *América sin nombre*. 13-14: 160-167.

Alves dos Reis y M. Lopes

1996 *Diccionario de narratología*. Madrid: Ediciones Colegio de España.

Arguedas, José María

1968 “No soy un aculturado...” Acto de entrega del Premio “Inca Garcilaso de la Vega”. Lima, octubre de 1968.

1983 *Obras completas*. Vol IV. *Todas las sangres*. Lima: Editorial Horizonte.

1985 [Intervención sin título en una mesa redonda]. Rochabrún, Guillermo (ed.)

*¿He vivido en vano? Mesa Redonda sobre Todas las sangres*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. 45.

2009a “Entre el quechwa y el castellano: la angustia del mestizo”. En *Qepa Wiñaq... Siempre. Literatura y antropología*. Edición crítica de Dora Sales. Madrid: Iberoamericana. 141-146.

2009b “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”. En *Qepa Wiñaq... Siempre. Literatura y antropología*. Edición crítica de Dora Sales. Madrid: Iberoamericana. 153-162.

Bajtín, Mijail

1999 “Del libro Problemas de la obra de Dostoievski”. En *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI Editores. Madrid. 191-199. <https://circulosemiotico.files.wordpress.com/2012/10/estetica-de-la-creacion-verbal.pdf>

Bobes Naves, María del Carmen

1992 *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Editorial Gredos.

Bush, Matthew

2010 “Cohesión y contradicción: los excesos narrativos de *Todas las sangres*”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 36. 72: 277-298.

Calvo Pérez, Julio

2009 “Los préstamos del quechua al español: entre el lenguaje cotidiano y el literario”. *Revista de la Facultad de Humanidades y Lenguas Modernas*. 12: 107-126.

Cornejo Polar, Antonio

1997 *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Horizonte.

Escobar, Alberto

1984 *Arguedas o la utopía de la lengua*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

1985 [Intervención sin título en una mesa redonda]. Rochabrún, Guillermo (ed.)

*¿He vivido en vano? Mesa Redonda sobre Todas las sangres*. Lima: Instituto de Estudios

Peruanos. 8-10.32.

1989[1969] *Primer encuentro de Narradores Peruanos*. Lima: Latinoamericana Editores.

Espezúa Salmón, Dorian

2011 “El proyecto arguediano de construir una lengua literaria nacional”. *Letras*. 82. 117: 17-43.

Favre, Henry

1985 [Intervención sin título en una mesa redonda]. Rochabrún, Guillermo (ed.) *¿He vivido en vano? Mesa Redonda sobre Todas las sangres*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. 38.

Genette, Gérard

1989 *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Editorial Lumen. [http://kupdf.net/download/genette-figuras-iiipdf\\_58dd5651dc0d604c05897150\\_pdf](http://kupdf.net/download/genette-figuras-iiipdf_58dd5651dc0d604c05897150_pdf)

González Pastor, Pedro Luis

1972 “Fisonomía lingüística de la obra narrativa de José María Arguedas”. *Lenguaje y ciencias*. 12. 2-3: 41-52.

Kohan, Silvia

2000 *Cómo escribir diálogos: El arte de desarrollar el diálogo en la novela o cuento*. Alba Editorial: Barcelona.

Lewandowski, Theodor

2000 “Deixis”. En Lewandowski, Theodor. *Diccionario de Lingüística*. Madrid: Cátedra. 89.

Lienhard, Martín

2015 “¿Ficción o realidad? El poder de *Todas las sangres*.” En Pinilla, Carmen María, ed. *Todas las sangres: cincuenta años después*. Lima: Ministerio de Cultura. 73-99.

Mieke, Bal

1990 *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.

Miró Quesada Cantuarias

2015 “*Todas las sangres* y el humanismo filosófico”. En Pinilla, Carmen María, ed. *Todas las sangres: cincuenta años después*. Lima: Ministerio de Cultura. 19-26.

Morón Arroyo, Ciriaco

1973 “Sobre el diálogo y sus funciones literarias”. *Hispanic Review*. 41: 275-284. Recuperado de [www.jstor.org/stable/471959](http://www.jstor.org/stable/471959).

Montoya, Rodrigo

2004 “Arguedas: utopía y modernidad”. *Cuadernos arguedianos*. 5.5: 37-40.

Nieto Degregori, Luis

2015 “Dos novelas, dos proyectos nacionales”. En Pinilla, Carmen María, ed. *Todas las sangres: cincuenta años después*. Lima: Ministerio de Cultura. 101-108.

Ortiz Rescaniere, Alejandro

2015 “¿Se puede actuar sin perder la inocencia?” En Pinilla, Carmen María, ed. *Todas las sangres: cincuenta años después*. Lima: Ministerio de Cultura. 109-117.

Oviedo, José M.

1985 [Intervención sin título en una mesa redonda]. Rochabrún, Guillermo (ed.) *¿He vivido en vano? Mesa Redonda sobre Todas las sangres*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. 19.

Perus, Françoise

1995 “El dialogismo y la poética histórica bajtinianos en la perspectiva de la heterogeneidad cultural y la transculturación narrativa en América Latina”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 21.42: 29-44.

Plasencia Soto, Rommel

2012 “Héroes y utopías sociales en la narrativa de José María Arguedas y Mario Vargas Llosa”. *Illaric*. 1.1: 123-133.

Portocarrero, Gonzalo

2015 “La valoración de lo andino y la crítica al capitalismo como premisas del proyecto narrativo de *Todas las sangres*”. En Pinilla, Carmen María, ed. *Todas las sangres: cincuenta años después*. Lima: Ministerio de Cultura. 141-161.

Portugal, José Alberto

1985 “El modelo de Genette”. En *Autobiografía y autobiografía ficcional en Los Ríos Profundos de José María Arguedas*. Memoria de Bachillerato. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 1-44.

2011 *Las novelas de José María Arguedas: una incursión en lo inarticulado*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Vargas Llosa, Mario

2015 “José María Arguedas: una sensibilidad de gran lirismo”. En Pinilla, Carmen María, ed. *Todas las sangres: cincuenta años después*. Lima: Ministerio de Cultura. 49-60.