

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



“Narrar es arder”: Heterogeneidad y política en el narrador de *Amor mundo*, de José María Arguedas

Tesis para optar el grado de Magíster
en Literatura Hispanoamericana, que presenta:

Carlos Alejandro Zambrano Pérez

Asesora: Dra. Alexandra Imogen Hibbett Diez Canseco

San Miguel, diciembre del 2020

RESUMEN

Esta investigación tiene por objetivo profundizar en la importancia del narrador en *Amor mundo*, libro de cuentos publicado por José María Arguedas en 1967. Se argumenta, en primer término, que en *Amor mundo* el trauma sexual desestabiliza la narración, convirtiéndola en un espacio en el que distintas focalizaciones entran en tensión no sintetizada. La narración es un espacio en continuo conflicto. En la narración de la experiencia sexual traumática entran en tensión, a la vez, un focalizador infantil y otro adulto; un focalizador que se relaciona empíricamente con la realidad y otro que lo hace líricamente; un focalizador que se dirige a un narratario familiarizado con la cultura andina con otro no familiarizado, un focalizador que narra distanciándose objetivamente de lo narrado con otro que se implica emocionalmente con aquello que narra. A este tipo de narración se denominará heterogénea, ampliando la categoría propuesta por Antonio Cornejo Polar.

En segundo término, se argumenta que esta forma de narrar en *Amor mundo* tiene una dimensión política. Si, como sostiene Carl Schmidt en *El concepto de lo político*, “todo antagonismo u oposición [...] de cualquier clase se transforma en oposición política en cuanto gana fuerza suficiente como para agrupar de un modo efectivo a los hombres en amigos y enemigos” (1998: 67), si “el enemigo político no necesita ser moralmente malo, ni estéticamente feo [sino sencillamente] es el otro, el extraño, y para determinar su esencia basta con que sea existencialmente distinto y extraño en un sentido particularmente intensivo” (1998: 57); la dimensión política en *Amor mundo* radica en su oposición, desde su forma de narrar, a determinadas exigencias estéticas por parte de su campo literario (Bourdieu). El proyecto estético arguediano, incluso después del desencuentro en torno a *Todas las sangres*, no cede a los requerimientos impuestos por cierta crítica hegemónica de su tiempo, buscando un espacio legitimador. *Amor mundo* ratifica, en un contexto que podríamos denominar silenciosamente hostil, la libertad del escritor para narrar desde sus convicciones estéticas. Es cierto que *Amor mundo* no se enfrenta a un poder político tal y como tradicionalmente se conoce, pero sí se posiciona frente a un poder político dentro del terreno literario.

Pero no es esta la única forma en que *Amor mundo* adquiere una dimensión política. También la presenta intratextualmente. Si, como sostiene Roland Barthes, el lenguaje es una legislación y la lengua es su código, y que olvidamos que toda lengua es clasificación, y que toda clasificación es opresiva (95); si “la lengua, como ejecución de todo lenguaje [...] es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir [y por tanto] desde que es proferida, así fuere en la más profunda intimidad del sujeto, la lengua ingresa al servicio de un poder.” (2003b: 96) *Amor mundo* trastoca la narración afirmando la insuficiencia de la palabra para capturar la experiencia traumática. Barthes sostiene que en la lengua servilismo y poder se confunden ineluctablemente, y que la única forma de ejercer la libertad es fuera del lenguaje (Barthes 2003b: 96). La única forma de escuchar a la lengua fuera del poder es haciéndole trampas (Barthes 2003b: 97). Son, en efecto, numerosas las “trampas” que podemos encontrar al acto de narrar en *Amor mundo*. En esas trampas que el narrador le pone continuamente a la narración, radica también una dimensión política.

De esta forma, esta tesis sostiene la importancia de la figura del narrador en *Amor mundo* a partir de una ampliación de los conceptos de heterogeneidad y política. Con este enfoque se pretende enriquecer el debate en torno a una forma de narrar tan compleja y desconcertante como la arguediana.

ÍNDICE

Introducción	5
CAPÍTULO I.	
AMOR MUNDO: NARRACIÓN Y HETEROGENEIDAD	10
1. Lo sexual como desestabilizador del narrador en <i>Amor mundo</i>	11
2. <i>Amor mundo</i> : subjetividad resquebrajada y narración heterogénea.....	26
2.1. ¿Narrar desde lo adulto o desde lo infantil?.....	31
2.2. ¿Relacionarse lírica o empíricamente con lo narrado?	35
2.3. ¿Narrar para el familiarizado o para el no familiarizado con lo andino?	40
2.4. ¿Narrar desde la objetividad o desde la implicancia?	46
CAPÍTULO II.	
AMOR MUNDO: NARRACIÓN Y POLÍTICA	52
1. La elección de una forma y su dimensión política	56
2. Lo político en <i>Amor mundo</i> a la luz de la recepción a <i>Todas las sangres</i>	61
3. La dimensión política de narrar la imposibilidad de narrar.....	69
CONCLUSIONES	79
BIBLIOGRAFÍA	82

Introducción

Esta tesis tiene por objetivo profundizar en la figura del narrador en *Amor mundo*, libro de cuentos publicado por José María Arguedas en 1967. Se argumentará que a partir de la figura de un narrador que, ampliando la categoría propuesta por Cornejo Polar, se denominará heterogéneo¹, *Amor mundo* tiene un carácter político. Considero que un enfoque narratológico sobre este libro contribuirá a enriquecer el debate acerca de la enorme complejidad que presenta la obra narrativa arguediana.

Son dos las preguntas que me propongo responder a lo largo de esta investigación: la primera es ¿cómo funciona el narrador en *Amor mundo*? Para responder esta primera cuestión, dos herramientas teóricas serán fundamentales: el concepto de “focalización”, definido por Mieke Bal en *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología* (1990); y el concepto de “heterogeneidad” definido por Antonio Cornejo Polar en *Escribir en aire: ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas* (2003). El concepto de “focalización” me servirá para profundizar en la relación entre el narrador y el modo de mirar en *Amor mundo*, mientras que la noción de heterogeneidad me servirá para definir un narrador en el que participan en tensión diferentes miradas.

La segunda pregunta que me propongo responder es ¿en qué sentido el modo de narrar en *Amor mundo* puede ser entendido como un acto político? Para desarrollar esta cuestión me serviré de las relaciones que en *Por un relato futuro* (2015), Ricardo Piglia propone entre literatura y política, además de la noción de compromiso en la literatura establecido por Roland Barthes tanto en *El grado cero de la escritura* (2013) como en *El placer del texto y lección inaugural* (2015). Mi objetivo aquí será establecer que existe una forma de compromiso dentro de la literatura, en la cual el escritor, a partir de determinadas elecciones formales, se posiciona respecto de las tendencias culturales de su tiempo.

¹ En su texto “La literatura peruana, totalidad contradictoria”, Cornejo Polar sostiene que en las literaturas heterogéneas se caracterizan porque su producción “hace coincidir y contender, en el interior de un texto, fuerzas que provienen de universos socio-culturales disímiles y hasta opuestos”. (1989: 195) En este caso se empleará esta noción debido a su gran utilidad para explicar la dinámica de tensiones entre distintos focalizadores dentro de una sola voz narradora en *Amor mundo*, sin llegar nunca a una síntesis unificadora. Se considera que trabajar con este concepto permitirá enriquecer y clarificar el análisis narratológico que aquí se presenta.

Amor mundo no solo fue el último libro de cuentos publicado por José María Arguedas, también fue el último texto de ficción narrativa que publicó en vida. Como se sabe, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, novela unánimemente desconcertante en su estructura, forma de narrar o relación vida/obra, fue publicada, póstumamente, en 1971. Así pues, es importante situar *Amor mundo* como un libro de cuentos que anuncia lo que ya vendrá cuatro años después con *Los zorros*; *Amor mundo* puede ser leído como una obra que abre un camino hasta entonces inexistente hacia los límites del propio escritor en relación con su escritura. A pesar de esto, es una obra en general poco conocida y que cuenta con pocos estudios si la comparamos con los que suscitan otras obras del escritor andahuaylino. Considero que *Amor mundo* es un objeto de estudio fundamental para entender cierta dirección en el proyecto estético arguediano.

Amor mundo está conformado por cuatro cuentos: “El horno viejo”, “La huerta”, “El ayla” y “Don Antonio”, cada uno de los cuales desarrolla un episodio en el que Santiago, un niño que vive en un pueblo del Ande peruano, experimenta un suceso traumático relacionado a la sexualidad, lo cual resquebrajará su subjetividad y hará entrar en crisis su relación con el mundo que lo rodea. El carácter traumático de la sexualidad funcionará como disparador en *Amor mundo* para narrar de cierta manera, que argumentaré tendrá tanto un carácter heterogéneo, y a partir de esa heterogeneidad, político.

El punto de partida de esta investigación fue el desconcierto inicial que me produjo la lectura de estos cuentos. Al empezar a leerlos, percibí que no una, sino múltiples subjetividades surgían tan pronto como se desvanecían dentro de *un solo narrador*; que en un párrafo (o incluso, a veces, en una sola línea) el narrador empleaba, para referir un suceso, las palabras de un niño, e intempestivamente pasaba a emplear las palabras de un adulto; que ese narrador explicaba algunos términos como quien narra para un lector foránea a ciertos conceptos culturales propios de otra cultura, y de pronto dejaba de explicarlos como quien asume que el lector ya está familiarizado con estos elementos culturales. De igual manera, por momentos este narrador no se vinculaba emocionalmente con lo narrado, y pocas palabras después generaba el efecto de encontrarse profundamente conmovido por la historia que él mismo refería. ¿Cómo entender este fenómeno?

En *Amor mundo* no nos encontramos ante diferentes narradores que despliegan, cada uno desde una perspectiva distinta, una relación con el mundo representado, complementando una historia a través de diferentes puntos de vista. Estos diferentes puntos

de vista entran en conflicto dentro de un solo narrador, en el que parecieran disputarse continuamente un lugar preponderante.

Lo que al principio me pareció un defecto de construcción, una falta de prolijidad al narrar, pues tenía la idea de que un narrador debe ser coherente y homogéneo en su relación con lo narrado, pronto derivó, al sistematizarse en los cuatro cuentos, en la curiosidad por comprender ante que tipo de narrador me encontraba, y qué fundamento tanto estético como político podía encontrarse detrás del empleo de este recurso.

Un segundo disparador que me llevó a investigar acerca del modo de narrar en *Amor mundo* procede de dos conferencias pronunciadas por el autor andahuaylino: “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”, de 1950, y “No soy un aculturado”, de 1968. En ambas ocasiones se observa cómo, para Arguedas, la realización de su proyecto artístico no radicaba en el hallazgo de un tema, sino en encontrar finalmente una forma a través de la cual expresarlo. En la primera conferencia, por ejemplo, sostiene a propósito de la gestación de esta forma:

Escribí el primer relato en el castellano más correcto y literario de que podía disponer. Leí después el cuento a algunos de mis amigos escritores de la capital, y lo elogiaron. Pero yo detestaba cada vez más aquellas páginas. ¡No! no eran así ni el hombre, ni el pueblo, ni el paisaje que yo quería describir, casi podía decir, denunciar. *Bajo un falso lenguaje se mostraba un mundo como inventado, sin médula y sin sangre*²; un típico mundo “literario”, en que la palabra ha consumido a la obra. *Mientras en la memoria, en mi interior, el verdadero tema seguía ardiendo, intocado*. Volví a escribir el relato, y comprendí definitivamente que el castellano que sabía no me serviría si seguía empleándolo en la forma tradicionalmente literaria. (2009: 156-7)

Para Arguedas, solo encontrar la forma adecuada podría conseguir que “tocara” verdaderamente los temas que pretendía abordar en sus textos narrativos. En la segunda conferencia, de 1968, el autor de *Los ríos profundos* insiste en esta relación entre forma y realización artística, aunque esta vez profundiza en la naturaleza de esa forma, relacionándola con su propia identidad, una identidad que, al mismo tiempo que bebe del mundo andino, también lo hace de muchas otras fuentes que configuran su mirada:

Contagiado para siempre de los cantos y mitos, llevado por la fortuna hasta la Universidad de San Marcos, *hablando por vida el quechua, bien incorporado al mundo de los cercadores, visitante feliz de grandes ciudades extranjeras, intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como*

² Las cursivas son mías

*individuo*³, un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana, de los opresores. [...] El cerco podía y debía ser destruido [...] *Deseaba convertir esa realidad en lenguaje artístico y tal parece, según cierto consenso más o menos general, que lo he conseguido* (2009:182)

Puede apreciarse en estas dos conferencias cómo el problema de la forma fue central en la escritura arguediana. Un matiz importante, en este punto, es que, si bien en ambas conferencias el autor de *Yawar Fiesta* parece referirse particularmente al problema de la lengua, esas mismas complejidades pueden plantearse en relación a un modo de narrar. Profundizar no sólo en el trabajo que Arguedas llevó a cabo con la lengua sino también en cómo los conflictos propios de su obra implican reflexiones acerca de cómo narrar, considero enriquecerá la experiencia estética producida por sus trabajo narrativo. ¿Cómo crear un narrador que consiga asimilar una subjetividad, como demuestra la última cita, tan heterogénea? Es a partir de esta pregunta que surge el interés por observar más de cerca la figura el narrador en este libro de cuentos. Fundamentar por qué defino al narrador de *Amor mundo* como “heterogéneo” será el objetivo del primer capítulo.

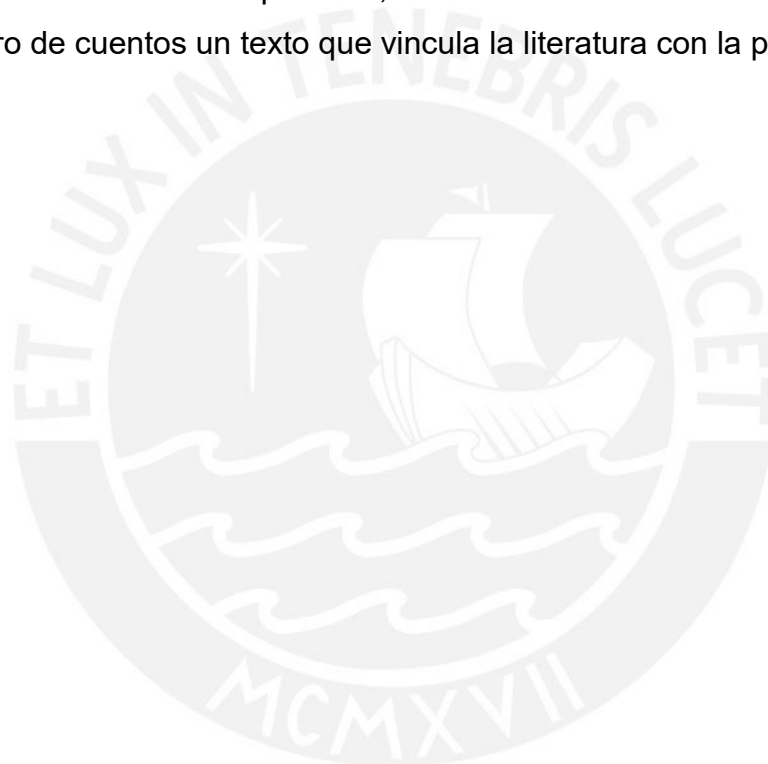
El segundo capítulo de esta investigación, aunque parte también del desconcierto por la lectura de *Amor mundo*, apunta en una dirección diferente: a lo largo de este capítulo plantearé la pregunta acerca de cómo determinada forma de narrar puede ser entendido como toma de posición respecto de determinadas instituciones hegemónicas, respecto de ciertos lineamientos estéticos imperantes en el campo intelectual. Así pues, la hipótesis es que, a pesar de que *Amor mundo*, en tanto libro de cuentos que desarrolla episodios traumáticos en la subjetividad de un niño, no es un libro que aborde un tema directamente político, sí implica, desde su propuesta estética, un acto político en la literatura.

Para encarar la dimensión política de un libro como *Amor mundo* será fundamental entender cuál fue la recepción y valoración crítica que recibió en su momento el proyecto estético arguediano tanto desde la recepción nacional del sesenta (novela como documento sociológico) como del setenta (nueva novela hispanoamericana del Boom). Al respecto, sostendré, fundamentalmente a partir de José Alberto Portugal (2011), que la obra del escritor andahuaylino siempre se desarrolló en terreno hostil, en suelo extraño, y que la crítica se organizó en torno a esa obra defensivamente (2011:23). Este posicionamiento crítico a la defensiva me servirá para preguntarme cuál fue la reacción por parte del proyecto estético arguediano ante determinados requerimientos críticos.

³Las cursivas son mías

Así pues, esta tiene por objetivo demostrar dos puntos fundamentales: por un lado, que el narrador en *Amor mundo* es de carácter heterogéneo, es decir, que en él entran en tensión continua distintos focalizadores; por otro lado, que la creación de este narrador heterogéneo funcionó como acto político en el contexto del campo literario latinoamericano de su tiempo, dominado por determinados requerimientos de la crítica imperante.

A partir de estas dos características, pretendo demostrar que *Amor mundo* no solamente se relaciona con lo político a partir de sus temas, sino también desde sus formas. Existe una forma de compromiso político dentro de la literatura, que consiste en situar dónde está la hegemonía y qué tanto esta hegemonía se acerca o se aleja de los propios proyectos estéticos. Las tomas de posición, desde su forma de narrar, en *Amor mundo*, hacen de este libro de cuentos un texto que vincula la literatura con la política.



CAPÍTULO I

AMOR MUNDO: NARRACIÓN Y HETEROGENEIDAD

Este capítulo se centrará en la inestabilidad del narrador en *Amor mundo*. Se propondrá que una forma de leer y dar sentido a esta característica pasa por la relación directa (aunque camuflada a través del empleo de la tercera persona) entre el narrador y el personaje del niño Santiago. Desde esta lectura, es el mismo Santiago quien narra sus propias experiencias camuflado desde un narrador externo, aunque ofreciendo constantes evidencias de encontrarse continuamente comprometido emocionalmente con lo que va narrando. Esta característica, si bien no es exclusiva de *Amor mundo* (ya en otros textos como *Los ríos profundos* o “Warma Kuyay” encontraremos que el “cómo narrar” es un problema central en la narrativa arguediana) aquí alcanza un punto de inflexión: tanto *Los ríos profundos* como “Warma Kuyay” están narrados desde la primera persona, y así puede entenderse que el narrador se afecte al narrar algo que él mismo ha vivido. En *Amor mundo*, sin embargo, el narrador se verá afectado por lo que narra aunque la perspectiva elegida sea ajena a la del personaje protagonista. Esta forma externa aunque afectada de narrar será la que otorgue a *Amor mundo*, desde la narración, sus mayores singularidades

Se propondrá que, desde esta lectura, la inestabilidad del narrador, lejos de entenderse como una imperfección formal, cobra todo sentido. El narrador en *Amor mundo* no está simplemente contando una historia, está viviendo la historia al mismo tiempo que la narra. El narrador no solo está transmitiendo información, está viviendo la narración como una experiencia en sí misma. Se afirmará que la relación entre el narrador y lo narrado en *Amor mundo* es, en términos de Walter Benjamin, “artesanal”, pues el narrador no entiende el acto de narrar solo como “ofrecer lo principal del asunto”, sino que entiende que narrar es dejar huellas en lo narrado y de igual manera dejar que lo narrado deje huellas en el narrador. (2018: 233-4). La narración en *Amor mundo* estará llena de huellas.

Luego se profundizará, desde un enfoque narratológico, en esta inestabilidad del narrador, centrando el análisis en los focalizadores que entran en tensión. A partir de citas del texto, se explicará cómo distintos focalizadores conviven conflictivamente al abordar las experiencias traumáticas del niño Santiago, como por ejemplo el focalizador adulto e infantil, el lírico y el empírico, el que se dirige a un narratario familiarizado con lo andino y otro no familiarizado, el que se relaciona objetivamente con lo narrado y el que se implica emocionalmente con aquello que narra. Así pues, se argumentará que *Amor mundo* fun-

cionará como campo en tensión y continuo dinamismo. Al intentar abordar la traumática experiencia sexual infantil, el narrador de *Amor mundo* (Santiago) no encontrará una forma estable de aprehender esa experiencia, por lo que narrar implicará continuos desplazamientos del focalizador, haciendo de la narración un espacio no uniforme. A este narrador en el que conviven distintos focalizadores sin dirigirse a una síntesis unificadora y homogeneizante se denominará heterogéneo. Para definir el narrador en *Amor mundo* se recurrirá a ampliar esta categoría teórica propuesta por Antonio Cornejo Polar.

1. Lo sexual como desestabilizador del narrador en *Amor mundo*

Este subcapítulo tiene por objetivo argumentar que el carácter inestable del narrador en *Amor mundo* se relaciona directamente con el núcleo que aborda: la experiencia de lo sexual como elemento resquebrajador de la subjetividad del niño Santiago. Interesa mostrar, en primer lugar, este carácter inestable en la narración, para luego argumentar que, aunque estamos ante un narrador formalmente externo (los cuatro cuentos que conforman *Amor mundo* están narrados en tercera persona), esta forma de narrar ofrece el efecto de ser un intento por parte del mismo Santiago, distanciado espacial y temporalmente, por narrar los traumáticos episodios sexuales experimentados por él en la infancia; aunque en ningún momento refiriéndose a sí mismo. Dicho en otras palabras, se pretende argumentar que la narración en *Amor mundo*, aunque en tercera persona, es en fondo una narración en primera persona. Detrás de ese “él”, se camufla un “yo”.

He definido la narración en *Amor mundo* como un “intento” y no como un “logro”. Quisiera de inmediato aclarar que el empleo de estos términos no obedece a un juicio de valor, sino a un efecto en la lectura que produce este tipo de narración. Al encarar la narración en *Amor mundo*, el efecto producido es el de un impulso narrativo que en ningún momento llega a sentirse cómodo dentro de procedimientos narrativos tradicionales, transgrediéndolos continuamente. En *Amor mundo* asistiremos al problema de intentar narrar lo inenarrable, y ese será su horizonte estético. La narración de determinados hechos implicará un impedimento, una turbulencia emotiva en el narrador y que ese impedimento será crucial en los procedimientos narrativos del texto.

A propósito de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Sara Castro-Klaren sostiene que un elemento central en el libro es la incapacidad de expresar aquello que está al bor-

de del abismo. La escritura desea acercarse a determinada revelación pero, llegado el momento, el texto se interrumpe, cambia de dirección, esquiva o cierra los ojos ante lo horrible (2001/2002: 26). Considero que este mismo fenómeno puede ser observado en *Amor mundo*. ¿Qué es eso horrible que el narrador parece no poder tocar, que trastoca sus palabras y su forma de narrar? Sin duda es la experiencia sexual traumática. La forma en que *Amor mundo* está narrado tiene directa relación con la incapacidad o la huída del narrador por palpar o mirar directamente la experiencia sexual. Ese intento constante y esa incapacidad, conjugadas, desembocan en una forma de narrar.

Uno de los efectos que genera la lectura de *Amor mundo* es la del desconcierto ante la identidad del narrador. ¿Quién narra los sucesos que acabamos de leer? Empezaré por definir algunos términos: en *Figuras III*, Gerard Genette propone que toda realidad narrativa despliega tres planos diferenciados: historia, relato y narración. Para el teórico francés, la “historia” está asociada al contenido narrativo; por su parte, el “relato” es el conjunto de significantes, el texto que contiene esa historia; finalmente, la “narración” es el acto narrativo productor, la *acción de narrar*⁴ implícita en el relato (1989: 83). Este acto de narrar, por supuesto, es agenciado por un narrador, “el cual se expresa en el lenguaje que constituye el texto” (Bal 1990:125). Como sostiene José María Pozuelo en *Teoría del lenguaje literario*, “narrar es administrar un tiempo, elegir una óptica, optar por una modalidad, [...] realizar en suma un argumento entendido como la composición o construcción artística e intencionada de un discurso sobre las cosas” (1989: 240).

Como puede concluirse a partir de estas definiciones sobre el narrador, este tiene por función, a partir de una mirada, de administrar el discurso narrativo. No obstante, en *Amor mundo* es precisamente el narrador, ese elemento cuya función es otorgar unidad a una narración, lo que resulta desconcertante. En seguida profundizaré en esta última observación; pero antes es importante rastrear un tópico fundamental en *Amor mundo*, pues este incide sobre la forma en que está narrado.

Amor mundo aborda como tema central la irrupción violenta de lo sexual a través de determinados sucesos en la vida de Santiago, un niño (y en el último cuento, un adolescente) que vive en un pueblo de la sierra, y cómo estos sucesos quiebran profundamente su subjetividad. Sobre este punto, Eduardo Huaytán sostiene que en este libro “el sexo es el lugar del placer y la culpa” (2016 s/p). En efecto, estos cuentos desarrollan cuatro episodios en los que el niño Santiago se relaciona conflictivamente con esas irrup-

⁴El énfasis es mío

ciones violentas de lo sexual. Por un lado, como sostienen Denegri y Silva-Santisteban a propósito de la obra de Arguedas, “el acto sexual es visto como un acto que, sino produce temor, produce asco al mundo y, por lo tanto, la atmósfera siempre negativa de ese acto [...] se vincula directamente con el infierno [...]: el acto sexual corrompe el alma” (2005: s/ p). Por su parte, Vargas Llosa también hace alusión a esa concepción negativa de lo sexual en *Amor mundo*. Sostiene, a propósito de la presencia del sexo en *Amor mundo* que “en ningún orden de las relaciones humanas [...] se hace tan presente la violencia con tanta brutalidad como en el sexual. No hay sexo sin crueldad; el cuerpo sólo es capaz de poseer a otro [...] causando o recibiendo dolor”. (2008: 114)

El sexo, así, será un tema siempre rodeado de tensión en estos cuentos. Dicho esto, es importante agregar que, pese al carácter corruptor que adquiere el sexo, también este atrae continuamente a Santiago: luego de padecer de él (como participante o como testigo), el niño volverá a él “como tiranizado por una maldición” (115). El vínculo con lo sexual es, entonces, ambivalente. Se verá más adelante que estas tensiones trascenderán lo puramente temático; se manifestarán, cuando no rodeadas de silencios, desestabilizando la narración.

Vargas Llosa observa, en relación con este punto, que el sexo es el elemento que reviste las formas más temibles en la realidad ficticia en Arguedas, al punto de “desrealizar” el mundo narrativo, de independizarlo de la realidad real (2008: 113). Aunque cabe estar básicamente de acuerdo con esa afirmación, es importante matizarla. A propósito de las tensiones entre narración y “realidad real”, Felix Martinez Bonati sostiene que “lo que el narrador dice [...] en la obra de ficción acerca de su mundo concreto, es siempre irrestrictamente verdadero” (2001: 36)⁵. Cabe coincidir, por supuesto, con el efecto de “irrealidad”, con la crisis de verosimilitud que produce el narrador de *Amor mundo* en el autor de *La ciudad y los perros*. No podría ser de otra forma, pues lo sexual tendrá tal impacto en el narrador que, como se verá, terminará por distorsionar el mundo representado al punto de desestabilizar un pacto de lectura tradicionalmente realista.

Profundizaré en esta crisis de lectura más adelante. De momento, me interesa volver sobre cómo el sexo es un espacio de tensión, de filia/fobia en el personaje de Santiago. Conviene aquí hacer un breve repaso de los cuentos. En el primero, “El horno viejo”, el niño Santiago es obligado por un hombre al que se denomina el “caballero” a presen-

⁵ Martínez Bonati hace esta aclaración a propósito de *Don Quijote*. Sostiene, a propósito de la escena con los molinos de viento, que el lector sabe que Sancho ve la realidad porque es el narrador quien la ha respaldado previamente (Martínez Bonati 2001: 35-6).

ciar dos veces cómo este abusa sexualmente de dos mujeres, doña Gabriela y doña Gu-
delia, situaciones que generan en el niño horror y angustia al punto de hacer que tenga la
sensación de “tragar la oscuridad como si fuera candela” (Arguedas 1974:185). En el se-
gundo cuento, “*La huerta*”, el narrador describe cómo el niño Santiago es abusado por
una mujer, la gorda Marcelina, lo que ocasiona que al principio se sienta sucio y busque
deshacerse de la culpa. Luego de que un sacerdote lo confiese, Santiago no se sentirá
del todo reconfortado y buscará purificarse ante la montaña de El Arayá, sin embargo
pronto sentirá el deseo de volver donde la gorda Marcelina, en una oscilación continua de
culpa y deseo. En el tercer cuento, “El ayla”, Santiago encuentra al fin una forma de se-
xualidad no agresiva para él, la de la fiesta del ayla, una fiesta ritual ligada a la sexualidad
y fertilidad entre los pobladores andinos. Sin embargo, esta relación armónica entre el
niño Santiago y el ayla pronto será quebrada por la revelación de que le será imposible
formar parte de él. En el último cuento, “Don Antonio”, un adolescente Santiago, rumbo a
la costa en el camión de Don Antonio, mantiene una conversación con él acerca del ca-
rácter violento del sexo. Luego Santiago será forzado a visitar un burdel, del que huirá
abruptamente. En relación al modo en que el niño vive estos episodios, Huaytán dice:

El niño adolescente no encuentra un modelo de masculinidad alternativo que armonice pacificamen-
te las relaciones con las mujeres, el amor y el erotismo. Por tanto, la construcción de la masculini-
dad del personaje central se muestra la mayoría de veces en crisis. (2016 s/p).

Esta relación conflictiva entre el niño Santiago y el mundo que lo rodea a partir del descu-
brimiento de lo sexual, será determinante para aproximarnos al funcionamiento de narra-
dor en *Amor mundo*.

Sumada a la definición ya planteada de “narrador”, es importante para aproximar-
nos al narrador en *Amor mundo* agregar la noción de “focalización”, propuesta en *Teoría
de la narrativa, una introducción a la narratología*, por Mieke Bal. A partir de esta teórica,
entenderé “focalización” como el punto de vista desde el que se narra, independientemente
de la voz narradora. (1990: 129-30). A fin de familiarizar al lector con estos términos,
pondré en práctica estas herramientas en una cita de *Amor mundo*. En este caso, corres-
pondiente a “El horno viejo”. En la cita en cuestión se describe el instante en el que el
“caballero” está intentando abusar sexualmente de la primera mujer, doña Gabriela. Fren-
te a ellos, obligado, los observa el niño Santiago. El narrador dice:

Y empezó el forcejeo. Sobre la cama de madera, bien ancha, el hombre y la mujer *peleaban*⁶. El esposo de doña Gabriela había ido de viaje a una ciudad muy lejana de la costa. Ella tenía ojos pequeños y quemantes en el rostro enflaquecido pero lleno de anhelos. Sus dos hijos dormían en otra «división», al extremo opuesto de la sala. Eran amigos de Santiago.
—¿No es tu tío carnal, don Pablo, el que ha ido de viaje? —habló, sin darse cuenta el chico.
(Arguedas 1974:185)

En este caso, estamos ante un “narrador externo”. El narrador no participa en la acción. El “focalizador”, sin embargo, será el niño Santiago, pues los hechos, si bien narrados desde este narrador externo, estarán atravesados por diversos elementos que nos hacen pensar más bien en una mirada infantil de los acontecimientos. En otras palabras, podríamos decir que es el adulto Santiago quien narra pero el niño Santiago quien, por momentos, mira el abuso cometido por el caballero. Aunque los términos propuestos por Bal nos permiten diferenciar mejor los elementos ligados al narrador en *Amor mundo*, considero importante anticipar que la narración arguediana los pondrá constantemente en crisis. Como ya se mencionó, pretendo demostrar que este narrador externo es el mismo Santiago, aunque nunca haga referencia a sí mismo.

Volvamos sobre la última cita. Una mirada cercana podrá observar en este fragmento cómo la focalización de este narrador externo oscila entre dos miradas que entran en tensión continua, fundiéndose y separándose: el de la focalización adulta (un “narrador-autor” que narra desde el presente) y el de la focalización infantil (el niño que ese “narrador-autor” fue y que sirve de fuente para el cuento). Así se explica que, aunque narrando desde la distancia de la tercera persona, la narración, cargada de emotividad, se resquebraje. Cada vez que la narración se acerca al hecho sexual-violento, pasamos, en términos de Bal, a una “focalización intercalada” (1990: 129-31). Nótese en este sentido, por ejemplo, que al principio de la cita el narrador, al describir lo que está ocurriendo entre el “caballero” y doña Gabriela, emplea la palabra “forcejeo”, un término propio del mundo adulto, para luego afirmar, más adelante, que el caballero y la mujer “peleaban”, un término menos exacto, pues no se trata de una pelea, sino del intento por parte de la mujer de defenderse del caballero, una diferenciación que no parece ver Santiago.

Sin embargo, en seguida seremos testigos de un movimiento desconcertante: la focalización dejará de lado al personaje del caballero: de presenciar esa violación saldrá de pronto del cuarto y pasará a ofrecer información acerca de dónde estaba en ese momento el esposo de doña Gabriela: en una ciudad muy lejana de la costa. Cabe preguntarse quién proporciona esta información ¿El narrador que líneas atrás focalizaba desde

El énfasis es mío

la subjetividad del niño Santiago? ¿Un narrador que focaliza desde cierta posterioridad temporal lo que vivió ese niño en el pasado? ¿Es posible que un niño, como se nos dice en el cuento, de nueve años, disponga de esa información? Otra pregunta podría añadirse ¿A qué criterio obedece mencionar dicha información en este preciso momento?

El modo en que continúa la narración marca nuevamente el conflicto adultez/infancia. El narrador externo describe cómo el niño Santiago percibe la mirada de doña Gabriela: quemante. También nos dice que para él ese rostro estaba enflaquecido pero lleno de anhelos. ¿Es el narrador que momentos atrás carecía de herramientas para identificar un acto sexual el mismo que ahora ofrece una observación de esa complejidad? El lector, en todo caso, no tendrá tiempo para habituarse a esa focalización, pues el narrador pasará pronto a brindarnos información acerca de los dos hijos de la mujer. Nos pone al tanto de que eran amigos de Santiago. ¿Por qué se nos brinda en este momento esta información? ¿Es lo que pasa en ese momento por la mente del niño Santiago o lo que pasa en ese momento por la mente del narrador que puede reparar en ello desde una distancia (y memoria) posterior? No menos desconcertante será que el narrador, al final de la cita, se distancie otra vez del personaje, llamándolo “el chico” al abordar esa expresión que “dijo sin darse cuenta”. ¿Cómo leer este carácter inestable en la focalización del narrador?

Considero que este fenómeno obedece a la dificultad del narrador para abordar, desde la estabilidad narrativa, elementos asociados a la experiencia sexual traumática. Esta forma de narrar produce el efecto de que el narrador no sabe qué hacer con esos materiales asociados al trauma sexual, no sabe cómo narrarlos, no consigue uniformizar la narración. Los materiales narrativos resquebrajan su dominio sobre lo narrado. El desconcierto del narrador al abordar lo sexual se concretiza en una narración desconcertante o incluso incoherente. Una forma tradicional de narrar será incapaz de soportar esos contenidos.

Chirinos sostiene que en Arguedas la narración ofrece el efecto de que la palabra no es un objeto inanimado, sino una entidad viva, y que esta reacciona ante los elementos que contiene. El crítico afirma que en el autor de *Los ríos profundos*:

La noción de palabra como un cuerpo vacío que hay que “cargar” para que pueda transmitir sensaciones de la experiencia delata una concepción animista del lenguaje: la palabra es un ser vivo que necesita ser alimentado para que pueda mantener sus fuerzas; pero ese alimento [...] no proviene de la cultura literaria [...] sino de una valoración de un lenguaje capaz de representar de manera transparente las sensaciones de la experiencia vital (2000: 103)

En Arguedas la narración no solo es una herramienta para transmitir hechos, sino que conforme esos hechos son descritos, las palabras son afectadas como entidades vivas. Conviene explicar en este punto qué entiendo por la noción de “palabra viva”. Me refiero al efecto que produce en el lector la narración en *Amor mundo*. La narración no es indiferente a los hechos abordados, episodios sexuales que resquebrajan la subjetividad del niño Santiago. La narración, al abordar este tema, no funciona solo como un receptáculo inanimado de información, sino que al contener dicha información, se hace extraña y desconcertante, se resquebraja. Entiendo, pues, “narración viva” como ese efecto que produce la narración de verse afectada por aquello que contiene, en este caso los traumas del niño Santiago en relación a la experiencia sexual.

Esta forma de concebir la narración permite observar una dimensión fundamental en la narración de *Amor mundo*, su carácter oral. Esta inestabilidad por parte del narrador al abordar estos hechos traumáticos generan el efecto de gran cercanía entre el que narra y lo que está siendo narrado, un efecto menos concebible desde la distancia que impone la escritura. Si bien la narración en *Amor mundo* es escrita, genera el efecto de estar afectando, como dicha en voz alta, al narrador. En *Amor mundo* la palabra está viva y afecta la narración porque escribir se equipara a vivir. La experiencia de la vida se actualiza en el momento de la escritura, al punto de hacer desbordar de emoción al narrador del mismo modo en que, en *Los ríos profundos*, Ernesto no puede continuar escribiendo la carta del Markask`a pues, luego de un emotivo episodio en el que recuerda a Justina, Jacinta, Malicacha y Felisa, su propio llanto lo detiene (2001: 83). En Arguedas no se narra para transmitir una experiencia, escribir es vivir nuevamente esa experiencia. La escritura es experiencia por sí misma. En el caso de *Amor mundo*, narrar funciona en este caso como actualizar la experiencia. Como sostiene Walter Ong a propósito de las narraciones orales, en estas “las palabras son acontecimientos, hechos” (2009:38).

En *Amor mundo* esta característica es perceptible en la narración, de la que podríamos decir que padece en lo narrado. Dicho de otro modo, el narrador en *Amor mundo* intenta contener las vivencias del niño Santiago pero estas terminan poniendo en crisis su capacidad misma de narrar, resquebrajándola.

Esta crisis en la narración, aunque desde una dinámica distinta, podrá observarse al finalizar el cuento, cuando el caballero “visita” a otra mujer, doña Gudelia. El niño Santiago es nuevamente obligado a presenciar el acto violento-sexual:

Apoyado en la puerta humienta, el chico vio que tumbaron a la señora blanca. «Mejor si se queja, Faustino. Más gusto al gusto», oyó decir al señor, ya echado sobre la esposa del pequeño ganadero. El arpa seguía tocando sonoramente. Era ciego el arpista; era famoso. Su cabeza aparecía inclinada hacia la caja del instrumento. Doña Gudelia empezó a llorar fuerte. (Arguedas 1974: 190-1)

En este caso puede observarse cómo, al principio, la focalización del narrador externo se distancia del personaje llamándolo “el chico” lo que da a entender que narra desde un focalizador adulto; sin embargo, la imagen que transmite expresa la simpleza de la mirada infantil de Santiago. Así pues, él ve que “tumban a la señora blanca”, la misma que después será referida por el narrador como la “esposa del pequeño ganadero”, una observación propia de un focalizador que repentinamente ha vuelto a focalizar desde una mirada adulta. A continuación, el narrador explica que el arpa tocaba “sonoramente”, una palabra más propia de una mirada adulta, para luego persistir en una expresión igualmente propia de un adulto al decir que la cabeza de la mujer aparecía “inclinada hacia la caja del instrumento”. Al término de esta cita, sin embargo, el narrador retornará a una focalización infantil (la del niño Santiago) para decir, también desde la escasez de palabras que nos recuerda a párrafos anteriores, que Doña Gudelia empezó a llorar “fuerte”. Recordemos que ya por momentos el narrador ha recurrido, para describir determinadas escenas, a un vocabulario más sofisticado.

A partir de su forma de narrar, podríamos afirmar que en *Amor mundo* no es solamente instrumento para transmitir un contenido, sino que es también capaz de cargarse de determinada emotividad y, desde ahí, resquebrajarse.

Esta inestabilidad al narrar, es decir, el hecho de que la narración no se ciña a una sola focalización por parte de un solo narrador externo, sino a varias focalizaciones en tensión continua, se hace presente también en los tres cuentos que completan el conjunto. Veamos ahora cómo se presenta en el segundo cuento, “La huerta”. En esta cita se describe el momento en el que la gorda Marcelina se presenta ante el niño Santiago. El encuentro se desarrolla de la siguiente manera:

[Santiago] Sintió pasos. Era la gorda Marcelina, lavandera del viejo hacendado; ella se acercaba al árbol, porque había visto a Santiago. No se sabe desde qué hora estaría en la huerta o desde qué tiempo. Avanzó hasta meterse en la sombra del sauce llorón; se levantó la pollera, se puso en cuclillas.

—Voy a orinar para ti, pues —dijo mirando al muchacho. En su boca verdosa, teñida por el zumo de la coca, apareció algo como una mezcla de sonrisa y de ímpetu—. ¡Ven, ven pues! —volvió a decir, mostrando su parte vergonzosa al chico, que ya se había levantado. (1974:194)

En las primeras líneas de esta cita puede observarse que el narrador indica, focalizando desde la percepción de Santiago, que la Gorda Marcelina se acercaba a árbol porque lo había visto. El cambio de focalización siguiente es desconcertante: el narrador anuncia en tiempo presente que “no se sabe” desde qué hora o desde qué tiempo estaba la gorda Marcelina en la huerta. En seguida, el narrador emplea una mirada/palabra menos sofisticada, la del niño, cuando anuncia que la mujer avanzó hasta “meterse” en la sombra del sauce llorón, para en seguida distanciarse del niño llamándolo “muchacho”, denotando una distancia que da a entender que quien narra es un adulto. Es llamativa la descripción física que después se hará de Marcelina. El narrador explica, con gran precisión, que su boca estaba teñida por el zumo de la coca, pero se hace impreciso al abordar sus siguientes rasgos diciendo, por ejemplo, que en la gorda Marcelina apareció “algo como una mezcla de sonrisa e ímpetu”. ¿Se narra así desde el recuerdo difuso? ¿Se narra así porque el niño Santiago carece de palabras para describir ese estado? Al culminar la cita, el narrador se distancia de Santiago llamándolo “chico”, sin embargo nombra el sexo de Marcelina como “parte vergonzosa, lo que sugiere que narra otra vez desde una focalización infantil. Así pues, encontramos una narración indecisa, quebrada, tensa, en la que se oscila entre la distancia del adulto y la subjetividad infantil como filtro en relación al mundo. La misma subjetividad quebrada se dejará notar en el momento cumbre de este cuento, en el que la mujer finalmente lo “aprieta duro” y le anuncia el fin de su inocencia:

La gorda Marcelina lo apretó duro, un buen rato. Luego lo echó con violencia.

—Corrompido muchacho. Ya sabes —dijo.

Su cuerpo deforme, su cara rojiza, se hizo enorme ante los ojos de Santiago. Y sintió que todo he día. La sombra de los sauces, las hojas tristes del árbol que parecía llorar por todas sus ramas. El alto cielo tenía color de hediondez. No quiso mirar al Arayá, la montaña que presidía todo ese universo de cumbres y precipicios, de ríos cristalinos. Escaló el muro, tranquilo. Fue corriendo hacia el arroyo que circundaba al pueblo. (1974:95)

En esta cita puede comprobarse cómo la corrupción a la que es sometido Santiago y los instantes posteriores también están narrados desde la oscilación entre dos subjetividades, la del adulto y la del niño que no termina de fijarse alrededor del hecho traumático.

Si bien el fenómeno de la focalización inestable por parte de este narrador externo se aprecia también en los últimos dos cuentos de *Amor mundo*, hay que decir que la relación con lo sexual se despliega de manera distinta que en los dos primeros cuentos. Huaytán afirma acerca de estos dos primeros encuentros que a partir de aquella experiencia con Marcelina en la huerta, “se empieza a insinuar [en Santiago] que la sexualidad de los hombres blancos y mestizos está viciada y alejada de cualquier armonía” (2016: s/p). Si

en el primero cuento, “El horno viejo”, el sexo ha buscado y agredido a Santiago, será en “La huerta” en donde lo alcance, se lo trague, lo contamine a través de la gorda Gudelia. No obstante, se verá que esta contaminación es también oscilante, pues culpa y placer convivirán en los años sucesivos, como puede observarse ya en la última parte del cuento:

¿Cuántas semanas, cuántos meses, cuántos años estuvo yendo de la huerta al Arayá? No se acordaba. En el camino maldecía, lloraba, prometía y juraba firmemente no revolcarse más sobre el cuerpo grasiento de la Marcelina. Pero la huerta se hacía, en ciertos instantes, más grande que todos los cielos, que los rayos y la lluvia juntos, que el padre Arayá; esa huerta con su sauce llorón, con ese hedor, con los orines de la borracha, más poderosa. (Arguedas 1974:198)

Culpa y placer oscilan, así, en la subjetividad de Santiago, y esta tensión influye en el cómo narrar. El niño se arrepiente de la impureza a la que lo somete continuamente (porque él la busca) la gorda Marcelina en la huerta, y por ello va a confesarse a la montaña del Arayá para purificarse, pero poco después vuelve donde ella. Llama la atención el modo en que se narra los vaivenes de culpa por parte de Santiago, a través de un lenguaje y actos infantiles como maldecir, “llorar, prometer y jurar infinitamente”, y a pesar de ello el narrador también advierte de la aplastante presencia de la gorda Marcelina. El niño Santiago siente la culpa de que lo atraiga aquello que también lo repugna⁷.

En el tercer cuento, “El ayla” la forma de sexualidad propia del mundo andino se presenta como una salida para Santiago. Sostiene Huaytán que, en *Amor mundo* el mundo andino:

muestra [a Santiago]una sexualidad alternativa a la practicada por los hacendados y los mestizos. Estas sexualidad se caracteriza por tener un fin eminentemente reproductivo, enmarcarse en un ritual colectivo de fertilidad, contribuyendo al mantenimiento de la comunidad. El placer como práctica individual no reproductiva parece pasar a segundo plano (Huaytán 2016).

Es fundamental señalar en este punto un aspecto importante acerca de la experiencia sexual con la gorda Marcelina y por qué esta forma de sexualidad, aunque lejana de las imágenes descritas en “El horno viejo” mantiene un carácter violento.

Sobre la mujer que goza del sexo en los textos de Arguedas, Denegri y Silva Santisteban sostienen que “dentro del universo arquetípico de su obra de ficción, solo las mu-

⁷ Esta relación de deseo y rechazo simultáneos hacia la mujer demente y sexualizada aparece ya en *Los ríos profundos*. Basta recordar la escena en la que Ernesto narra cómo iba a ver a los internos mayores ir a buscar a la Opa para abusar de ella: “Pero yo también, muchas tardes, fui al patio interior tras de los grandes, y me contaminé, mirándolos. Eran como los duendes, semejantes a los monstruos que aparecen en las pesadillas, agitando sus brazos y sus patas velludas” (2001: 67)

jeros dementes, deformadas o con algún tipo de trastorno parecen capaces de gozar abierta y libremente de su cuerpo” (2005: s/p). En efecto, en *Amor mundo* la imagen de la mujer cuyo rol es sexualmente activo, la mujer que busca el sexo como medio de placer, es presentada como una figura enferma y, por tanto, dañina y peligrosa.

La sexualidad intrínseca al mundo andino, encarnada en este cuento en la celebración del ayla, se ofrecerá por el contrario como una salida purificadora a una sexualidad violenta y enferma presentada en los dos cuentos anteriores. Llevando este punto al plano de la narración, es importante señalar que en las descripciones de las fiestas de fertilidad del ayla, la narración se aleja de su carácter inestable y conflictivo para, por unos instantes, armonizarse. El narrador encuentra una uniformidad al narrar la admiración del niño Santiago ante la fiesta en donde los pobladores bailan en el campo. Se observa cómo el narrador empatiza con la festividad:

Las muchachas del ayla empezaron a chillar en ese instante y se dispersaron moviendo los brazos. Dos venían hacia el espino; parecía que volaban bajo. Luego, los hombres gritaron con voz gruesa, como la de un gavilán que toma altura precipitadamente. Y se echaron a correr en línea ondulante. Dos mozos persiguieron, cerca del espino, a las muchachas. Ellas reían y chillaban, ellos bufaban, silbaban. (1974: 204)

Es marcado el contraste en el modo en que el narrador describe este encuentro sexual y el que se nos presenta en “El horno viejo” o “La huerta”. Pocas veces en *Amor mundo* la narración parecerá tan controlada, tan armónica, como cuando está cerca de la ceremonia del ayla. Si al abordar los dos primeros cuentos impera la violencia por parte del caballero hacia las mujeres o lo que siente el niño Santiago luego de ser apretado por Marcelina, en “El ayla” la narración se estabiliza en la ilusión y el anhelo que siente el niño Santiago al encontrar una manifestación sexual no ligada a la violencia o la imposición del poder, sino a la celebración.

Vargas Llosa sostiene, respecto de esta representación del sexo en Arguedas, que la razón por la que en un cuento como “El ayla” lo sexual no nos es presentado a través de caracteres negativos se debe a que aquí el amor no es acto individual sino social; se lleva a cabo sobre la base del cumplimiento de un programa colectivo (2008: 116). Así pues, el acto sexual, sostiene, no denota un impulso individual fruto del deseo de un sujeto, sino que funciona como uno de los tanto elementos que componen la naturaleza. Mientras que el sexo en el mundo mestizo es un espacio de sanción, violencia, humillación y dolor; el sexo en el mundo andino es un espacio de fiesta y placer.

Volvamos al momento en que Santiago presencia la fiesta del ayla:

Santiago vio que el mozo que estaba cerca de él le alzaba el traje a la muchacha, mientras ella hacía como que se defendía, luego se quedó quieta, completamente inmóvil, mientras el joven se revolvía sobre ella. Hasta el sitio ese, donde estaba oculto Santiago, llegaban silbidos, gritos, voz ría, no como de gente, sino como de aves que pretendieran hablar como gente (1974:205)

Si en los cuentos anteriores el niño Santiago intuía, en el encuentro sexual, un vínculo que siempre pasaba por la agresividad, en “El ayla” comprende que todo, incluso los movimientos que denotan defensa, forman parte de un fingimiento festivo. Al conocer esta otra forma de sexualidad, el narrador dice de Santiago que “nunca sintió así la luz de la luna, la iluminación del mundo, como un río en que los patos aletearan echando candela por las alas y el pico.” (Arguedas 1974:205) En “El ayla” el niño Santiago parece encontrar finalmente un tipo de sexualidad acorde a su sensibilidad. El narrador solo se estabiliza por unos instantes, aquellos en los que Santiago se identifica con una forma de sexualidad no violenta, festiva; pero, como se verá más adelante, le será imposible pertenecer a ese mundo. Por más que lo anhele, no podrá integrarse. Tendrá que dejarlo ir:

[Santiago] saltó de su escondite, gritando:

—¡Soy Santiago, Santiaguito!

—¡Animal raro, desconocido, alegre! —exclamó en quechua el mozo que guiaba el ayla—. ¡Chau, adiós! —pronunció en castellano las últimas palabras. Y reinició la danza.

—Pendejo, carajo —dijo, muy claramente, otro de los jóvenes que iba encabezando la fila.

Dejaron solo al muchacho, como una piedra caída del cielo. Las jóvenes empezaron a cantar y la cadena se dirigió a otro campo. (1974:205)

Santiago, pues, será expulsado de la celebración andina de la sexualidad hacia la que finalmente siente afinidad. Al concluir este tercer cuento, el niño volverá donde el sacerdote y este lo advertirá acerca del peligro que corrió presenciando el ayla. En relación a esta expulsión, Huaytán sostiene que “Santiago no puede encontrar un lugar para el desarrollo de una sexualidad sin conflictos. Su identidad oscila pidiendo auxilio, si no puede ser parte de un ritual avalado por el Arayá, su confesor andino, decide volver donde un confesor occidental”. (2016: s/p). Rechazado por la comunidad, decidirá buscar otro camino, fuera del Ande. Este intento será el que se nos narre en el último cuento, “Don Antonio”: un Santiago a puertas de la adolescencia conversa con Don Antonio acerca del carácter violento de la sexualidad. En el camión rumbo a la costa, sostienen el siguiente diálogo:

Encajonado por los abismos secos, respirando polvo, Santiago le hizo una pregunta al chofer cuando terminó de cantar:

—En estos valles, también, donde tan difícil se llega y es diferente todo lo que se ve, ¿la mujer, también...?

—La mujer, en donde quiera, está hecha para que el hombre goce, pues —le contestó don Antonio, con tono convencido.
—Y ella sufre, llora.
—Así es. Con voluntad, sin su voluntad, por el mandato de Dios, la mujer es para el goce del macho. (1974: 208-9)

Aunque buscando escapar de una sexualidad violenta, Santiago volverá irremediablemente a presenciarla en su conversación con Don Antonio, quien le dirá que “en eso de juntarse con la mujer, el hombre no es hijo de Dios, más hijo de Dios son los animalitos.” (1974:210) o más adelante que “el peor asco del hombre que es el sexo hace nacer al hijo...” (1974:211) La conversación entre ambos funcionará como una anticipación de lo que ocurrirá después, la visita al burdel a que es obligado Santiago por el hombre:

Lo obligó a ir al burdel.

—Yo conozco la casa de la comadre de tu papá. Te llevo después. Si no quieres, no quieres. Pero me vas a ver bailar a mí el baile de los afrocubanos, con mujeres que están libres, como quien dice, que hacen lo que quieren, porque están en el reino del demonio, no pues de la Iglesia. (1974: 213)

Resulta sugerente en este punto, que el cambio de escenario, del camión al prostíbulo, se dé a través de una sola frase, asilada al inicio del párrafo, por parte del narrador, como quien en vez de narrar, acusa: “Lo obligó a ir al burdel.” Este detalle es importante pues nos sitúa en torno a un aspecto transversal a nuestro análisis. ¿El narrador narra o acusa esa aparición en el burdel? ¿No sugiere esta frase, al menos en su ambigüedad, una identificación entre el personaje y el narrador? Al leerla, un efecto en la lectura es que el narrador externo está focalizando la narración desde la acusación del recuerdo de un adulto, al punto de no que dos finalidades conviven sin descartarse.

Ya en el burdel, la narración se volverá a hacer inestable. Resulta llamativo que incluso la ambientación adquiera, visualmente, cierto carácter infernal.

Santiago se quedó sentado en una silla bajo la luz roja de una lámpara.

Todas las mujeres se parecían en algo a la borracha, sólo a ella. Eran muy distintas de la chuchumeca de Santa Ana que lloró en el horno viejo, porque chuchumeca también quiere decir puta. Toda la pieza olía a ruda; pero por debajo de la ruda otro olor sentía el muchacho, como a sudor e incienso. Don Antonio bailaba con una mujer alta; él la besaba en el cuello, parecía que la mordía como culebra, y la mujer reía. (1974: 213)

Así pues, el narrador desarrolla la escena en el prostíbulo a través de Santiago como focalizador (valiéndose, en este caso, en un doble movimiento, de sus traumáticos recuerdos de infancia). Aquí observamos cómo la narración adquiere otra vez la dinámica de lo

inestable, refiriéndose a la mujer de la huerta como la “borracha”, una descripción cercana más bien a la subjetividad infantil de Santiago, para en seguida añadir un párrafo de explicación acerca de la palabra “chuchumeca”, lo que genera el efecto de que quien focaliza mantiene una distancia temporal considerable respecto del tiempo en que transcurre el suceso. En ese tono transcurrirán las líneas siguientes, en las que se nos describe lo que “el muchacho” percibe a través de los sentidos, hasta el momento en que vuelve a presenciar una escena sexual, cuando Don Antonio está besando, “como muerde una culebra”, a una de las prostitutas. De esta manera, la narración retorna a esa dinámica violenta de la que pretendía escapar, se hace otra vez inestable en tanto entran nuevamente en tensión y disputa distintos focalizadores dentro de un solo narrador externo. La narración, podríamos decir, se “enferma” al ser expulsada de este encuentro armónico entre el niño Santiago y lo sexual. En los párrafos finales de este cuento, Santiago buscará huir de un ambiente que podemos entender como un retorno al infierno de lo sexual. Santiago, que ha padecido numerosas veces ese tipo de experiencia, ya la conoce, y por eso ni bien la percibe, sale corriendo de ella.

Santiago salió corriendo. Había visto un inmenso cuerpo de mujer, blanco, desnudo, con las piernas abiertas, tendido sobre una cama.
No pudo ir lejos. Se quedó sentado al final de la acera de cemento, donde la ciudad concluía. Metió la cabeza entre las rodillas y pudo recordar la alfalfa florecida de la hacienda, de esa finca escondida entre montañas de roca límpida donde gotea el agua, donde repercute la voz del río. [...] El chofer lo encontró inmóvil, acurrucado. (1974:213-14)

El narrador, que solo encontró estabilidad al narrar el contacto de Santiago con el ayla, volverá a desestabilizarse al abordar los vaivenes en la subjetividad quebrada en el burdel. El espacio del ayla ha sido ya dejado atrás. El único espacio en el que Santiago podía (y con él el narrador) estabilizarse está lejos tanto espacial como temporalmente. Sobre este punto, Huaytán sostiene que en *Amor mundo* podemos observar:

la incansable búsqueda de modelos alternativos de hombría y virilidad a los cuales adscribirse. En ese mundo mestizo y blanco de masculinidades patriarcales, Santiago, como el Ernesto de *Agua*, no encuentra modelos identitarios a seguir, y una vez más la masculinidad se ve frustrada en su continua actualización. La única sexualidad válida y posible modelo de virilidad la encuentra en un mundo indígena fuera de tiempo; en un ritual de orden reproductivo y economía comunitaria del cual tristemente no puede formar parte. (2016: s/p)

Es importante observar los vaivenes del narrador a lo largo de diferentes episodios en los que Santiago se relaciona con lo sexual. Para el lector resultará difícil en estos escenarios establecer ante qué tipo de narrador está, pues la subjetividad (las focalizaciones de ese

narrador externo) desde la que se desarrollan los hechos, a veces adulta y otras infantil, se desestabiliza, la perspectiva desde la que se narra es cambiante, dinámica.

Amor mundo no es el primer libro de Arguedas que presenta este fenómeno en la narración. Como sostiene José Alberto Portugal, “el fenómeno de la inestabilidad formal es visible desde las primeras novelas [de Arguedas], y [...] está presente de manera incrementadamente radical. (2011:140) En *Amor mundo* (recordemos, último libro narrativo de ficción publicado por Arguedas en vida, libro camino a *Los zorros*) podemos encontrar un momento de gran radicalización en torno a la forma.

Es importante, llegado este punto, responder una pregunta: ¿Cómo explicar que fenómenos más propios de la narración en primera persona se den desde la distancia que da la tercera? A partir de las citas expuestas, considero que nos encontramos ante un narrador que, aunque no lo explicita, en el fondo sí es personaje central en *Amor mundo*, y por tanto sigue afectándose, desde el recuerdo, en la narración. *Amor mundo* puede leerse como el intento del mismo Santiago de narrar, desde una exterioridad temporal y espacial, camuflado en la tercera persona, cuatro episodios de carácter traumático sexual vividos por él en la infancia. Solo así puede comprenderse que un narrador aparentemente externo a lo narrado experimente continuamente este fenómeno desestabilizador, que al abordar estos episodios traumáticos se desdoble continuamente entre diversas subjetividades (focalizaciones) como, por ejemplo, la infantil y la adulta. El término “intento”, desde luego, no es gratuito. *Amor mundo* puede leerse precisamente como eso, como el intento de controlar una serie de materiales biográficos por parte del narrador empleándolos en unos textos narrativos ficcionales en tercera persona. En *Amor mundo* el intento termina fallando, pues en ese trayecto el narrador, Santiago, es desestabilizado por los mismos materiales narrativos que pretendía, que creía, controlar. La capacidad de narrar falla en su intento por asimilar la experiencia sexual traumática. *Amor mundo*, podríamos decir, puede ser leída como los restos de ese intento de narración de esas experiencias.

Ahora bien, esta afirmación también podría hacerse en dirección contraria: ¿cómo lograr el efecto de la imposibilidad de narrar, de la imposibilidad de dominar estos resquebrajamientos subjetivos a raíz de estos episodios sexuales? Mostrando cómo esos materiales desestabilizan la capacidad de narrar, quiebran la narración.

2. *Amor mundo*: subjetividad resquebrajada y narración heterogénea

A lo largo del capítulo anterior se ha profundizado en el vínculo entre el narrador y el protagonista en *Amor mundo*. Se ha sostenido que la inestabilidad del narrador obedece a que es el mismo Santiago, distanciado temporalmente, quien narra sus traumáticas experiencias sexuales de niño en un pueblo del Ande, aunque intentando camuflarse a través del empleo de la tercera persona. Ese intento, se ha observado, se hace accidentado en el trayecto de la narración misma, pues lejos de lograr distanciarse y dominar estos materiales narrativos, el narrador termina siendo afectado por ellos.

Comprendida la lógica de esta inestabilidad en el narrador, resulta conveniente ahora observarla más de cerca. Para este acercamiento resultará de gran utilidad la noción de “heterogeneidad”. A lo largo de este capítulo demostraré que la subjetividad resquebrajada del narrador Santiago al abordar su yo infantil, traerá como consecuencia un modo de narrar heterogéneo, es decir un espacio en el que convivirán en tensión diferentes focalizadores. Para desarrollar este planteamiento, profundizaré en primer lugar en el concepto de “heterogeneidad” propuesto por Antonio Cornejo Polar, para ampliarlo y emplearlo en mi objeto de estudio, la narración en *Amor mundo*; luego, explicaré cómo la estrecha relación emocional entre el narrador y lo narrado se concretiza en un modo “artesanal” de narrar (Benjamin), es decir un modo de narrar en el que el narrador deja continuamente su huellas en lo narrado y de igual manera lo narrado deja sus huellas en el narrador. Profundizar en este carácter artesanal de la narración permitirá comprender mejor por qué diversas voces (focalizadores) entran en tensión en la configuración del narrador de *Amor mundo*, dando lugar a su carácter heterogéneo. Finalmente, se profundizará en los focalizadores en tensión que otorgan al narrador de *Amor mundo* este carácter heterogéneo.

Cornejo Polar entiende “heterogeneidad” como la convivencia conflictiva de elementos disímiles dentro de un mismo espacio cultural o textual. En oposición a lo homogeneidad, en donde, en apariencia, “todas las disidencias parecen estar en paz bajo el obvio imperio de una norma [...] lo suficientemente porosa como para apropiarse de los otros niveles del uso social de la lengua” (2003:145), en la heterogeneidad lo disímil convive en tensión continua sin que esta tensión lleve a sus elementos a fundirse finalmente en un todo uniforme. El teórico peruano advierte, a propósito del corpus literario peruano, que este termina por exceder las limitaciones propuestas por un criterio homogenizador, y

explica, en este sentido, los puntos débiles de posturas unificadoras desde un criterio europeizante como las de Riva Agüero y Prado (1989:78), pero también del mismo concepto de mestizaje, en tanto apunta, si bien desde otra dirección, a otro criterio unificante y al mismo tiempo abierto a múltiples interpretaciones como las de Gálvez y Moore (179-80). Concluye que “sucede que con la categoría de unidad es imposible dar razón de la multiplicidad de los sistemas literarios que efectivamente se producen en el Perú” (182).

La noción de heterogeneidad también funciona como una categoría útil al abordar interiormente determinados textos. Un paradigma de texto heterogéneo para Cornejo Polar serán los yaravíes melgarianos. El teórico sostendrá que los yaravíes solo pueden ser comprendidos en toda su magnitud en tanto se observe los diferentes ejes culturales que entran en juego, conflictivamente, en él, en este caso la cultura popular y andina en claro contraste con la norma culta y europeizante (183-84).

Resultan de gran interés en torno al concepto de heterogeneidad también algunas ideas propuestas por Cornejo Polar en su artículo “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”, en donde sostiene que:

el discurso migrante es radicalmente descentrado, en cuanto se construye alrededor de ejes varios y asimétricos, de alguna manera incompatibles y contradictorios de un modo *no* dialéctico. Acoge no menos de dos experiencias de vida que la migración, contra lo que se supone en el uso de la categoría de mestizaje, y en cierto sentido en el del concepto de transculturación, no intenta sintetizar en un espacio de resolución armónica; imagino -al contrario- que el allá y el aquí, que son también el ayer y el hoy, refuerzan su aptitud enunciativa y pueden tramar narrativas bifrontes y —hasta si se quiere, exagerando las cosas— esquizofrénicas. (1996: 841)

Cornejo Polar coloca como paradigma de este tipo de discurso heterogéneo no dialéctico la narración por parte de Ernesto en *Los ríos profundos*. Sostiene que la escena en la que Ernesto se encuentra por primera vez ante los muros incaicos y ejercita, a través del empleo simultáneo de dos idiomas, dos sistemas culturales distintos que no llegan a sintetizarse en ningún momento en uno solo, concentra esta experiencia (842) Considero que enfocar al narrador en *Amor mundo* desde el enfoque de la migrancia ayudará a aportar claridad a la definición de la forma de narrar en *Amor mundo*.

Podríamos concluir, a partir de Cornejo Polar, que la heterogeneidad es aquella característica a través de la cual en el interior de un texto coinciden fuerzas que provienen de universos socio-culturales disímiles e incluso opuestos (195) Esta noción resulta, como se verá más adelante, sumamente útil para analizar también un modo de narrar. Si bien el teórico peruano centra sus reflexiones en el uso de la lengua, en este trabajo se empleará

la categoría centrándonos en la forma en que un texto es narrado, en este caso concreto *Amor mundo*. Aquí no encontraremos un modo de narrar que intente *asimilar* a otros dentro de un solo modo uniforme, sino que, como se verá, encontraremos varios modos de narrar dentro de un solo narrador.

Es importante aclarar, llegado este punto, que la noción de heterogeneidad, tal y como se pretende comprender en esta investigación, no solamente obedece a las tensiones culturales entre, por ejemplo, mundo andino y mundo occidental; sino que se ampliará para incluir otro tipo de tensiones como la subjetividad infantil y la adulta, los tipos de relación afectiva con lo narrado, los distintos modos de situar al narratario por parte del narrador, la relación lírica o empírica que este narrador asumirá respecto de lo narrado. Se entenderá heterogeneidad como aquella característica a través de la cual el narrador en *Amor mundo* oscila entre distintos focalizadores, sin establecerse en uno solo. La historia de las traumáticas vivencias sexuales de Santiago nos serán transmitidas a través de una voz que, en relación a lo narrado, nunca llega a ser uniforme. Así, ninguno de los focalizadores que integran el narrador de *Amor mundo* se impondrá a los otros, convivirá en tensión con aquellos. Todos, podríamos decir, conviven en tensión constante. Del narrador de *Amor mundo* podríamos afirmar lo mismo que Cornejo Polar sobre el capítulo de la carta en *Los ríos profundos*. El teórico sostiene que en ese narrador “se acumulan el narrador culto, que traduce la carta para los lectores de la novela, el protagonista que la escribe en quechua pero que solo puede hacerlo acudiendo a las canciones que conoció de niño y los productores de éstas que expresan una secular y extendida conciencia grupal en un lenguaje cuyo eje no es el individuo sino, como es claro, la colectividad.” (2003: 195) En este narrador confluyen en conflicto diferentes instancias, “la identidad del sujeto se extraía en una palabra que es suya y de muchos. En el borde de dos mundos, oral y escrito, novela y canción, moderno y antiguo, urbano y campesino, español y quechua, el sujeto y su aptitud discursiva no tienen otra posibilidad que entreverarse con todo un pueblo quebrado y heteróclito (2003: 195). Más adelante, también a propósito de *Los ríos profundos*, Cornejo Polar señalará que en esa novela Arguedas construye un sujeto plural capaz de asumir distintas experiencias situadas en tiempos discontinuos e incluso que remite a culturas diversas. Es por ello que en ese sujeto narrador operan varios lenguajes como el español oral del adolescente deslumbrado, al mismo tiempo que el del narrador experimentado que lo recrea a través de una escritura novelesca, al mismo tiempo que el narrador que expresa ese mundo desde una sensibilidad más bien cercana a la sensibilidad

andina de tiempos muy anteriores (2003: 197). Ante *Los ríos profundos*, el teórico peruano se pregunta quién es el que narra. Comprende que la narración arguediana es mucho más compleja que lo que exteriormente muestra el empleo, en este caso, de la primera persona.

¿Quién habla en este texto? Creo que la única respuesta tendría que subrayar su índole múltiple, dispersa, entreverada, capaz entonces —y por eso mismo— de abrir una amplia gama polifónica [...] El sujeto fuerte y centrado [...] entra en crisis y también, como es claro, su sólido discurso monológico. Ahora es —casi— todo lo contrario. Sujeto y discurso se pluralizan agudamente y la novela como tal se transforma en un espacio donde uno y otro pierden sus identidades seguras y definidas y comparten, no sin conflicto, una semiosis socializada y oscilante. (2003: 197)

Cornejo Polar sostiene que Arguedas se aleja claramente de la intención de fundar un modelo lingüístico que denote la superación de contradicciones entre dos pueblos y culturas. Arguedas escribe más bien contra esa constitución homogeneizante, mostrando incluso lo inviable, lo ilegítimo que resultaría tal proyecto (2003: 199). Dichos criterios también podrían aplicarse al modo de narrar en *Amor mundo*. Lejos de proponer un modo de narrar que atenúe las diferencias entre las distintas voces que habitan al narrador, Arguedas acentúa en este texto estas diferencias colocándolas unas al lado de otras, generando el efecto de enfrentamiento entre ellas. Más adelante, prosigue Cornejo Polar a propósito de *Los ríos profundos*:

en *Los ríos profundos*, el discurso semeja ser un espacio disputado por varias voces a través de un diálogo que no siempre es dialéctico [...] puesto que bien puede prescindir de la síntesis superadora y acogerse al coexistir, intervenculante pero no totalizador. [...] desde esta perspectiva pierde sentido la problemática de la “integración nacional”, o de la nación como cuerpo social uniformemente homogéneo, y adquiere en cambio la opción de imaginarla en términos de convivencia justa y articulada entre lo plural y distinto (2003: 199)

Por supuesto, será fundamental para comprender esta heterogeneidad acercarnos a los múltiples focalizadores que participan conflictivamente en este narrador. Antes será útil, sin embargo, responder a qué puede obedecer tal proliferación de focalizadores dentro de un solo narrador. Considero que esta forma heterogénea de narrar genera el efecto de ser producto de un vínculo artesanal entre el narrador y lo narrado. Al ser el narrador y el personaje de Santiago uno solo, la narración estará estrechamente ligada al narrador. Conviene ahora explicar la noción de artesanía a partir de Walter Benjamin. En su ensayo “El narrador”, el teórico alemán afirma que “entre los que han puesto historias por escrito, los más grandes son aquellos que menos se apartaron en sus textos del modo de contar de los muchos narradores anónimos que los precedieron en el oficio de contar

historias” (2018: 226). Así pues, para Benjamin los grandes narradores son aquellos que, aún empleando la palabra escrita, se sirven de las herramientas de narración heredadas de sus antepasados narradores. Más adelante, Benjamin definirá qué entiende por narración:

La narración [...] es, por así decirlo, la forma artesanal de la comunicación. No se propone transmitir como lo haría la información o la noticia [...] el punto “en sí” del asunto. Más bien lo sumerge en la vida del que cuenta una historia para luego poder extraérsela de nuevo. Por lo tanto, la huella del narrador queda adherida a la narración tal como las manos del alfarero dejan su marca en la superficie de la vasija de barro. (2018: 233-4)

“Las manos del alfarero en la vasija de barro”, ese es el efecto que sobre su obra lleva a cabo, para Benjamin, el narrador. El narrador es un artesano, y en tanto artesano entiende la producción de una obra de arte como un proceso en el que se aúnan manos y objeto. Es Santiago, aunque en tercera persona, quien narra los episodios sexualmente traumáticos vividos por él mismo en *Amor mundo*, y por eso se encuentra profundamente ligado a ellos. La narración en *Amor mundo* no es indiferente a los hechos que narra porque su narrador no lo es (no podría serlo); este reacciona ante estos hechos y, según estos cambien, el narrador cambia su relación con lo narrado también, modificando continuamente la focalización.

En su dimensión artesanal, la narración no tiene por objetivo crear una narración uniforme, sino precisamente ofrecerse, en sus vaivenes, como narración accidentada. Si *Amor mundo* no ofrece al lector solo historias acerca de eventos sexualmente traumáticos en la vida de un niño, sino las enormes dificultades por parte de su narrador para poder manipular esos materiales. Como sostiene Benjamin, en su dimensión artesanal la narración no funciona solo como transmisión de información, sino como experiencia en sí misma. La narración expone los mismos problemas de narrar. Considero que esta dimensión artesanal de la narración alcanza gran correspondencia con esa forma de narrar heterogénea, una narración que no termina de estabilizarse en un solo modo de narrar, en el que entran en conflicto distintas focalizaciones respecto de lo narrado.

En las líneas siguientes se abordará de lleno este narrador heterogéneo. Ya se ha explicado que en él se entrecruzan voces distintas y que este fenómeno se corresponde con una voz narradora que no termina en ningún momento de situar una sola forma de vincularse respecto de episodios que, aunque camuflados en un narrador externo en tercera persona, lo comprometen directamente; no obstante todavía no se ha explicado qué voces o focalizaciones entran en conflicto en este narrador.

2.1. ¿Narrar desde lo adulto o desde lo infantil?

Un primer punto de tensión que encontramos en el narrador de *Amor mundo* es el que se da entre los focalizadores infantil y adulto. A lo largo de determinados tramos de la narración, encontraremos diversos elementos que sugieren que la relación con los episodios vividos por el niño Santiago se desarrollan oscilando entre una focalización infantil y otra adulta. Sobre la relación entre lo infantil y lo adulto en la ficción arguediana, William Rowe sostiene que la mayor parte de la obra narrativa del escritor andahuaylino está basada en la experiencia de la niñez. Así pues, el narrador es una figura autobiográfica que, además, se ubica en un espacio conflictivo entre los mundos hostiles de los indios y los mistis. En el proceso de definir la niñez, se percibirá en mayor o menor medida la perspectiva de madurez (1979:18). En *Amor mundo*, podremos observar como esta tensión entre ambas formas de relacionarse con lo narrado conllevan consecuencias en el modo de narrar. La narración será un espacio conflictivo en el que la mirada adulta y la mirada infantil se desplazarán continuamente.

Ahora bien, ¿qué rasgos llevan a suponer que estamos ante una u otra? Entre los principales rasgos podemos encontrar fragmentos que, por momentos, transcurren dentro de un vocabulario y conceptualización propios de la elaboración de un adulto para, de pronto, situarse desde el vocabulario limitado ante situaciones generales y falta de palabras o conceptos, propio de la mirada infantil, especialmente en relación a la experiencia sexual. En *Amor mundo* observaremos cómo en el narrador conviven en tensión estas dos formas de relacionarse con la realidad circundante.

Así ocurre, por ejemplo, en fragmentos del cuento “El horno viejo”. En la escena en la que Santiago acompaña al caballero a “visitar” a doña Gabriela, el narrador dice:

El muchacho comprobó que habían cortado los espinos a lo largo de la cima de un muro; luego saltaron a un corral. Allí vivía *un chancho muy gordo*⁸; pero había también una pequeña mancha, seguramente de romaza verde. Cantaban los grillos en ese sitio: oyó el chico, con toda claridad, el contraste del ronquido del cerdo y la voz de los grillos. (1974: 184)

La mención del animal como un “chancho muy gordo” llama la atención por el marcado contraste en relación al resto de la cita. Como puede apreciarse, el fragmento emplea, exceptuando la parte señalada, una elaboración que se corresponde bastante bien con una perspectiva adulta, no solo a nivel de vocabulario sino también de composición de imáge-

⁸ El resaltado con cursiva marca la focalización infantil.

nes: “espinos a lo largo de la cima de un muro”, “oyó el chico [...] el contraste del ronquido del cerdo y la voz de los grillos”. La parte final de la cita, en la que el animal es referido como un “cerdo”, acentúa aún más el contraste entre dos formas de llamar a un mismo animal, esta más propia de la exactitud de la mirada adulta y aquella más propia de una mirada infantil. Mientras que aquella parece disponer de variados recursos para conceptualizar la realidad, esta intenta darse abasto con las escasas palabras a disposición.

Resulta útil, en este punto, citar lo que sostiene Millán Garrido en su artículo “Consideraciones sobre la adquisición del adjetivo y su semántica”, en el que explica cómo los niños se van aproximando al empleo del adjetivo. La especialista sostiene que en etapa formativa los niños emplean determinadas palabras de base para relacionarse con la realidad, y conforme van creciendo estas palabras van siendo reemplazadas por otras más específicas.

[...] el enriquecimiento del lenguaje lleva consigo un acercamiento, desde [las] primeras edades, al perfeccionamiento del significado. Nos damos cuenta de cómo va naciendo en los niños ese afán de puntualizar algo que empieza siendo vago, aún en los casos en que las frases de los más pequeños aparezcan cargadas de expresividad. [...]. Sin poner en duda el hecho de que con diez años son todavía niños que están aprendiendo a usar el lenguaje y como consecuencia de esto repiten muchas veces una serie de adjetivos como grande y bonito, no obstante sienten ya la necesidad de expresar cómo son las cosas, describiendo sus cualidades con más intensidad y exactitud. (1988: 282)

Así pues, en el tramo sobre el “chancho”, el narrador, a través del estilo indirecto libre, se funde con la escasez de palabras propias del niño Santiago con nueve años recién cumplidos en el momento en que se vive este episodio de carácter sexual junto al caballero. Esta focalización convive en tensión con otra, más amplia en recursos para elaborar imágenes y conceptualizar. Más adelante, en este mismo cuento, podrá observarse este mismo fenómeno. Me refiero a la escena en la que Santiago observa cómo el caballero intenta abusar sexualmente de Doña Gabriela. Si bien los lectores adultos (y podemos asumir que el narrador también) somos capaces de entender que no se trata propiamente de una pelea sino de algo más específico como la defensa de Doña Gabriela, Santiago no parece poder hacer esta diferenciación. Para él, los movimientos corresponden a una pelea entre ambos. El narrador, al describir la escena, dice:

Y empezó el forcejeo. Sobre la cama de madera, bien ancha, *el hombre y la mujer peleaban*. El esposo de doña Gabriela había ido de viaje a una ciudad muy lejana de la costa. Ella tenía ojos pequeños y quemantes en el rostro enflaquecido pero lleno de anhelos. Sus dos hijos dormían en otra «división», al extremo opuesto de la sala. Eran amigos de Santiago. (Arguedas 1974: 185)

Al mismo tiempo, sin embargo, se observa como el narrador, inmediatamente después de esta focalización infantil, accede a una información poco probable de ser conocida por el niño Santiago: el hecho de que el esposo de doña Gabriela estaba de viaje, y a dónde había ido. Nos encontramos ante una información proporcionada por una mirada adulta ya no solo conceptual, sino temporalmente. El narrador Santiago recuerda el episodio y lo narra aunque complementándolo con información de la que no era consciente en el momento de vivir el traumático episodio. Dos miradas, dos focalizaciones, tejen en tensión la imagen de la violación de doña Gabriela.

Esta misma limitación de percepción y palabras propio de una focalización infantil se observará, aunque al abordar una experiencia totalmente distinta, en el segundo cuento, “La huerta”. Esta vez el narrador abordará cómo una mujer, la gorda Marcelina, abusa sexualmente del niño Santiago. Nuevamente observaremos el fenómeno en el que el narrador es incapaz, desde el focalizador infantil, de comprender o definir con precisión los elementos que participan de la violencia sexual de la que es víctima:

—Voy a orinar para ti, pues—dijo mirando al muchacho. En su boca verdosa, teñida por el zumo de la coca, apareció algo como una mezcla de sonrisa y de ímpetu—. ¡Ven, ven pues! —volvió a decir, *mostrando su parte vergonzosa al chico*, que ya se había levantado. Él fue, apartando con la mano una rama fresca que le estaba cayendo de la cabeza hacia la espalda; avanzó rápido. Era el mediodía, manchas de jilgueros llegaban a la huerta para reposar y cantar en los sauces.
La gorda Marcelina *lo apretó duro*, un buen rato. Luego lo echó con violencia.
(Arguedas 1974: 194-5)

En esta cita puede observarse cómo dos formas de focalizadores entran en tensión al abordar un mismo episodio. Mientras que el narrador focaliza desde una elaborada mirada adulta para describir a la gorda Marcelina y el entorno en el que transcurre la escena, percibimos las grandes dificultades a nivel de palabras por parte del narrador al abordar las escenas propiamente sexuales, lo que nos da a entender que son descritas desde la focalización del personaje del niño Santiago.

Aunque menos frecuente en los siguientes dos cuentos, en los que la focalización parece desplegarse desde un focalizador adulto (aunque como veremos más adelante, no menos heterogéneo) la presencia del focalizador infantil se visibilizará en algunos tramos. En “El ayla” Santiago presenciará el acto sexual propio de las comunidades andinas, y el narrador describirá de este modo esa experiencia:

Santiago vio que el mozo que estaba cerca de él le alzaba el traje a la muchacha, mientras ella *hacía como que se defendía*, luego se quedó quieta, completamente inmóvil, mientras el joven se *revolvía sobre ella*. (1974: 205)

A lo largo del último cuento, "Don Antonio", este focalizador infantil aparecerá también muy tenuemente. Este espacio, llegado este punto, ganado en la tensión infantil/adulto por este último focalizador, puede tener una explicación: Santiago ya no es un niño, sino un muchacho que mantiene cierta relación de familiaridad con el sexo, y ahora es capaz de asimilarlo. Ahora bien, en la escena final de este cuento ocurre un fenómeno que vale la pena señalar: el narrador se referirá a las prostitutas a partir de las comparaciones con las mujeres del horno viejo. El narrador abordará así la escena en el burdel:

Santiago se quedó sentado en una silla bajo la luz roja de una lámpara. Todas las mujeres se parecían en algo *a la borracha*, sólo a ella. Eran muy distintas *de la chuchumeca* de Santa Ana que lloró en el horno viejo, porque chuchumeca también quiere decir puta. Toda la pieza olía a ruda; pero por debajo de la ruda otro olor sentía el muchacho, como a sudor e incienso. Don Antonio bailaba con una mujer alta; él la besaba en el cuello, *parecía que la mordía como culebra*, y la mujer reía. (1974: 213)

Como puede observarse, el narrador todavía identifica a través del focalizador infantil de Santiago a doña Gabriela y doña Gudelia como "la borracha" y "la chuchumeca", dando a entender que aunque ya Santiago no es el niño de los cuentos anteriores, aún resquicios de esa subjetividad perviven en él. Los tramos de narración que rodean a este corresponden, como en los otros casos expuestos, a la elaboración propia de un focalizador adulto. A pesar de esto, en "Don Antonio" todavía podemos encontrar por momentos las tensiones entre focalizador adulto e infantil en el narrador, pues como puede observarse la descripción de Don Antonio besando en el cuello a la prostituta se presenta de forma grotesca y cruel: la mujer no es besada por Don Antonio, sino mordida.

Focalización infantil y adulta entran en tensión, entonces, en este narrador que intenta desplegar estas traumáticas experiencias sexuales de infancia. Lo que parece intentar ser al principio una narración uniforme, una narración controlada, escapa de las manos de narrador, se revela ante él en el trayecto mismo de la escritura.

2.2. ¿Relacionarse lírica o empíricamente con lo narrado?

La heterogeneidad del narrador en *Amor mundo* no se agota en la oposición infantil/adulto. También podemos encontrar a lo largo de los cuatro cuentos cómo entran, transversalmente, en tensión, dos formas distintas de relacionarse con la realidad: una focalización lírica y otra empírica. Conviene, antes de pasar a las citas del texto que evidencian estas tensiones, establecer cómo definiremos ambos términos: lo lírico y lo empírico. Definiré lo lírico a partir de Susana Reisz:

La lírica es [...] una manera de transgredir cualquier tipo de esquema discursivo, sea este narrativo, descriptivo, argumentativo, etc. Si se trata, por ejemplo de un sustrato narrativo, la transgresión lírica se manifiesta como el predominio del discurso sobre la historia. En el nivel del texto dicha transgresión se patentiza en una inconexidad marcada o también en la imprevisibilidad e inconsistencia en el uso de los tiempos. La lírica [...] es fundamentalmente antidiscurso: en ella la sucesividad ordenada del discurso [...] se quiebra constantemente como consecuencia del predominio de la tendencia de fuga hacia el no-discurso. (1989: 59-60)

Más adelante Reisz especifica que conceptualizar lo lírico solo a partir de su dimensión transgresora y anti-discursiva, sin tomar en cuenta lo que lo lírico gana a través de estas dimensiones, resulta insuficiente. En lo lírico lo transgresor y lo antidiscursivo funcionan positivamente, suman al texto. Lo lírico se enriquece precisamente en esa dimensión transgresora y antidiscursiva pues le otorga al texto la capacidad de almacenar gran cantidad de información en la menor cantidad de superficie textual posible, multiplicando su grado de problematicidad o llevando a multiplicar las posibilidades de hipótesis de lectura (Reisz 1989: 60-1). Así pues, el texto lírico se caracteriza por la proliferación de sentidos que permite, desde sus características textuales, otorgar a la lectura.

A partir de Reisz, pretendo definir lo empírico como oposición a lo lírico. Un texto empírico es aquel en el que la proliferación de sentidos queda reducida a sus mínimas posibilidades. Si el texto lírico, en su carácter desconcertante, transgresor, antidiscursivo, funciona como disparador para proliferar sentidos, el texto empírico hace todo lo contrario, espera una sola forma de decodificación de la lectura, su función es netamente utilitaria e informativa.

Ambas formas de relacionarse con la realidad, veremos, conviven heterogéneamente en el narrador de *Amor mundo*, superponiéndose conflictivamente una y otra vez la una a la otra durante los episodios desarrollados por el narrador a propósito de las vivencias de Santiago. Así ocurre en esta primera cita correspondiente al cuento “El horno viejo”, en donde el caballero despierta a Santiago para llevarlo a ver a doña Gabriela. Aquí

se observa cómo el narrador describe el inicio de ese trayecto haciendo entrar en tensión dos formas distintas de relacionarse con la realidad por parte del niño Santiago, una lírica y otra empírica:

[el caballero] Prendió un fósforo y llegó hasta la batea. Vio las ollas de barro y leña en el suelo, y agua sucia. No había obstáculo alguno para llegar a la batea.”

“Despertó al muchacho punzándolo con el bastón en la garganta. El bastón tenía punta de metal. Alumbraba aún el fósforo.”

[...]

“Atravesaron el patio grande de la casa. Las blanquísimas lajas del piso *flotaban en la noche*⁹; se veían sus irregulares formas. *La oscuridad sólo llegaba hasta cierta altura de las piedras*, y el muchacho caminó en el patio *como sobre barro de niebla*. Pero en la plaza, inmensa, *el silencio cubría el vacío; toda la tierra*. Sopló un viento y *los dos eucaliptos gigantes del cementerio cantaron*. (1974: 183-4)

Como puede observarse, el primer párrafo ofrece una relación empírica con la realidad, su lectura no produce ninguna reacción de desconcierto en el lector pues es fácilmente decodificable. El fragmento describe una escena que el lector puede imaginar sin dificultad, las palabras funcionan en su dimensión informativa. Esta focalización empírica se opondrá en el párrafo siguiente en las tensiones que empiezan a marcarse entre dos formas de focalización, una lírica y otra empírica. Si las primeras líneas de la escena del patio resultan son netamente informativas, la cita irá introduciendo en tramos una focalización que produce el desconcierto en la lectura. ¿Cómo entender ese “flotaban en la noche”? ¿Cómo interpretar ese “la oscuridad solo llegaba hasta cierta altura de las piedras”? Igual de desconcertante resulta esa forma de caminar “como sobre barro de niebla”. Estas descripciones, lejos de buscar transmitir una forma de interpretación, abren el espectro de lectura.

Ahora bien, ¿por qué en este fragmento, y en otros a lo largo de *Amor mundo* encontramos esta focalización lírica? La respuesta que propongo es que obedece al intento de describir, desde la abundancia de recursos expresivos propios de la mirada adulta, el efecto de desborde que en los sentidos producen estas experiencias en el niño Santiago. El narrador recupera las emociones para las cuales el niño no tenía palabras e intenta transmitir ese desborde a partir de una forma de expresión transgresora. Solo desde la transgresión puede llegar a expresarse fielmente el desborde emocional que determinados episodios produjeron en Santiago.

⁹ Las cursivas marcarán la focalización lírica del narrador.

Por eso es que también expresiones como “el silencio cubría el vacío, toda la tierra” o “los dos eucaliptos gigantes del cementerio cantaron”, en su ambigüedad, en su enorme proliferación de sentidos, terminan siendo más fieles a una sensibilidad resquebrajada. A partir del carácter heterogéneo que se forma a partir de las tensiones entre estas dos formas de focalización, una lírica y otra empírica, puede interpretarse que el repaso del narrador por estas imágenes también se despliega desde la oscilación de emociones. Algunos imágenes que integran esta escena procuran mayor impacto que otras en el narrador de *Amor mundo*.

Esta interacción conflictiva entre dos focalizadores, uno lírico y otro empírico, puede volver a apreciarse más adelante en este mismo cuento, “El horno viejo”. La cita corresponde al momento en el que Santiago se encuentra observando los intentos del caballero por abusar de doña Gabriela. La mujer, que podemos suponer ha padecido antes de este abuso, se niega a ceder si Santiago se encuentra delante de ellos. La narración se sitúa a partir del desconcierto que produce en el niño observar esa escena:

Santiago empezó a tragar la oscuridad como si fuera candela. Se tocó las rodillas que estaban temblando. No estaban calientes.
—Si no te quitas esa sábana, voy a gritar para que tus hijos vean que estoy en tu cama. [...]
[...]
[el caballero] Hablaba despacio; también tragaba fuego.
Al cantar el cinco, todo se detuvo, nunca recordará el muchacho por cuánto tiempo.
El hombre empezó a babear, a gloglotear palabras sucias, mientras ella lloraba mucho y rezaba.
Entonces el chico sintió que se le empapaba el rostro. (1974: 185)

En esta cita podemos observar cómo en el narrador entran en conflicto dos formas de focalización: una lírica y otra empírica. Mientras que tramos de la narración como “empezó a tragar la oscuridad como si fuera candela” generan un efecto de transgresión discursiva en tanto desconciertan al lector, y a partir de ahí amplifican la cantidad de sentidos que pueda este encontrarle al texto, el tramo siguiente “Se tocó las rodillas que estaban temblando” reducen al mínimo la posibilidad interpretativa. El lector está recibiendo aquí esencialmente lo que ya se le ofrece: información. Después del diálogo en el que el caballero amenaza a doña Gabriela, el narrador proseguirá con ese focalizador empírico para describir el modo de hablar del caballero; sin embargo, en esta misma línea, en seguida se observa como este focalizador es desplazado por un focalizador lírico. La segunda mitad de la cita, en la que se narra la escena violenta entre el caballero y doña Gabriela, será narrada desde un focalizador nuevamente empírico.

La cita resulta útil para hacer una observación importante: la focalización elegida no se corresponde necesariamente con el modo en que Santiago vive la experiencia, sino que se sitúa desde el modo en que el narrador se relaciona con ella. Así pues, el trayecto de una escena sexual puede ser en ocasiones narrada desde un focalizador empírico, es decir que el narrador consigue “dominar” esta parte del material narrativo; y el trayecto de otra a través de un focalizador lírico, en donde podemos suponer que el material narrativo, al no terminar de ser dominado, exige para su descripción una forma de narración desconcertante y transgresora. En *Amor mundo* (como en *Los ríos profundos*, *Warma Kuyay* o *Los zorros*) nos encontremos ante un narrador cuyos estados emocionales fluctúan conforme la narración va progresando. Así pues, su relación con lo narrado no es uniforme, y mucho menos en este caso, en donde lo sexual es el objeto central de la narración.

Ahora bien, cabe preguntarse qué efecto produce en el lector estos cambios en el empleo del focalizador por parte del narrador. Una respuesta posible es que determinados tramos o sucesos producen en el narrador la necesidad subjetiva de ser narrados desde ese procedimiento. Si bien esta investigación pretende demostrar que el narrador en *Amor mundo* funciona como un espacio heterogéneo, es decir un espacio en el que conviven en tensión distintas focalizaciones dentro de un mismo narrador, reconoce las claras limitaciones para responder cuáles son las motivaciones por las cuales este narrador elige un focalizador para un tipo de escena y otro distinto para otra que, en esencia, parece de similar naturaleza.

Un dinámica similar de tensión entre los focalizadores lírico y empírico puede apreciarse en la escena del segundo cuento, “La huerta”, en la que Santiago, luego de ser abusado por la gorda Marcelina, se siente contaminado. El malestar que atraviesa el niño es descrito así:

Su cuerpo deforme [el de Marcelina], su cara rojiza, se hizo enorme ante los ojos de Santiago. Y sintió que todo hedía. La sombra de los sauces, las hojas tristes del árbol *que parecía llorar por todas sus ramas. El alto cielo tenía color de hediondez*. No quiso mirar al Arayá, la montaña que presidía todo ese universo de cumbres y precipicios, de ríos cristalinos. Escaló el muro, tranquilo. Fue corriendo hacia el arroyo que circundaba al pueblo. No pudo lavarse. Se restregaba la mano y la cara con la brillante arena del remanso; *alzaba las piedras más transparentes* desde el fondo del pequeño remanso y se frotaba con ellas. Esas piedras *recibían el viento, el ojo de los pájaros, la nieve más alta del Arayá, el río grande*” (1974: 195)

Dos focalizadores, uno lírico y otro empírico conviven conflictivamente en esta cita. El narrador despliega una voz lírica al describir las impresiones que le causa tanto la sombra de los sauces como el color del cielo luego de haber sido abusado por la mujer, y también

al describir las piedras con las que se frota en el remanso buscando alivio ante este episodio de violencia sexual. Estos tramos de la narración son llamativos por el modo en el que transgreden la dimensión informativa de la palabra. No parecen tener como intención ser unívocas en su sentido, sino trabajar precisamente la amplitud de sentido, la riqueza de significados y la apertura a múltiples lecturas. En oposición a este focalizador lírico que acabamos de repasar, otra parte de la narración más bien se despliega desde un focalizador empírico, y así la narración nos transmite información clara, cuyo margen de interpretación o riqueza de significados es mínima. Puede observarse, así, como la narración funciona en esta cita como un espacio heterogéneo, un espacio en el que dos focalizaciones entran en tensión. Lejos de asimilarse a una voz homogeneizante que asimile estos dos modos de focalizar, la narración se propone como un espacio de convivencia de elementos disímiles.

Las tensiones entre focalizador lírico y empírico se observarán, de igual forma, en esta cita correspondiente al tercer cuento de *Amor mundo*, “El ayla”. En este punto el narrador aborda la conversación entre el niño Santiago y un comunero. Se observa cómo dos formas de relacionarse con la realidad se entrecruzan:

El comunero no le dijo niño Santiago, le habló como a igual. Y se quedó mirando inmóvil el camino de la cuesta. *La luna alumbraba como si el mundo, de veras, se hubiera vuelto algo transparente. El coro de los mozos iluminaba más que la propia luz de la luna y de las estrellas.*
(1974: 203)

En este caso la narración no ofrece mayores ambigüedades al describir la actitud del comunero al observar al niño Santiago; no obstante serán las partes siguientes, aquella que describe la luz de la luna alumbrando el mundo, y esa otra que alude al canto de los mozos durante la ceremonia de El ayla, las que llamen la atención por su carácter transgresor y ambiguo. ¿Cómo entender esa luz de la luna que alumbraba como si el mundo se hubiera vuelto transparente? ¿Qué imagen fija puede hacer el lector ante un canto, el de los mozos, que alumbra más que la luz de la luna y las estrellas? En esta cita conviven en tensión dos formas de relacionarse con la realidad por parte del narrador.

Por último, encontraremos esta tensión entre los focalizadores lírico y empírico también en el cuento “Don Antonio”. La cita alude al momento posterior a la accidentada conversación entre Don Antonio y Santiago acerca de la naturaleza violenta del sexo. La cita describe los hechos a partir del instante en que el camión de Don Antonio, que está llevando a Santiago a la costa, se detiene:

Detuvo el camión. Habían llegado al valle. La rama de un árbol se extendía sobre el camión. Y se oía un canto feliz, como si el fuego de las arenas y las rocas, de tanto haberse arrebatado, de haber quemado al viajero, se hubiera arrepentido y le diera al cansado animal y a la gente agua pura, voz de inocencia llameante, nueva, limpia de tristeza y de solemnidad, para el viajero que llega de las sierras tan bravas y con tanto nubarrón en el recuerdo. (1974: 211)

Nuevamente encontramos que dos formas de relacionarse con la realidad, una lírica y otra empírica, conviven conflictivamente dentro de la voz del narrador. Al principio, la llegada al valle es narrada sin ambigüedades. La información es proporcionada directamente al lector. Sin embargo, en este mismo párrafo el narrador cambia repentinamente de focalizador para, al aludir al ambiente en el que se encuentran los personajes, emplear un extenso símil que abre las posibilidades de lectura.

A lo largo de estas citas correspondientes a los cuatro cuentos de *Amor mundo*, se ha intentado demostrar que la heterogeneidad del narrador también se despliega desde la tensión continua entre los focalizadores lírico y empírico, cada uno de los cuales mantiene una relación distinta con la realidad. El efecto que genera esta forma de narrar en el lector es el de estar ante un narrador que no consigue estabilizar una mirada al abordar estos traumáticos episodios.

2.3. ¿Narrar para el familiarizado o para el no familiarizado con lo andino?

El narrador en *Amor mundo* también funciona como espacio de conflicto entre entre dos nuevos tipos de focalizador: uno dirigiéndose a un narratario familiarizado con lo andino y otro haciendo lo propio hacia un narratario no familiarizado con lo andino. La primera forma de narrar asume en la narración que dichos elementos son ya conocidos por sus narratarios, de modo que no se necesita explicarlos. El segundo focalizador, por otro lado, conforme desarrolla la narración, explica determinados términos o referentes, asumiendo que su narratario no está familiarizado con estos.

En este punto podemos citar las afirmaciones de Gracia Morales en relación a la forma de narrar en Arguedas. Morales sostiene que la convivencia de dos sistemas lingüísticos en el autor andahuaylino implica una serie de factores que superan lo fonético, léxico o gramatical (2012: 47-8) Podríamos decir, desde este punto, que en Arguedas narrar en este espacio de tensión implicará también un trabajo de la narración en relación a determinados referentes culturales. La narración se vincula oscilantemente desde lo que asume ya conocido por el que lee y lo que considera debe aún ser explicado. Como sos-

tendrá Morales más adelante, en los narradores de Arguedas puede observarse diversos casos de desordenamiento sintácticos fruto de la implicación de ese narrador con el espacio cultural quechua (Morales 2012:53)

A lo largo de diferentes tramos de *Amor mundo* encontraremos cómo ambas formas de narrar conviven en conflicto, aunque sin un fundamento aparente, pues en ocasiones algunos términos o referencias serán explicados y en otras, enigmáticamente, serán dejados sin explicar.

Un primera cita en la que puede encontrarse este conflicto entre los focalizadores es la concerniente al momento en que el narrador describe cómo Santiago experimenta el momento en que el caballero abusa de doña Gabriela, en el cuento “El horno viejo”:

El llanto de la mujer se hizo más claro, como el de esos escondidos hilos de agua que a veces bajan millares de metros de altura entre precipicios negros, de roca sin yerbas¹⁰.

[...]

En la esquina estuvo. Las montañas de la gran quebrada hervían, porque la luna alumbró aún antes de aparecer. Alumbró *de ese modo con que lo hace*.¹¹ El chico se fue al zaguán.

(Arguedas 1974: 186)

Resulta interesante que el narrador emplee un símil para describir el llanto de doña Gabriela durante la violencia sexual de la que es víctima, pues el recurso para hacer más clara la imagen se apoya en una imagen que se asume es conocida por ya por el posible narratario. Para imaginar mejor el llanto de doña Gabriela, el narrador invita al lector a compararla con “esos escondidos hilos de agua que a veces bajan [...] entre precipicios negros”. El efecto que produce el empleo de este símil hace pensar que el narrador se dirige a un narratario que comparte determinada referentes culturales o territoriales. El narrador emplea la palabra “esos”, como señalando con el dedo un referente al que su narratario puede recurrir para clarificar una imagen. Así, el lector tiene la impresión de estar atendiendo a alguien fuera de su campo cultural.

Aunque centrado en la sintaxis arguediana, Alberto Escobar ha observado este mismo efecto en determinados textos narrativos del escritor andahuaylino. Sostiene que la ficción de Arguedas resuelve la tensión entre culturas haciendo que el indio quechuahablante se produzca fluidamente como si lo hiciera en su lengua materna, de modo que el lector no lea como si comprendiera una cultura que le es ajena. De esta forma se logran dos efectos: por un lado, el lector es consciente de que no domina ni conoce el quechua;

¹¹ Las cursivas son mías.

por otro, sabe así mismo que el actor indio no tiene control suficiente del castellano y que aparece como si estuviera hablando en quechua (1984: 72). Considero que la forma de narrar en *Amor mundo* produce, por momentos, el efecto para el lector, en base a determinados conceptos que se asumen de conocimiento tácito, de que se le está narrando desde otra relación cultural con lo narrado, a la que no tiene acceso.

Un recurso similar puede observarse en el segundo párrafo de la cita, en el que el narrador intenta clarificar una descripción ligada a la luz lunar sin explicar propiamente a qué tipo de luz se refiere. En vez de ello, el narrador describe esta luz asumiendo que el narratario conoce como ilumina la luna en determinado territorio. “Alumbró de ese modo con que lo hace”, dice el narrador, y el lector solo puede asumir que el narrador se dirige a un narratario que comparte con él determinadas imágenes, que está ligado a determinado territorio. Cabe recalcar que en ambos casos las referencias parecen tener por objetivo hacer más precisa una descripción, algo que solo se puede hacer, a partir del recurso empleado por el narrador, recurriendo a determinados elementos culturales familiares a él y a un narratario específico. El efecto que produce este recurso en el lector no familiarizado con determinados términos o referentes culturales, es el de participar de una narración cuyo destinatario no es él en específico.

Un caso distinto puede observarse líneas más adelante en este mismo cuento, en donde el narrador parece asumir una actitud más condescendiente hacia el narratario. En esta escena Faustino y el caballero intentan abusar de doña Gudelia, quien de pronto ataca al primero con una “kurpa”. La escena es descrita de la siguiente manera:

A Faustino lo alcanzó la santanina cuando había pasado el sitio en que el techo, negro de humo, del horno viejo, hacía bastante sombra en el suelo. Lo atacó con una *kurpa, que es un trozo de adobe como fosilizado*.¹² «Me rompiste la frente. Cómete mi sangre», dijo Faustino, alzando los puños.” (Arguedas 1974: 191)

Como puede observarse en el fragmento, a diferencia de la cita anterior, en la que el narrador asume que el narratario ya conoce determinados referentes culturales, aquí la actitud hacia este cambia. Parece asumir el narrador que su narratario no está familiarizado con determinados términos, en este caso concretamente la palabra “kurpa”, y por eso suspende la narración para explicar qué es. Ahora bien, en esta explicación de la “Kurpa” un elemento llama la atención: el modo en que el narrador explica qué es sin ser del todo preciso, denotando que la explicación misma que lleva a cabo tiene en sí misma también

¹² Las cursivas marcarán la focalización del narrador dirigida a un narratario no familiarizado con lo andino.

algo de inexacta. Esto puede observarse en ese “un trozo de adobe como fosilizado”. Así pues, si bien el narrador intenta explicar el término, reconoce la imposibilidad de trasladarlo a determinado narratario situado en otro panorama cultural.

Estas mismas tensiones se observarán en el cuento “La huerta”. En la escena citada, luego de una conversación entre Santiago y Ambrosio acerca del carácter violento del sexo, el niño huye desbordado de emociones. La descripción del rostro de Santiago se da a través del empleo del símil por, parte del narrador, para clarificar cómo Ambrosio percibe ese cambio luego de la conversación acerca del carácter violento del sexo. Veamos:

Santiago escapó. Ambrosio vio que el rostro del muchacho cambiaba como cuando el cielo se enfurece de repente en los Andes. Se levantan nubes entre rojas y oscuras; aparecen no se sabe dónde, siempre por la espalda de las montañas más altas, y empieza a llover el mundo o, simplemente, las nubes se quedan en el cielo, moviéndose, inquietando a la gente y a los animales.
(1974: 193)

En esta cita el narrador asume una focalización distinta a aquella en la que se hablaba de determinado tipo de luz de luna que el narratario debía ya conocer. En oposición a aquella, aquí el narrador sí desarrolla la comparación entre la expresión de Santiago y el cielo enfurecido de los Andes. Al pasar el lector por estas líneas, la pregunta que sigue es ¿y cómo se enfurece el cielo en Los Andes? El narrador, como asumiendo que el narratario es poco familiar a este elemento cultural/territorial, suspende la acción para llevar a cabo una extensa explicación (y en esa extensión, podríamos decir, se denota nuevamente las dificultades para trasladar una imagen a un narratario no familiarizado con la cultura aludida) acerca de este fenómeno.

Ahora bien, no siempre el tipo de focalizador asumido por el narrador será tan sencillo de situar. En ocasiones, aunque un referente cultural va acompañado de una explicación, un análisis de cerca de esta explicación nos hará ver que la focalización sigue estando dirigida a un narratario nativo. Observemos, por ejemplo, lo que ocurre en esta cita correspondiente al momento en que Santiago, ya abusado por la gorda Marcelina, acude al arroyo del pueblo para poder lavarse. Santiago toma algunas piedras y se restriega el rostro con ellas. Al describir estas piedras, una de las menciones llamativas es la que se da a la flor de k'antu:

Esas piedras recibían el viento, el ojo de los pájaros, la nieve más alta del Arayá, el río grande, la flor de k'an-tu que sangra de alegría en la época de más calor. (1974: 195)

Aunque el narrador explica el por qué de la comparación con la flor de k'antu, esta explicación es engañosa, pues no contribuye a que el narratario comprenda mejor el motivo de la mención. Así pues, la explicación parece más bien ir dirigida a un narratario que comprende la razón de la mención de esa flor. Esta característica también podrá observarse en la alusión que líneas más adelante se hará a la flor del sunchu. El narrador se referirá a esa flor al narrar cómo Santiago mira a la mujer luego de enterarse, por voz de Ambrosio, del lastre que significa para ella el acto sexual. Al abordar esta escena, se lee:

ese pensamiento [que la mujer sufre en el acto sexual] hace que la mujer sea más que la estrella y como la flor amarilla, suave, del sunchu que se desmaya si el dedo pellejudo del hombre sucio la toca. (Ibid.)

Aunque el narrador ofrece una explicación en torno a la flor de sunchu, buena parte de esta explicación parece estar dirigida más bien a un narratario que, familiarizado con la referencia cultural, comprende la razón de esa mención. La explicación, de esta manera, en el fondo sigue estando destinada a aquel que comparte referentes culturales con el narrador.

Los conflictos entre dos formas de focalización, una dirigida a un narratario familiarizado con lo andino y otra a un narratario no familiarizado con lo andino, conviven conflictivamente así mismo en el tercer cuento de *Amor mundo*, "El ayla". En este caso, se observa cómo, tan solo empezar el cuento, el narrador suspende la narración para explicar un término que entiende poco afín al narratario. Empieza el narrador:

Los aukis, sacerdotes de la comunidad, cantaban en quechua a la orilla del estanque. Con el sombrero en una mano y una cruz pequeña cubierta de flores rojas de k'antu en la otra, entonaban un himno muy antiguo: (1974: 200)

Ahora bien, si el narrador explica, como dirigiéndose a un narratario ajeno a estas referencias culturales, qué es un auki; es llamativo que deje sin explicar, por ejemplo, nuevamente, qué es un k'antu. Encontramos, pues, en conflicto, dos formas de relacionarse con la narración en función al narratario al que pretende dirigirse el cuento. Más adelante se mantendrá este focalizador, aunque no desde una palabra sino desde una referencia cultural. El narrador, así, hará una referencia ante una montaña de la siguiente manera:

Con los rostros vueltos hacia la gran montaña sobre cuya nieve nadie pudo clavar una cruz, cantaron largo rato. Era la última ceremonia de la pascua antigua con que celebraban la conclusión de la faena de la limpieza de los acueductos. (1974: 200)

¿Cómo entender la descripción: “sobre cuya nieve nadie pudo clavar una cruz”? El efecto de lectura que produce un párrafo como este es el desconcierto. El narrador no hace ninguna aclaración adicional acerca del por qué de este fenómeno, como si fuera suficiente el mencionarlo para que el narratario comprenda todo lo que está implicado en esa mención. Así pues, tenemos la impresión de que la narración no va dirigida a un lector poco familiarizado con determinados elementos culturales, sino que el narrador se dirige a un narratario, al igual que él, nativo.

Como ha podido observarse hasta aquí, el arraigo cultural del narrador en *Amor mundo* se presentará como un elemento desconcertante. ¿Qué criterio rige a este narrador que por momentos explica algunos elementos culturales andinos y por otros los emplea sin ninguna explicación orientadora? Si bien la narración se presenta en español, la narración ofrece el efecto de vincularse desde la interacción cultural. Sobre esta característica, Martin Lienhard sostiene:

Una manifestación específica de tal interacción es el surgimiento [...] de textos interferidos por factores cuyo origen se halla en la cultura quechua: dualismo andino, representación andina del espacio-tiempo, prácticas rituales y verbales, idioma quechua. Al trasladar tales elementos al texto escrito, sus autores acaban por subvertirlo. Los vehículos europeos que dominan el horizonte literario (crónica, novela, cuento, poesía) elaborados en un largo proceso de decantación escritural, no lo gran articular satisfactoriamente los estímulos de los múltiples códigos ajenos a la escritura que ofrece una cultura predominantemente oral como la quechua. En el choque con la cultura oral, el texto escrito tiende a estallar, a fragmentarse (Lienhard 1990: 190-1)

En efecto, esta oscilación entre un narrador que se dirige a un narratario familiarizado con elementos culturales andinos y otro a un narratario no familiarizado con estos elementos nos ofrecen la imagen de un narrador fragmentado, incapaz de unificarse en una sola forma de relacionarse con quienes lo lee o lo rodean.

Dentro de los diversos focalizadores que entran en tensión en el narrador de *Amor mundo*, lugar importante tiene esta oposición dirigida, por momentos, a un narratario familiarizado y capaz de asimilar sin necesidad de demasiadas explicaciones y detalles determinadas menciones culturales o territoriales; y, por otros, a un narratario no familiarizado con determinados rasgos culturales relacionados a la narración. También estas voces disputándose la narración, conviviendo sin fundirse en una única voz uniforme en relación con lo narrado, configuran esta narración como espacio heterogéneo. Estos focalizadores se articulan por oposiciones dentro de un mismo narrador que varía continuamente su relación con lo narrado en su intento por asimilar la experiencia sexual traumática.

2.4. ¿Narrar desde la objetividad, narrar desde la implicancia?

Una de las características más interesantes al aproximarse al modo en el que narrador se vincula con lo narrado en *Amor mundo* tiene que ver con la relación afectiva que este narrador va asumiendo respecto de diferentes escenas que integran las historias. Dos relaciones afectivas conviven conflictivamente en este sentido: por un lado, podemos encontrar que la narración se despliega sin sobresaltos, el narrador externo desarrolla estas historias en las que lo sexual irrumpe en la vida de Santiago desde una mirada neutral, lo que genera el efecto de que el narrador ha convertido una vivencia en información que puede narrar (que domina) sin inconvenientes. A este modo de narrar que se relaciona sin sobresaltos respecto de lo narrado denominaré “focalización objetiva”.

Al mismo tiempo, observaremos otros tramos de la narración en los que el narrador hace de distintas formas evidente que se encuentra profundamente perturbado o afectado por lo que está narrando. Esta reacción por parte del narrador al manipular determinados materiales narrativos puede tener una explicación en el hecho de que, aunque la narración se despliega desde una instancia temporal y culturalmente ya distante, el momento de enunciación hace, por momentos, que la narración se actualice en tanto vivencia al momento de ser desarrollada.

Al igual que en otros tramos de la narración, no parece haber una razón específica debido a la cual el narrador se despliega desde una u otra focalización. Imprevisiblemente, el narrador va asumiendo heterogéneamente dos formas de relacionarse con lo narrado. Claro ejemplo de esta tensión es la que podemos encontrar en la escena en la que el caballero está abusando de doña Gabriela. El narrador describe el momento en que el personaje de Santiago observa ese forcejeo y en el que el caballero amenaza a la mujer, diciéndole que si no se quita la sabana hasta cuando él haya contado hasta seis, gritará:

—Si no te quitas esa sábana, voy a gritar para que tus hijos vean que estoy en tu cama. ¡Que vean! A la de seis grito. El hombre no se embarra con estas cosas, al contrario. Yo más todavía. Cuento..., una..., dos..., tres..., cuatro...
Hablabla despacio; también tragaba fuego.
Al cantar el cinco, todo se detuvo, *nunca recordará el muchacho por cuánto tiempo*¹³.
(1974: 185)

En esta cita podemos encontrar un fenómeno desconcertante, el paso repentino de una narración que transcurría en tiempo pasado a un inesperado tiempo presente. ¿Por qué el

¹³Va señalado en cursivas las partes en las que el narrador focaliza implicado en la narración.

narrador afirma, de pronto, que el muchacho, que Santiago, “nunca recordará” por cuánto tiempo se detuvo el tiempo al llegar el conteo del caballero a cinco? ¿Desde qué mirada puede el narrador ofrecer una afirmación de ese tipo? Estamos ante un tramo de la narración en el que se hace más evidente que existe una identificación entre el narrador y el personaje. El narrador es el personaje oculto a través del empleo de la tercera persona, y así se encuentra todavía, por momentos, implicado emocionalmente en esa narración procedente de recuerdos. El narrador afirma que Santiago “nunca recordará” por cuánto tiempo se detuvo todo porque aún desde la instancia narrativa actual, desde su yo adulto, Santiago es incapaz de sobreponerse a la sensación de tiempo paralizado a la que lo sometió esa vivencia. Podríamos decir que, en el fondo, nos encontramos ante la siguiente oración: “Al cantar el cinco, todo se detuvo, nunca recordaré por cuánto tiempo”. El narrador se implica emocionalmente en lo narrado porque, como también veremos en los siguientes pasajes citados, el momento descrito remite a la vivencia propia. El narrador, implicado emocionalmente en lo que narra, pierde el control sobre la homogeneidad o “coherencia” del punto de vista asumido.

Un fenómeno similar podrá apreciarse más adelante en este cuento. En este caso nos encontramos ante una escena en la que Santiago, quien ha huido del caballero, vive brevemente con otro amo. En esta escena el niño huye de una grotesca escena en la que un burro se monta en una yegua. La narración describe los efectos que esta escena ha tenido sobre Santiago:

Si no se apuraba, no le alcanzaría el día para subir la cuesta y llegar a la puna. De allí se iría, asustado, pero por camino seguro donde su señor. *Nadie sabe qué hizo más sombra en su alma, si el miembro espantoso del garañón o el color rojo, que nunca creyó fuera sucio, del rostro de aquella niña que era blanca, linda, demasiado vigilada.* La jovencita vio correr a Santiago, cuesta abajo, por el callejón empedrado de la hacienda. Ya el chico, entonces, estaba descalzo.”
(1974: 187-8)

Aquí se observa cómo, al igual que en la cita anterior, el narrador pasa, por un tramo breve, repentinamente, a tiempo presente para decir que nadie sabe hasta ahora cuál de todos los elementos observados en la escena grotesca entre el burro y la yegua le causaron mayor impacto. Este tramo en presente llama la atención por el marcado contraste que presenta cuando lo comparamos con las otras partes que conforman la cita. A lo largo de estas otras partes de la narración, se observa cómo el narrador parece controlar plenamente las vivencias del niño a través del estilo indirecto libre, narrando cómo Santiago intenta escapar hacia la puna para purificarse del efecto producido y cómo la niña que lo

acompañaba lo ve alejarse. ¿Cómo explicar, pues, este uso repentino, incoherente con el tejido narrativo presentado, de esta narración en tiempo presente?

También aquí podemos observar un fenómeno de desdoblamiento a partir del cual, dentro del gran impacto que dichas imágenes produjeron en Santiago, podrían extrapolarse dos interpretaciones hasta cierto punto complementarias: por un lado, puede entenderse ese “nadie sabe” desde un término que alude a la dimensión del impacto. Así pues, el narrador nos recuerda (y se recuerda a sí mismo también, mientras narra) ese impacto: nadie sabe qué hizo más sombra en su alma porque todo le produjo en gran dimensión esas sombras, nadie sabe, nadie puede calcular (él tampoco) lo profundamente impactado que quedó luego de ver, en primer lugar, la escena entre el burro y la yegua y, en segundo lugar, lo mucho que enrojeció el rostro de la jovencita que lo acompañaba. Pero puede también entenderse este “nadie sabe” en su acepción más literal. El narrador, así, al recordar este tramo traumático vivido por el niño Santiago (su yo infantil), que nadie excepto él sabe de este profundo resquebrajamiento causado por ambas imágenes. En ambos casos, como podemos observar, el narrador pierde control de lo narrado y afecta la uniformidad temporal de la narración, pues implica emocionalmente en lo que cuenta.

Otra forma de manifestar este focalizador implicado en el narrador de *Amor mundo* puede encontrarse en el segundo cuento “La huerta”. En este caso nos encontramos ante uno de los fenómenos más complejos de implicación emotiva por parte del narrador. En la cita presentada, Santiago decide ir a la montaña del Arayá intentando purificarse luego de que la gorda Marcelina abuse de él.

Así describe el narrador la escena en la que el niño parte:

Entonces decidió marchar al Arayá.

Del Arayá nacía el amanecer; en el Arayá se detenía la luz, siempre, durante el crepúsculo, así es tuviera nublado el cielo. Ese resplandor que ya salía de la nieve misma [...] llegaba a lo profundo. No quemaba como el sol mismo la superficie de las cosas, no transmitía, seguro, mucha fuerza [...] pero llegaba a lo interno mismo del color de todo lo que hay; a la flor su pensamiento, al hombre su tranquilidad de saber que puede traspasar los cerros, hasta el mismo Arayá; al muchacho, a él, a Santiaguito, saber que la mujer sufre. (1974:195)

Nos encontramos aquí ante un extenso párrafo en donde que el narrador describe la gran necesidad del niño Santiago por llegar al Arayá. La gran extensión del párrafo puede entenderse como una pista acerca del desborde que experimenta el narrador al describir la emoción del personaje. Ahora bien, la escena en la que Santiago añora llegar a la montaña no parece estar construida desde la subjetividad del narrador indirecto libre fundido con el personaje de Santiago. ¿Quién habla en el tramo señalado? ¿Es el niño Santiago a

través del narrador, o es el narrador adulto quien ha dejado de lado al niño Santiago para hablarnos directamente acerca de este profundo sentir añorante? La composición de esta añoranza, en todo caso, está construida desde una subjetividad de complejidad adulta que se manifiesta en partes en las que se alude a la flor y al hombre mismo.

Igualmente desconcertante en esta cita resulta el modo en el que, por única vez en todo el texto, el narrador llama a su propio personaje afectuosamente: Santiaguito. El efecto de lectura que produce esta mención en el marco de la cita es el de un narrador compadeciéndose del gran momento de sufrimiento, luego de ser abusado, que vive su yo de niño en aquel tiempo. Así pues, podemos observar cómo, en convivencia con otros tramos en los que los materiales narrativos parecen estar plenamente controlados por el narrador, en otros este parece implicarse emocionalmente a tal punto que la narración genera espacios desconcertantes.

En el tercer cuento, “El ayla”, este implicarse del narrador se manifestará a través de un procedimiento distinto. Durante la narración, el narrador sentirá la necesidad de realizar un reajuste en el modo de hacer una descripción. La cita corresponde al transcurso de la ceremonia del ayla:

Mientras el auki cantaba, la luz se extendía, bajaba de las cumbres sin quemar los ojos. Se podía hablar con el resplandor o, mejor, ese resplandor vibraba en cada cuerpo de la piedra, del grillo que empezaba ya a inquietarse para cantar y en el ánimo de la gente. (1974: 201)

Es llamativo en este tramo no solo la necesidad del narrador por reajustar la descripción de la luz que bajaba de la cumbre de la montaña, sino el tipo de oración que prosigue a este reajuste, extensa y, dentro de todo, con apariencia de estar siendo elaborada, más que desde un intento racional por conceptualizar, presa de la emoción o la falta de palabras para graficarla ante el lector. La luz generará en el narrador, como podemos ver, una implicancia emocional que lo obliga, en un movimiento inusual, a empezar desde su descripción desde cero, a solicitarle al lector que olvide el modo en el que la estaba hasta entonces describiendo. A pesar de esto, sin embargo, el nuevo intento también tendrá, en su construcción, como he mencionado, bastante de impreciso y desbordado.

La relación de implicancia afectiva entre el narrador y lo narrado también tendrá lugar en el último cuento de *Amor mundo*. Así ocurre en una de las últimas escenas del cuento “Don Antonio”. En esta cita asistimos al momento en que ya un joven Santiago huye del burdel al que lo ha llevado Don Antonio. Leemos en el texto:

No pudo ir lejos. Se quedó sentado al final de la acera de cemento, donde la ciudad concluía. Metió la cabeza entre las rodillas y pudo recordar la alfalfa florecida de la hacienda, *de esa finca escondida entre montañas de roca limpida donde gotea el agua, donde repercute la voz del río. Y el rostro de Hercilia, como espejo de oro en que está brillando la nieve del Arayá que purifica, que cría arañas transparentes.* (1974: 213-4)

Nuevamente asistimos en esta cita a un cambio de tiempo pasado a tiempo presente.

¿Cómo explicar que en los recuerdos en tiempo pasado de Santiago se impregne este otro tiempo? Considero que, en este caso, el fenómeno obedece a que, al momento de abordar esta imagen, el narrador se identifica con ella y mira, desde una recreación del presente, la escena. Así pues, la finca escondida entre montañas, la voz del río, la presencia de Hercilia y la nieve del Arayá no son elementos pertenecientes al pasado, sino experiencias actualizadas por el narrador en tiempo presente. El narrador, conforme evoca esta escena, está volviendo a vivirla, olvidándose de la coherencia temporal que debería, supuestamente, otorgar al relato. Por estar implicado, el narrador pierde control de lo que está narrando. Este fenómeno, por supuesto, no es transversal a todo lo narrado. Como se ha demostrado, tramos en los que el narrador se implica y no se implica emocionalmente conviven en tensión continua en el narrador.

Hasta aquí se ha profundizado en el carácter heterogéneo del narrador en *Amor mundo*. Primero he definido heterogeneidad, a partir de Antonio Cornejo Polar, como un espacio en el que diversos elementos entran en tensión continua sin llegar a una síntesis unificadora. Después he explicado, a partir de Walter Benjamin, cómo la relación emocional entre el narrador y lo narrado en este texto se concretiza en un modo “artesanal” de narrar, es decir un modo de narración en el que el narrador deja continuamente su huella en lo narrado, reaccionando continuamente desde sus focalizadores a los materiales narrativos abordados. He empleado este concepto de la narración artesanal como base para explicar por qué diversos focalizadores entran en tensión continua en la configuración del narrador de *Amor mundo*, otorgándole su carácter heterogéneo. Finalmente, he profundizado a través de citas de todos los cuentos en las tensiones que se generan continuamente en los focalizadores que intervienen a lo largo de la narración: adulto/niño, lírico/empírico, dirigido a un narratario nativo/dirigido a un narratario foráneo, objetivo/implicado.

Es importante señalar en este punto que, aunque el esfuerzo por exponer las oposiciones dicotómicas presentadas a nivel de focalización resulta útil para identificar los focalizadores que entran en tensión en el narrador de *Amor mundo*, el tejido narrativo de este texto funciona de manera mucho más rica y compleja. *Amor mundo* presenta un na-

rrador en el que a lo largo de una misma escena puede encontrarse cinco o incluso seis focalizadores interviniendo en tensión continua.

En este sentido, resulta útil la observación de Carmen Alemany Bay acerca del universo arguediano. En su artículo “Singularidades de José María Arguedas como escritor”, la crítica sostiene que el universo del escritor andahuaylino “no en pocas ocasiones aparece articulado a través de dualidades que atañen tanto a aspectos individuales como sociales: blanco/indio, español/quechua, mundo de la niñez/mundo adulto, nación peruana/capitalismo, costa/sierra, el bien/el mal” (Alemany Bay 2009:160) En efecto, sostengo que esas tensiones son fundamentales al aproximarnos a una conceptualización del narrador en *Amor mundo*. Alemany Bay agrega que en Arguedas “la fusión entre su vida y su obra, su formación literaria, la inclusión de la antropología y la etnología en sus ficciones, la búsqueda de un lenguaje singular y [...] cada uno de estos aspectos contribuyen a la creación de un universo narrativo único (Alemany Bay 2009:160)

El narrador en Arguedas funciona como espacio de tensión continua entre formas de relacionarse con lo narrado que se imponen y desplazan continuamente. El narrador es un elemento dinámico, inestable, en relación a las vivencias traumáticas del niño Santiago. Aproximarse al modo de narrar en *Amor mundo* implica acercarse a un territorio heterogéneo y ardiente, tan desconcertante como fascinante. Articular para otorgar finalmente un sentido a esta forma de narrar obliga al lector a replantear sus posicionamientos de lectura.

CAPÍTULO II.

AMOR MUNDO: NARRACIÓN Y POLÍTICA

Este capítulo tiene por objetivo explicar en qué sentido la propuesta narrativa en *Amor mundo* puede entenderse como una toma de posición política, a través de sus mismos procedimientos artístico-literarios, en relación a determinadas estéticas imperantes en su campo cultural. Si bien el posicionamiento es, en principio, en el caso de *Amor mundo*, literario, considero que también puede ser entendido como político en tanto se posiciona ante un lugar hegemónico. En breve desarrollaré este último punto, pero antes me interesa profundizar en torno a las nociones de “toma de posición” y “campo literario”.

Al abordar ambos conceptos, resulta ineludible referir las ideas propuestas por Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte, génesis y estructura del campo literario*. Bourdieu sostiene que cualquier campo de poder (uno de sus tipos es, en este caso, el campo literario) es “el espacio de relaciones de fuerza entre agentes e instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes [...] Es la sede de luchas entre ostentadores de poderes diferentes” (2002: 320). Más adelante, el teórico francés explica que estas disputas dentro del campo literario tienen principalmente como objeto de disputa la legitimidad literaria, quién tiene derecho (y quién no) a ser llamado escritor, una disputa que, agrega, no tiene por sí misma un criterio universal. Es más bien este criterio un objeto más dentro de esta lucha (331-2). Un aspecto que define, precisamente, al campo literario, prosigue Bourdieu, es su débil grado de codificación, es decir el constante dinamismo de las reglas de juego para legitimar o jerarquizar determinadas obras ante otras. El juego con las reglas de juego, podríamos decir, es parte fundamental del juego de las legitimaciones de las obras en el campo literario (334-5).

Ahora bien ¿cómo determinadas obras obtienen valor, y otras no, dentro del campo literario? Bourdieu sostiene que “el productor del valor de la obra de arte no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como fetiche al producir la creencia en el poder creador del artista” (339) En el valor de la obra participan no solo el productor directo, sino también entran en juego aquellos que participan en la producción de la creencia del valor de esa obra de arte como críticos, historiadores del arte, editores, o incluso también instituciones comerciales y académicas (339-40). Podríamos decir a partir de Bourdieu, simplificando, que en la valoriza-

ción de la obra de arte no participa solo la obra en sí misma, sino diversas esferas que la rodean y que la dotan de capitales simbólicos que la identifican como tal.

Más adelante, el teórico francés también afirma que “el campo es una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad y antagonismo, etc) entre posiciones (342). Las tomas de posiciones dentro del campo literario parten siempre de intereses específicos. Parte fundamental de analizar el campo literario es profundizar en los intereses específicos en juego al momento de valorar las obras (343)

Así pues, Bourdieu afirma que “el campo literario [...] es un campo de fuerzas que se ejercen sobre todo aquellos que penetran en él [...] es un campo de luchas de competencia que tienden a conservar o a transformar ese campo de fuerzas [...] el principio generador y unificador de ese sistema es la propia lucha” (344-5). Al mismo tiempo, es susceptible de experimentar transformaciones, pues:

Cuando un nuevo grupo literario o artístico se impone en el campo, todo el espacio de las posiciones y el espacio de los posibles correspondientes, por lo tanto toda la problemática, se encuentran modificados: con su acceso a la existencia, es decir a la diferencia, el universo de opciones posibles resulta transformado, ya que las producciones hasta entonces dominantes podían, por ejemplo, ser remitidas al estatuto de producto desclasificado o clásico (347)

En el caso de *Amor mundo*, interesa preguntarse cuál fue la relación con su campo literario, qué tan primordial o periférico fue el lugar que se le otorgó, cuáles fueron los motivos y, desde luego, qué toma de posición implicó *Amor mundo* en relación a su campo y las transformaciones que este experimentó a lo largo de los años.

Ahora bien, ¿en qué sentido una toma de posición en relación al campo literario puede ser política? En *El concepto de lo político*, Carl Schmitt sostiene que “lo político puede extraer su fuerza de los ámbitos más diversos de la vida humana, de antagonismo religiosos, económicos, morales, etc. Por sí mismo lo político no acota un campo propio de la realidad, sino solo un cierto *grado de intensidad* de la asociación o disociación de los hombres (1998: 68). Así pues, entenderé por político aquel espacio (cualquiera sea su naturaleza) en el que dos posiciones entran en enfrentamiento, incluso si, como aquel, ese terreno es lo literario. Como sostiene Schmitt “la oposición o el antagonismo constituye la más intensa y extrema de todas las oposiciones, y cualquier antagonismo concreto se aproximará tanto más a lo político cuanto mayor sea su cercanía al punto extremo, esto es, a la distinción entre amigo y enemigo” (1998: 59). Más adelante ampliaré esta noción de lo político, pero por ahora me interesa trabajar sobre esta definición, preguntándome

cuáles fueron los espacios ante los que se posicionó, desde su proyecto estético, *Amor mundo*.

Pretendo demostrar que la forma en que *Amor mundo* narra se opone a ciertas formas de narrar hegemónicas en el contexto de su publicación. La forma en que *Amor mundo* narra no coincide con las expectativas estéticas tanto de la crítica nacional del sesenta (la novela como instrumento sociológico) como del setenta (la novela como artefacto de perfección formal). Al igual que con *Todas las sangres*, la respuesta crítica a *Amor mundo* será el silencio o la hostilidad crítica. Una afirmación central en esta argumentación será establecer que también en la literatura hay grupos hegemónicos capaces de solicitar e imponer ciertas formas de crear artísticamente, y frente a los cuales la obra literaria puede, desde su misma especificidad, posicionarse. *Amor mundo* adquiere una dimensión política en tanto lleva a cabo, a través de su narrador heterogéneo, una propuesta artística opuesta a los criterios hegemónicos de posicionamiento crítico en su tiempo.

Sostendré que en esa oposición radicar una dimensión política de la literatura. Coincido, en este sentido, con las afirmaciones de Damian Tabarovsky, quien afirma:

Esta es mi idea de política literaria: allí donde hay un canon, hay que cargar contra él, cualquiera sea el canon. No se trata de cambiar un paradigma por otro, sino de derribar la idea misma de paradigma. Si para mí algo tiene de interesante la literatura, es que permite derribar jerarquías. (2010: 39)

Para encarar estas cuestiones, primero explicaré distintas formas en las que la literatura puede vincularse con lo político. Para desarrollar este punto, me serviré de las ideas propuestas por Ricardo Piglia y Juan José Saer en *Por un relato futuro* (2015), a partir de las cuales concluiré que la literatura puede relacionarse con lo político en tanto denote determinadas tomas de posición que no pasan exclusivamente por las posiciones políticas del escritor en relación a la sociedad ni por una tendencia temática en su obra literaria, sino también desde determinadas tomas de posición en relación a sus procedimientos literarios. Resuelto este primer aspecto, retomaré la trama del niño resquebrajado por la experiencia sexual traumática para intentar comprender las razones por las que *Amor mundo* sigue siendo, en términos de José Alberto Portugal “una omisión de rigor” en la valoración crítica de la obra arguediana (Portugal:127). Profundizaré, a partir de Portugal, en las exigencias críticas que se hizo a la narrativa de Arguedas a partir de 1965 y cómo el texto narrativo precedente a *Amor mundo*, la novela *Todas las sangres* (1964), desplegó la obra del escritor andahuaylino a un espacio periférico, a entenderse como

una novela que fallida en tanto novela social y en tanto novela artística (Portugal 2011:123)

Explicar, a partir de *Todas las sangres*, este “drama de recepción de la narrativa de Arguedas” (17) será fundamental para dimensionar la propuesta estética arguediana en *Amor mundo*. Pretendo demostrar que, lejos de ceder a los requerimientos de la crítica hegemónica de su tiempo, *Amor mundo* puede ser entendido como un repliegue por parte de la obra arguediana, distanciándose de las exigencias de la crítica con la elección temática del drama del niño Santiago como punto de partida artístico. Arguedas responde a las exigencias de la crítica de su tiempo con una propuesta estética divorciada del tipo de texto narrativo que se le solicitaba.

En la última parte de este capítulo profundizaré en el carácter confrontacional de este distanciamiento. Con *Amor mundo*, Arguedas desactivará, a través de una nueva forma de narrar, criterios legitimadores de las narraciones de su tiempo como la instrumentalización social de la novela o la perfección formal de la novela del Boom hispanoamericano. Abordaré la importancia de la elección de la subjetividad resquebrajada del niño Santiago como parte central de determinada toma de posición dentro de la misma literatura. *Amor mundo* marcará un radical posicionamiento en torno a la relación realismo/narración: ya no se trata de escribir un texto capaz de servir como instrumento de análisis social o como obra formalmente perfecta, sino como una obra cuyo trabajo se sitúa en otro ámbito: la imposibilidad de narrar. Es la imposibilidad de narrar las vivencias traumáticas del niño Santiago lo que desplegará sus procedimientos artísticos.

Explicado este punto, volveré sobre la relación entre literatura y política. El objetivo será observar cómo desde una perspectiva barthesiana *Amor mundo* gana un enorme significado político dentro de la literatura. En tanto toma posición, en el contexto de un medio regido por conceptos como “novela como documento social” o “novela de perfección formal”, *Amor mundo* se aleja de ambas maneras de entender la narración y trabaja desde la imposibilidad de narrar. Para explicar este aspecto será fundamental retomar algunas ideas propuestas por Barthes y sumarlas a las observaciones de Theodor Adorno sobre el horizonte de la narración en la época contemporánea.

En la última parte de esta investigación, volveré sobre un asunto que no debe quedar fuera del análisis: la elección del niño Santiago como estrategia fundamental para sostener este nuevo proyecto estético cuyo centro es, a través del narrador heterogéneo, manifestar la imposibilidad de narrar la experiencia sexual resquebrajadora.

1. La elección de una forma y su dimensión política

Son distintos los modos en que política y literatura pueden relacionarse. Sobre este punto, el crítico Ricardo Piglia sostiene que lo fundamental es precisamente buscar cuáles son los espacios y modos en los que en determinadas obras pueden encontrarse determinadas tomas de posición. En *Por un relato futuro*, sostiene:

[la relación entre] Literatura y política significaría, por un lado, de qué manera un escritor resuelve esa oposición, qué tipo de respuesta da a las exigencias políticas que él mismo se propone, cómo responde a la situación política de su época, cómo aparece la política en su obra. Y, por otro lado, cómo leemos la política en la literatura. (Piglia 2015: 98)

Vamos, entonces, a abordar cómo se resuelve esta relación desde distintos posicionamientos. Luego de revisarlos, pretendo concluir que hay una forma de actuar políticamente desde la especificidad de la literatura, y que *Amor mundo* se sitúa, desde su planteamiento formal, en ese lugar, el de llevar a cabo un acto político. Un primer posicionamiento político puede llevarse a cabo en el mismo escritor. El escritor en tanto sujeto se compromete, se posiciona respecto de determinado contexto social, y actúa. Un ejemplo útil a propósito de este tipo de compromiso político del escritor es el descrito por Juan José Saer a propósito de una visita hecha por el desaparecido escritor Rodolfo Walsh. Saer describe así el encuentro:

Quando él [Walsh] vino a París en 1970 o 1971, tuvimos una larga conversación y trató de incitarme a ir más allá en mi compromiso político. [...] En esa larga conversación Rodolfo me dijo: «Ahora llegó el momento de hacer otra cosa que escribir» (2015:108)

Desde esta perspectiva de vínculo con lo político, el escritor puede incluso prescindir de su actividad artística, pues la obra literaria parece no tener una repercusión directa en determinados fines sociales. Bajo esta mirada, la obra literaria más bien es entendida como un intermediario adicional e innecesario entre los sujetos y el cambio social.

Ahora bien, observándolo de cerca, podría cuestionarse que pueda hablarse en este caso de un compromiso político *desde la literatura* propiamente, pues pronto el escritor encara un contexto social disolviendo aquello que lo determina: su especificidad como escritor. Este tipo de compromiso político podría incluso prescindir de la obra.

Más cercana a la especificidad literaria parece, en cambio, una segunda manera en que literatura y política podrían vincularse: la obra hace de lo político un eje temático. En

esta forma de vinculación entre literatura y política, el narrador plantea una obra artística en la que se propone al lector una realidad capaz de demandar su indignación y, a partir de ahí, su acción. Esta será, por ejemplo, la exigencia que proponga Jean Paul Sartre a los textos narrativos en *¿Qué es la literatura?*. En este ensayo, el francés afirmará que “Escribir es [...] a la vez revelar el mundo y proponerlo como una tarea a la generosidad del lector. Es recurrir a la conciencia del prójimo para hacerse reconocer como esencial [...]” (Sartre 1950: 81). Esta forma de vínculo con lo político se centra en entender el tema de una obra literaria como un mecanismo capaz de llevar al lector a algún tipo de acción.

No son pocos los casos de narraciones peruanas que han abordado esta forma de relación con lo político. Un ejemplo útil es la novela *El Tungsteno*, de César Vallejo, una novela de tema político en tanto denuncia un problema social específico: la explotación del poblador andino en las minas de Quivilca por parte de una transnacional en clara complicidad con las autoridades locales. *El Tungsteno* no solo denuncia una injusticia a través de sus escenas, sino que además refuerza su búsqueda de interpelación al lector con la actitud que el narrador muestra respecto de las injusticias en las minas, haciendo todo lo posible por dirigir a este hacia determinada forma de leer la novela, casi se diría exigiéndole actuar:

Porque en el Perú, y particularmente en la sierra, a los obreros les hacen cumplir los patrones sus contratos civiles, valiéndose de la policía. La deuda del obrero es coercible por la fuerza armada, como si se tratara de un delito. Más todavía. Cuando un obrero se “socorre”, es decir, cuando vende su trabajo, comprometiéndose a darlo en una fecha más o menos fija a las empresas industriales, nacionales o extranjeras, y no llega a darlo en la fecha estipulada, es perseguido por las autoridades como un criminal (Vallejo y Valdelomar: 2001: 111)

Así pues, en su filiación temática con lo político, la obra artística funciona como un espacio de denuncia, en la que el artista centra su trabajo en mostrar al lector determinada realidad a ser intervenida o a una reflexión de carácter social. Desde esta percepción, el escritor se compromete políticamente al escribir sobre su sociedad para apelar a la acción de sus lectores a partir de esa realidad representada.

Desde lo temático, literatura y política se relacionan en buena parte de la tradición narrativa peruana. En esta línea se inscriben, aunque desde estrategias distintas, novelas como *Conversación en La Catedral*, *El mundo es ancho y ajeno*, *Matalaché*, *Aves sin nido* o *Un mundo para Julius*. Estas novelas proponen una representación en la cual pueda observarse determinados fenómenos sociales. Dicho esto, resulta ahora importante también problematizar esta noción de compromiso desde lo temático. ¿Cuando un texto na-

rrativo lleva a cabo una denuncia, se puede hablar verdaderamente de política en la literatura? Piglia problematiza esta relación entre literatura y política solo desde lo temático:

La otra cuestión es qué quiere decir leer la política en literatura. Y no nos parece que esto sea [...] sencillamente una cuestión de contenido ni de tema. Una literatura no es política porque se refiera a algún acontecimiento de la política pública, como en determinado momento parecía. (2015:99)

El crítico sostiene que una política de la literatura se plantea en términos más específicos que el de la sola función de la literatura como herramienta de denuncia social. La política de la literatura se encuentra más bien en determinadas tomas de posición que los escritores toman en la misma literatura, o más explícitamente respecto de sus propios procedimientos literarios. La política de la literatura es la posición que los escritores dejan entrever en su mismo proceder artístico:

[...] vuelvo a insistir en algo [...]: la idea de que cierta posición respecto del estado de la literatura significa una posición política importante. Discutir la relación con el mercado, la relación con los mass media, supone un sistema de politización de los escritores. Es *la experiencia específica*¹⁴ la que ayuda a la politización. [...] Me parece que cuando se discute la relación entre literatura y política tenemos que tener en cuenta la posición literaria de los escritores, no solamente por quién votan, qué posición política tienen o cuán progresistas son o dejan de ser. (2015:106-7)

Establecidas estas nociones, resulta útil preguntarse cómo esta relación con lo político dentro de la experiencia específica de la literatura está presente en *Amor mundo*. En otras palabras, ¿cuáles son esos espacios dentro del mismo procedimiento artístico en *Amor mundo* en los que podemos encontrar determinada toma de posición?

Como se verá en el subcapítulo siguiente, la pregunta se hará aún más necesaria al tener en cuenta que *Amor mundo* se presenta, en su dimensión temática, como un texto, en apariencia, políticamente inofensivo. Si *Conversación en la Catedral* propone una imagen social en el contexto de la dictadura de Odría, *Aves sin nido* denuncia los abusos de determinados grupos políticos y religiosos de poder ante el hombre andino y *El Tungsteno* profundiza en las injusticias por parte de una transnacional en un pueblo minero, *Amor mundo* aborda los resquebrajamientos subjetivos de un niño ante traumáticos episodios sexuales. ¿A qué me refiero, entonces, cuando sostengo que este libro de cuentos de Arguedas tiene una dimensión política? A que, si bien *Amor mundo* no presenta temáticamente una dimensión política, sí presenta, desde sus procedimientos artísticos, su forma, esa dimensión.

¹⁴ El énfasis es mío

Angel Rama sostiene, a propósito de la obra de Arguedas, que el escritor andahuaylino, por no ser gobierno ni poder político, *no pudo ubicar en su mejor vía* al proceso de transculturación, pero que, sin embargo (o por eso mismo) decidió llevarla a cabo en su escritura artística (2008: 231). Independientemente del fin que Rama ve en la escritura arguediana, el crítico sitúa el trabajo de la escritura como un “premio consuelo” a no poder llevar a cabo una acción política en la realidad “concreta”. Así, Rama ensalza la escritura arguediana pero, al mismo tiempo, sitúa jerárquicamente la acción en la escritura por debajo de la acción en la “vida concreta”. La posición que sostengo es precisamente la contraria: el acto político del escritor se relaciona directamente con sus procedimientos artísticos, con su escritura. En *La gran extranjera*, Foucault sostiene que “en el siglo XX se escribe [Literatura] para hacer la experiencia y apreciar la importancia de una libertad que ya no existe más que en las palabras, pero que en ellas ha hecho furor. (2015: 55). Es la escritura ese espacio en el que el escritor busca (o al menos exige su voluntad de alcanzarla) la utopía de la libertad. La dimensión política de la escritura, podríamos decir, radica en buscar dónde están los espacios políticos a los que puede (y debe) oponerse desde su misma especificidad, cómo la escritura puede denotar esa búsqueda.

Ricardo Piglia sostiene que “si un escritor está comprometido con la literatura y la literatura es un lugar a partir del cual piensa su relación con el mundo, va a encontrar soluciones internas a la práctica que realiza, sin pensar que esa práctica deba estar controlada o definida por algo externo.” (2015:110) Esta reflexión cobra relevancia si se agrega, por ejemplo, que un escritor puede plantear una denuncia como tema y, al mismo tiempo, emplear procedimientos formales que contradigan o neutralicen ese posicionamiento político. Resulta pertinente en este punto recordar las observaciones de Antonio Cornejo Polar al abordar la obra de Mariano Melgar. El teórico peruano sostiene que los yaravíes ocuparon un lugar marginal dentro de la literatura de la Emancipación debido a su tema excluyentemente intimista, sin que sus críticos repararan en que su raíz popular e indígena tenía más fuerza liberadora que las obras que, si bien cantaban a la independencia, lo hacían desde procedimientos ligados a las poéticas ibéricas del momento, propias de la cultura colonizadora (1989: 183). Si bien los casos de Melgar y Arguedas, en relación al

empleo de la forma como disparador político, cumplen objetivos distintos¹⁵, la observación del teórico peruano ayuda a terminar de delinear el problema que nos interesa resolver en esta investigación: ¿qué es lo que presenta, desde sus procedimientos artísticos, *Amor mundo*, para ser situada como una toma de posición política? La respuesta que propongo (y que desarrollaré más adelante) es que *Amor mundo* plantea un proyecto estético capaz de hacerle frente a exigencias críticas propias de su tiempo y que ya se habían posicionado hostilmente hacia él a partir de la mesa redonda de 1965 en torno a *Todas las sangres*, y que esa toma de posición tiene dimensiones políticas. Sobre este episodio Portugal sostiene que esta obra de Arguedas “decepcionó a una parte representativa de sus lectores más influyentes” (2011: 35). Ahora bien, ¿por qué una toma de posición aparentemente estética o literaria puede ser política? Porque, como sostiene Juan José Saer, hay una dimensión política en el hecho de que el escritor defienda sus búsquedas individuales al margen de colectividades buscando imponerle agendas o representaciones:

el escritor es un hombre que posee un discurso único, personal, y que no puede pretender [...] asumir ningún rol representativo. Un escritor no se representa más que a sí mismo. En tanto que artista sólo cuentan sus búsquedas individuales. [...] esta actitud es esencial para conservar la experiencia poética en tanto posibilidad de una libertad radical. Preservar la capacidad iluminadora de la experiencia poética, su especificidad como instrumento de conocimiento antropológico, éste es, me parece, el trabajo que todo escritor riguroso debe proponerse. Esta posición, que puede parecer estetizante o individualista, es por el contrario eminentemente política. En nuestra época de reducción ideológica, de planificación represiva, la experiencia estética, que es una de nuestras últimas libertades, es constantemente amenazada. (2016: 335)

Así pues, pretendo demostrar que *Amor mundo implicó*, a través de su forma de narrar, una toma de posición política contraria a lo que dos criterios hegemónicos de crítica le exigían: el de la novela del realismo sociológico peruano de la década del 60 y el de la nueva novela hispanoamericana del boom de la década del 70. *Amor mundo*, lejos de ceder a estas exigencias estéticas, responde alejándose de ambas.

¹⁵ Considero importante distanciar el acto político que, desde la forma, lleva a cabo Melgar en los yaravíes, de la dimensión política propuesta por *Amor mundo* en su forma de narrar. La elección de una forma en los yaravíes tiene una consecuencia social: la manifestación de una identidad nacional. El acto político en *Amor mundo* no presenta como horizonte un problema social, sino una toma de posición respecto del mismo campo intelectual acerca de qué era o qué debía ser y hacer la literatura.

2. Lo político en *Amor mundo* a la luz de la recepción a *Todas las sangres*

A lo largo de este subcapítulo voy a profundizar en el carácter problemático que un libro como *Amor mundo* presentó —y, a juzgar por la escasez de corpus crítico relacionado, sigue presentando— para ocupar un lugar importante para la crítica en torno al corpus narrativo arguediano. El objetivo aquí es demostrar que *Amor mundo*, por abordar temáticamente los resquebrajamientos emocionales de un niño a partir de violentas experiencias sexuales, fue visto como un texto poco fértil para los intereses críticos de su tiempo. De aquí que el subcapítulo enfoque a *Amor mundo* como un “problema” político.

En su libro *Las novelas de José María Arguedas, una incursión en lo inarticulado* (2011), José Alberto Portugal lleva a cabo un exhaustivo trabajo en torno a la recepción crítica que la producción narrativa arguediana recibió por parte de los lectores “autorizados” de su tiempo. No solo es un estudio fundamental porque sitúa los vaivenes críticos que recibió la obra del escritor andahuaylino, o en tanto ayuda a comprender lo que el mismo Portugal ha denominado, como se mencionó antes, el “drama de recepción de la narrativa de Arguedas” (2011: 17), sino también porque lleva a cabo un estudio detallado en el que profundiza en el proyecto estético propio de cada uno de sus textos narrativos. Dicho esto, llama la atención el vacío dejado por Portugal en torno a *Amor mundo*. Portugal hace un salto de *Todas las sangres* (1964) a *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) pasando por alto el libro de cuentos publicado por Arguedas en 1967. Ahora bien, Portugal es el primero en advertir esta ausencia. En el capítulo denominado “Novela e idea de novela” advierte que llevará a cabo un análisis secuencial de la obra arguediana, “con las omisiones de rigor: *Diamantes y pedernales* y *Amor mundo*” (2011: 127).

Este hiato en el libro de Portugal en torno a *Amor mundo* tiene correspondencia con la escasez de material crítico, salvo contadas excepciones, en torno a este libro. Dentro de estas excepciones puede mencionarse el artículo de Francesca Denegri y Rocío Silva-Santistevan, “Lo que ansío es ser amado con pureza”. Este trabajo centra la mirada en la percepción negativa de la sexualidad que suscita, entre otras, la lectura de *Amor mundo*. Sobre este punto, ambas sostienen que en Arguedas lo sexual está vinculado a la muerte, a lo abyecto y a lo sórdido:

recuérdese sino la imagen del Rosita fornicando a través de las rejas de la prisión en *El Sexto*, o el “caballero” lanzándose sobre las mujeres mientras obliga al niño Santiago a que lo mire en “El horno viejo”, o a la hedionda Opa arrastrándose desnuda por los excusados del colegio en

Los ríos profundos, o la imagen de las prostitutas del corral sentadas sobre cajones con las piernas abiertas y el sexo afeitado en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*” (Denegri, Silva-Santistevan)

En esa misma línea se desarrolla el trabajo del anteriormente citado Eduardo Huaytán. En su artículo “Temprano hay que ser hombre”, el crítico lee *Amor mundo* a partir de la configuración de la identidad sexual del niño Santiago como experiencia conflictiva. Para Huaytán, este libro de cuentos puede ser leído como una búsqueda del niño Santiago por ser acogido (por identificarse) en un tipo de vínculo sexual que no pase por la relación violenta de poder, sin conseguirlo:

En *Amor mundo*, a diferencia de *Agua* o *Los ríos profundos*, las prácticas de la sexualidad son una piedra angular para la construcción de la identidad masculina adolescente; por tanto, es necesario enfocar de modo más detallado la performance de la virilidad, pues el cuerpo y las prácticas sexuales como instrumentos de poder también son centrales para la definición del *género*. La sexualidad es central para la definición de la identidad de *género*, *una práctica* y discurso que no puede entenderse completamente sino es a través de las relaciones de poder. (s/p)

Una lectura también en torno a la percepción negativa y violenta del sexo es la llevada a cabo por Mario Vargas Llosa. En *La utopía arcaica*, desarrolla cómo el sexo es un elemento visto siempre negativamente cuando en relación a la experiencia del goce se trata (hecha la excepción de la festividad del ayla, sobre la que Vargas Llosa sostiene que no adquiere un carácter violento debido a su naturaleza festiva). Para Vargas Llosa, en Arguedas sexo y violencia parecen ir siempre de la mano. El sexo es un espacio en el que se ejerce violencia y poder. Sobre *Amor mundo*, Vargas Llosa sostiene que ningún otro aspecto de la vida está tan ligado a la violencia como el sexo (2008: 114)

Puede observarse, a partir de estos tres trabajos en torno a *Amor mundo*, el enfoque central sobre este libro de Arguedas gira en torno al problema de la sexualidad. *Amor mundo* es un texto cuyo núcleo gravitatorio para la crítica ha sido la experiencia sexual violenta como núcleo temático. Estas lecturas, por supuesto, tienen gran fundamento, y en este punto sería útil recordar que *Amor mundo* narra cuatro episodios en los que un niño, Santiago, es llevado a confrontar una experiencia sexual que resquebraja su relación con el mundo. Somos testigos de esa traumática experiencia sexual en el momento en que, en *El horno viejo*, Santiago es obligado a presenciar la violación a doña Gabriela y luego a doña Gudelia por parte del llamado “caballero”. Lo somos también en el instante en que el niño Santiago es abusado sexualmente por la gorda Marcelina, quien “lo aplasta”, produciéndole, como sostiene Huaytán, una relación conflictiva entre culpa y deseo en relación a esa experiencia (2016 s/p). No menos resquebrajadora es la expe-

riencia que vive el niño Santiago al no poder ser asimilado a una forma de sexualidad en la que al fin parecía haber encontrado armonía, el ayla, y de igual manera la relación conflictiva con la sexualidad a raíz de la experiencia que vive Santiago en el burdel junto a Don Antonio, en el que el ambiente de luces rojas, que parecen evocar en el reminiscencias pasadas, lo llevan a huir del lugar. La sexualidad traumática es, en efecto, el disparador de la narración en *Amor mundo*. Puede que en esta dimensión conflictivo-sexual, neurálgica al aproximarse a *Amor mundo*, pueda encontrarse una explicación al motivo por el cual esta obra haya sido relegada por la crítica en su tiempo, una crítica que buscaba en la narrativa, como ya se ha señalado, herramientas de análisis sociológico.

Como sostiene Portugal, la relación de Arguedas con su campo intelectual tuvo siempre carácter conflictivo. El crítico afirma que:

la obra de Arguedas se ha desarrollado siempre en terreno hostil, en suelo extraño. La crítica arguedista reconoce este aspecto y se organiza en torno a él como discurso defensivo. De manera significativa, esta condición del trabajo artístico de Arguedas expresa la posición incómoda (incluso dolorosa) del autor en relación con el medio intelectual de su tiempo. (Portugal 2011: 23)

Portugal afirma que la razón de esta relación conflictiva entre el proyecto narrativo del escritor andahuaylino y los círculos críticos hegemónicos de su tiempo tiene un carácter complejo en el sentido de que no se explican desde una sola razón. Sostiene que se trata de un fenómeno en el que entran en juego no solo las cuestiones ligadas a la producción, sino también a las formas de recepción y los discursos institucionales tanto por parte de la literatura como de las ciencias sociales (2011: 25)

Más adelante Portugal agrega que la obra de Arguedas se instala en un terreno problemático en la década de los sesenta, en el que dos formas de práctica intelectual no solo se disputan la asimilación en torno a determinados cambios sociales, sino que también entraban en proceso de reconfiguración. Huaytán explica que la obra de Arguedas aterriza en un contexto crítico en el que dos formas de discurso, el de la literatura y el de las ciencias sociales (el de la escritura imaginativo ficcional y escritura teórico científica), han entrado en tensión jerarquizadora en torno a cómo entender los procesos de cambio social. (2011:47). Por su parte, al abordar la valoración crítica de la obra de Arguedas, Martin Lienhard afirma que a menudo su modo de narrar fue interpretado como una deficiencia, pues los lectores acostumbrados a la tradición occidental no hallaron un principio diegético que les resultase conocido y juzgaron en este particular modo de narrar más bien cierta incapacidad para producir una progresión narrativa (1990: 204). Este terreno

en tensión, a la defensiva ante la obra de Arguedas será fundamental para entender el valor político de la propuesta arguediana.

Ayudará a entender el escaso interés por parte de la crítica en *Amor mundo* comprender cuál fue la recepción crítica de la novela *Todas las sangres* en 1965. Algunos posicionamientos en torno a este texto narrativo precedente del escritor andahuaylino pueden ofrecer luces sobre el lugar que tuvo (y puede explicar el modo que hoy tiene) un texto como este dentro del centro de atención de la crítica arguediana. Portugal afirma que, a partir de la mesa redonda en torno a *Todas las sangres*, se observa algunas características importantes acerca de cómo era el campo intelectual de la época. El crítico sostiene que la recepción adversa a esta novela se dio en los términos de mostrar una visión de la realidad peruana no acorde a lo esperado. Explica que las críticas a *Todas las sangres* fueron dirigidas contra un tipo de visión de la sociedad peruana al que en ese momento se concibió como errado y anticuado, y también contra un modo de organizar y presentar la reflexión crítica sobre esa sociedad. *Todas las sangres* despierta la desconfianza por parte de los científicos sociales acerca del conocimiento científico que cierta forma de hacer literatura, de ejercer la imaginación, podía proporcionarles. (Portugal 2011:52)

Esta forma de relacionarse con la literatura, de entenderla como un instrumento de conocimiento social, prosigue Portugal, situó en la década del sesenta el interés por parte de las ciencias sociales en la obra arguediana. Sin embargo, ya de cara a la obra, este posicionamiento se confrontará con sus propias limitaciones. Los críticos que esperaban encontrar en *Todas las sangres* un instrumento capaz de contribuir al análisis social verán en la novela más bien un inconveniente, un objeto artístico con el que no sabrán bien qué hacer. Este desconcierto, a la larga, desembocará en rechazo:

[...] el núcleo de «intuiciones» que la novela ofrecía resultó ininteligible para la mayor parte de los participantes, quienes (para ponerlo de manera cruda) no le encontraron ni pies ni cabeza a los planteamientos de una novela en la que Arguedas parecía ver lo que no es. Esto no es de extrañar si uno presta atención a los términos en que el interés por la literatura se expresa entonces, declarativamente al menos, entre los científicos sociales: el carácter instrumental es fundamental. (2011:54)

Portugal explica que, en el ámbito nacional, el lugar preponderante que empezaba a ocupar el sociólogo en relación a intentar dar cuenta de lo real obedece a una falta de rigor teórico en la forma precedente de practicar las Ciencias Sociales. Esto llevará a un posicionamiento casi en ofensiva a cualquier otra forma de conocimiento que no pase por una

estructura y una terminología acorde al rigor académico. La sociología se formula como un modelo disciplinario entre los intelectuales (2011:58)

Portugal sostiene que, a partir de estas reacciones, en distintas oportunidades Arguedas establecerá en estos intercambios sus carencias a nivel académico y formal. El escritor empleará el lenguaje en estos intercambios desde la disculpa y la excusa, al punto de situar, por ejemplo, su práctica literaria a los márgenes del mundo académico e intelectual de su tiempo. Algo similar, continúa el crítico, le sucederá cuando tenga que auto evaluarse como artista en relación a las técnicas literarias o el nivel de profesionalización, en los que empieza a presentarse como un artista, más bien, intuitivo (Portugal 2011:59)

Como puede observarse hasta aquí, la posición crítica en torno a *Todas las sangres* fue, en el contexto de su publicación y discusión, de rechazo. La novela de Arguedas desconcertó a sus críticos por presentar un instrumento poco útil, y hasta entorpecedor, para comprender la realidad nacional:

Arguedas intentaba afirmarse como intelectual y artista en un contexto en que las definiciones del intelectual y del artista cambiaban dramáticamente, entraban en crisis. Y el marco institucional que él había colaborado a crear para hacer posible esa definición, el Instituto de Estudios Peruanos, se convierte en espacio de sanción crítica y reprobación pública de su práctica intelectual. (Portugal 2011:112)

¿Por qué es importante, al aproximarse a *Amor mundo*, partir de la valoración crítica que se hizo en su momento a *Todas las sangres*? Porque la reacción defensiva por parte de la crítica hacia esta novela será la que determine el lugar que, desde entonces, se sitúa la obra de Arguedas: un lugar periférico. Desde ahí el escritor andahuaylino publicará, en 1967, *Amor mundo* y emprenderá la escritura de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. La valoración crítica de *Todas las sangres* es útil para entender qué es lo que la crítica, a través de este posicionamiento defensivo, esperaba de la obra de Arguedas y cuál fue la respuesta del proyecto estético arguediano ante estos requerimientos.

Como sostiene Solé Zapatero, los textos de Arguedas pueden entenderse como un todo correlacionado entre sí, como una unidad compleja profundamente heterogénea no tanto a nivel temático como en la forma en que se desempeñan los diferentes narradores y su autor implicado los organiza (2012: 37). El proyecto artístico arguediano puede considerarse como un todo que, conforme la aparición de cada libro, encuentra conexiones con textos anteriores, pero también va radicalizándose y trabajando nuevos espacios de búsqueda.

Ahora bien, si *Todas las sangres* se sitúa como un objeto artísticamente desconcertante para obtener determinado conocimiento acerca de la realidad peruana, ¿qué podía decirse sobre un libro como *Amor mundo*, que temáticamente se aleja de mostrar una realidad peruana problemática para centrarse en la subjetividad de un niño en torno a violentos episodios sexuales?

Si *Todas las sangres* es valorado como un texto literario “fallido” como instrumento social; *Amor mundo*, publicado en 1967, tres años más tarde, no denotará una búsqueda del escritor andahuaylino por sugerir un acercamiento o una reconciliación con ese aparato crítico que se le había mostrado hostil. *Amor mundo* está muy lejos de un interés por radiografiar el Perú, por intentar comprenderlo. Podemos entender esto como una actitud de repliegue o de acorazamiento por parte de la escritura arguediana. Considero que lo es, en efecto, pero no solo en su dimensión temática. Pretendo demostrar que *Amor mundo* marca un distanciamiento tanto temático como formal en relación a las preocupaciones de críticas que le solicitaba su tiempo a cambio de devolverle el lugar que alguna vez le había otorgado con *Los ríos profundos*.

Es importante agregar los reparos que, además de los manifestados desde las exigencias críticas por parte del medio local en el sesenta, también se manifestó a la obra de Arguedas desde otro lugar hegemónico, el de la novela del Boom hispanoamericano, en boga en la década del setenta. ¿Cómo asimiló la nueva novela hispanoamericana un proyecto narrativo como el de Arguedas?

Primero definamos algunas características importantes sobre este nuevo tipo de novela. Angel Rama sostiene que, si bien no se puede hablar de una estética unificadora entre los integrantes del Boom, una diferencia fundamental entre ese tipo de escritor y el que lo precedió fue la idea de profesionalización. (2005:168):

[una de las características del escritor del boom fue] la necesidad de asumir un régimen de trabajo acorde con el nuevo sistema. No son todas flores en esta nueva instancia: el escritor que se ha profesionalizado deja atrás definitivamente tanto la “inquerida bohemia” como la “inspiradora musa” a las que debimos tantas geniales y fragmentarias improvisaciones que no tuvieron sucesión, porque ahora deviene un productor, a imagen de cualquier otro trabajador de la sociedad (2005:168)

El escritor del Boom es un escritor “profesional”, un creador que aboca tiempo y esfuerzo a crear un producto “perfecto”. Así también lo explicará José Miguel Oviedo al explicar el modo en que Mario Vargas Llosa entiende el género de la novela. El crítico afirmará que para el novelista peruano todos los elementos de la novela deben funcionar a la perfec-

ción en cada uno de sus momentos. El creador tiene que elaborar un producto, en oposición a la realidad caótica y no necesariamente interesante, ordenado y orgánico. La técnica narrativa deberá ser empleada en la medida en que aporte eficacia y verosimilitud al texto narrativo (1970:66).

Acerca de esta esta nueva forma de entender el género de la novela, Portugal sostiene:

Si nos concentramos en las transformaciones operadas en el lenguaje crítico de la época, observaremos que el centro de atención ahora lo constituye el trabajo formal del artista. Se reorientan las expectativas hacia la novedad, la experimentación, la modernidad. El lenguaje se convierte en *el verdadero personaje* (2011:116)

Portugal explica cómo, entrados ya en la década del 70, hay un cambio de valoración crítica en torno a la novela. Surge, en oposición a la concepción anterior de la novela, una nueva con determinadas características que la oponen a la antigua forma de concebirlas y valorarlas. Así pues, la nueva novela de la década del setenta se impondrá tomando como punto central su carácter artístico y técnico, situando a la forma anterior, tradicional, regionalista, social, indigenista de novela, a un lugar primitivo. La nueva novela será valorada por su eficacia artística, un criterio en el que también entrará en juego su relación con una ahora hipervalorada novela moderna europea y norteamericana (2011:117)

Portugal afirma que no solo se tratará de un giro en torno al modo en el que se producen novelas, sino también en el modo de leerlas. La recepción del objeto artístico no se valorará en tanto compromiso únicamente temático, sino en su dimensión artística, a nivel de su perfección formal. Este punto resulta crucial para comprender por qué *Todas las sangres*, instalada en el marco de estos nuevos criterios de valoración artística, también será sancionada como una obra “fallida” por su medio:

Desde este nuevo discurso crítico se va sancionar el fracaso de la novelística arguediana. Especialmente después de la aparición de *Todas las sangres*, el desarrollo de la narrativa de Arguedas será entendido como un proceso de regresión artística hacia el viejo modelo de la novela indigenista. (ibid.)

Como he mencionado antes, buena parte de las valoraciones que rodean a *Todas las sangres* resultan de gran utilidad para comprender el lugar que en la crítica ocupa *Amor mundo*. Al hablar de *Todas las sangres*, podríamos hablar de una novela paria, incapaz de ser asimilada positivamente por la tradición de literatura temáticamente comprometida tan vigente en el sesenta, pero tampoco por las nuevas formas de valoración novelística imperantes en el contexto de la nueva novela hispanoamericana. *Todas las sangres* no es

una novela que a los críticos les resulte fructífera como documento capaz de sumarse al análisis social, pero tampoco termina de consolidarse como un objeto artístico.

Cabe agregar aquí que esta vinculación con el indigenismo no es la única razón por la que *Todas las sangres* es llevada a ese lugar periférico desde la valoración de la nueva novela. *Todas las sangres* no resistirá tampoco el “examen formal” llevado a cabo por los criterios en torno a la nueva novela. Basta, por ejemplo, observar algunas de las observaciones hechas por Mario Vargas Llosa en *La utopía arcaica*. Si bien este trabajo es posterior al contexto crítico referido, en este libro la novela de Arguedas es valorada claramente por Vargas Llosa desde los ideales de la novela del Boom.

En la cita presentada, Vargas Llosa formula la importancia del narrador en una ficción como herramienta cuya función es transmitir verosimilitud al texto literario. Es desde ese lugar donde el autor de *La ciudad y los perros* critica a *Todas las sangres*. Vargas Llosa sostiene que el narrador en esta novela es dubitativo, inconsistente, vacilante, y que estas características medran contra el poder de persuasión de la novela, atentan contra su perfección formal:

Las vacilaciones del narrador no afectan solo el contenido ideológico. Se traslucen en la forma narrativa, en incoherencias que debilitan la verosimilitud, como ocurre en una absurda intromisión, en la página 245, donde el narrador, hasta ahora impersonal —pues narra desde la tercera persona,— súbita y gratuitamente, se muda en un narrador implicado, que, durante la descripción de una “apacheta”, pasa a narrar en primera persona [...] para, luego, con la misma arbitrariedad, desaparecer en el narrador omnisciente. (1996: 318)

Así pues, Vargas Llosa criticará en *Todas las sangres* que la posición fluctuante del narrador atenta contra el principio que para él es fundamental en toda novela: el poder de persuasión. Lo cambiante en el narrador en *Todas las sangres* entorpece la ficción. Para Vargas Llosa, el modo en que está narrada *Todas las sangres* denotará inseguridad de su narrador, y esa inseguridad es lo que reducirá su poder de persuasión.

El mismo efecto debilitador del poder de persuasión tiene el abuso de palabras entrecomilladas. Aparecen decenas así, con el objeto de llamar la atención del lector sobre el sentido particular que el narrador desea dar al vocablo entre comillas. A veces, éstas sólo dan énfasis especial a la palabra; otras, advierten a quien lee que hay una intención irónica en su uso [...] y en algunos casos las comillas delatan una obscenidad o suciedad soterrada. [...] En verdad, estas comillas revelan una profunda inseguridad en el narrador; y, al lector, en vez de enriquecerle la significación de lo así marcado, lo ofenden, pues se siente tratado por el narrador como un débil mental (Vargas Llosa 1996: 319)

Es importante resaltar las críticas que desde ambas posiciones, la novela comprometida socialmente y la nueva novela hispanoamericana, se hace a *Todas las sangres* porque,

como veremos en el tercer subcapítulo, estas mismas críticas podrán ser encajadas por parte de *Amor mundo*, aunque este libro de cuentos, a diferencia de *Todas las sangres*, desde nuestro análisis será capaz de replicar estas críticas. De hecho, serán estas características, una tema neutral desde un punto de vista social y una disposición formal desconcertante, sus rasgos más importantes y aquellos que le otorgarán, más bien, su carácter político en tanto toma de posición respecto de requerimientos críticos imperantes.

José Alberto Portugal es categórico respecto del lugar que, ya entrada la década del setenta, ocupa el nombre de Arguedas. Afirma que *Todas las sangres* fue presentada en el libro de Luis Harss, *Los nuestros*, como una regresión a la novela regionalista. Al mismo tiempo, Carlos Fuentes ignoró el nombre del escritor andahuaylino en su texto de fines de la década, *La nueva novela hispanoamericana* (2011:120) La narrativa arguediana, para este punto, ha entrado en conflicto con los circuitos críticos, que no le otorgan un lugar importante (o en algunos casos, ni si quiera un lugar) dentro de la producción literaria relevante. Es fundamental comprender este fenómeno para poder reflexionar acerca del significado de la publicación de *Amor mundo*. ¿Qué implicó la publicación de esta obra en el marco de estas tensiones? En el siguiente capítulo pretendo demostrar por qué *Amor mundo*, lejos de poder entenderse como un intento de reconciliación con la crítica de su tiempo, presentó una toma de posición de cara a ambos circuitos. Pretendo demostrar que *Amor mundo* implicó, en tanto toma de posición desde sus procedimientos estéticos, un acto político.

3. La dimensión política de narrar la imposibilidad de narrar

En este subcapítulo se argumenta que la forma en que está narrado *Amor mundo* tiene una dimensión política. *Amor mundo* marca una toma de posición, desde sus mismos procedimientos estéticos, en relación con la crítica imperante de su tiempo.

Para profundizar en el concepto de política tal y como se plantea en esta investigación, será fundamental explicar en primer término la diferencia planteada por Roland Barthes entre lengua y estilo. Para el teórico francés, la lengua es el campo de la institución, la norma que recae sobre el sujeto (no solo sobre el artista), la lengua es herencia de su tiempo sobre la que debe regirse, sobre la que no tiene elección. Barthes afirma:

Sabemos que la lengua es un corpus de prescripciones y hábitos común a todos los escritores de una época. [...] El escritor, en definitiva, no saca nada de ella: la lengua es para él más bien como una línea cuya transgresión quizá designe una sobrenaturaleza del lenguaje: es el área de una acción, la definición y la espera de un posible. No es el lugar de un compromiso oficial, sino sólo reflejo sin elección, propiedad indivisa de los hombres y no de los escritores; permanece fuera del ritual de las Letras; es un objeto social por definición, no por elección. (2003a: 17)

A la noción de lengua, Barthes opondrá el concepto de estilo. Es estilo es un fenómeno corporal. Si la lengua proviene de afuera, es un elemento dado ya al sujeto, el estilo proviene del cuerpo y conforma su léxico, sus imágenes, su elocución. El estilo se hunde para Barthes en la mitología personal y secreta del autor (2003a: 18). Lengua y estilo son entonces conceptos de procedencias antagónicas. Al mismo tiempo, ninguna está relacionada a la libertad del escritor. Ninguna funciona en tanto acto, pues el escritor no elige ninguna. Ambas le son otorgadas (2003a: 19).

Para el teórico francés, la lengua va hacia el escritor; el estilo, en cambio, emerge de él. El teórico francés sostiene más adelante que el ejercicio del puro estilo incomunicaría al escritor. La práctica del puro estilo lo hace atenuar su dimensión social. Sobre este punto, el teórico francés sostiene que “por su origen biológico, el estilo se sitúa fuera del arte, esto es, fuera del pacto que liga al escritor con la sociedad.” (2003a: 19) ¿Dónde, entonces, puede el escritor relacionarse con lo social? ¿Dónde puede actuar? Si tanto la lengua como el estilo son elementos dados en los que el escritor carece de libertad, ¿cuál es ese espacio en el que el artista puede, finalmente, ejercerla? ¿Dónde puede tomar posición? Surge en este punto una tercera variable, la “escritura”.

Toda forma es también valor; por lo que, entre la lengua y el estilo, hay espacio para otra realidad formal: la escritura. En toda forma literaria existe la elección general de un tono, de un *ethos* si se quiere, y es aquí donde el escritor *se individualiza claramente porque es donde se compromete*.¹⁶ (2003a: 19)

El escritor opta por una forma de escritura en determinado lugar intermedio entre esas dos imposiciones que son la lengua y el estilo. A través de la escritura el artista se posiciona en tanto individuo, afirma su presencia, ejerce su libertad. A través de la escritura, sostiene Barthes, determinada forma adquiere una intención y una función.

Posteriormente, Barthes compara las escrituras de Lautremont, Mallarmé, Celine, Camus, y explica que, aunque radicalmente distintas, todas ellas coinciden en tanto funcionaron como ejercicios de la libertad del escritor entre las variables de la lengua y del estilo

¹⁶ Las cursivas son mías.

en base a un contexto histórico. La escritura, dirá, es “la moral de la forma” El escritor llevará a cabo una elección de carácter social, aunque no teniendo como horizonte el consumo efectivo de su escritura por parte de determinado grupo social. El teórico francés dirá, en este sentido, que la elección de la escritura es una elección de conciencia, no de eficacia. La escritura será un modo de pensar la Literatura, no te extenderla. (2003a: 19)

Finalmente, Barthes afirma que las distintas formas de ejercer la escritura no tienen la misma relevancia. No basta la sola elección de determinada forma de escritura para llevar a cabo el compromiso político. Escritura y contexto van de la mano:

la elección, y luego la responsabilidad de una escritura, designan una Libertad, pero esta libertad no tiene los mismos límites en los diferentes momentos de la Historia. Al escritor no le está dado elegir su escritura en una especie de arsenal intemporal de formas literarias. (2003a: 19)

Al escritor, dirá Barthes, no le basta optar por determinada forma, por determinada escritura, para darle peso de compromiso a su escritura. La elección de determinada forma cobra peso, y reafirma una libertad, al situarla en un espacio-tiempo histórico.

Esta noción de escritura en tanto reafirmación de la libertad, en tanto posicionamiento político del escritor, desde la forma, ante otros posicionamientos hegemónicos de escritura, es fundamental para intentar comprender la dimensión política en *Amor mundo* ¿Qué tipo de acto político es el que presenta este libro de cuentos? Sostengo que el acto político en *Amor mundo* radica en la elección de determinada forma de narrar, en la creación de un particular tipo de narrador, al que se ha denominado heterogéneo.

Voy a explicar ahora por qué considero que la elección de este tipo de narrador cobra significado en tanto posicionamiento estético y también en tanto réplica a los requerimientos contextuales literarios por parte de determinados espacios críticos hegemónicos: el de la novela como documento social y el de la nueva novela del *Boom*.

Quizá no resulte ocioso en este punto repetir que *Amor mundo* sitúa como héroe a Santiago, un niño que pasa por diversas traumáticas. Las vivencias de este personaje son desarrolladas desde un narrador externo, en tercera persona. A lo largo de diversos tramos de la narración hemos comprobado como distintos focalizadores entran en conflicto. A lo largo del trayecto de la narración, esta misma se desestabiliza. Ya se ha observado cómo distintos focalizadores entran en conflicto. Al narrar los episodios de la violación por parte del caballero a doña Gabriela y doña Gudelia, para abordar el momento en que la gorda Marcelina abusa del niño Santiago, para tocar el momento en que este niño es devuelto del ayllu hacia el mundo sexual violento y al desarrollar la pesadilla que significa

para Santiago la experiencia del burdel junto a Don Antonio, los focalizadores entran en tensión, el narrador genera el efecto de perder control sobre lo narrado, y así la mirada infantil colisiona con la adulta, la mirada empírica entra en tensión con la lírica, la narración dirigida al narratario familiarizado con la cultura andina entra en tensión con la dirigida al narratario no familiarizado con la cultura andina, la mirada que se implica y se afecta por lo que narra se confunde y entra en tensión con aquella que es capaz de referir esos hechos objetivamente¹⁷. Sin duda nos encontramos ante un narrador oscilante, desconcertante, indeciso, inseguro, un narrador que, si nos acogemos a los lineamientos de lectura que Vargas Llosa aplica a *Todas las sangres*, boicotea el poder de persuasión de esta ficción. Al principio de este trabajo se ha establecido que estos efectos en la narración son comprensibles en el marco de una lectura que identifica al narrador y al niño Santiago como uno solo. Es Santiago quien, distanciado territorial y físicamente, evoca esos traumáticos episodios, y por eso pierde control de sus materiales. *Amor mundo* no es tanto un libro sobre de los traumas de un niño como sobre la imposibilidad de un narrador de controlar esos materiales.

Visto desde esta perspectiva, la elección de los resquebrajamientos emocionales del niño Santiago a partir de estos traumáticos episodios sexuales cobra un importante significado en tanto estrategia estética. Si *Todas las sangres* termina siendo vulnerable a las críticas hechas desde el realismo comprometido y desde la estética imperante del *Boom* hispanoamericano, *Amor mundo* resulta invulnerable a estas críticas.

Es cierto que *Amor mundo*, en su forma de narrar, “deshilvanada” “perturbada”, aparenta alejarse de las preocupaciones planteadas por una lectura de exigencias realistas; pero, visto de cerca, sus lineamientos estéticos son incluso más radicalmente realistas que los del mismo realismo social. Allí dónde el realismo social pide a la literatura verdades de carácter científico, *Amor mundo* responde con la imposibilidad de narrar la experiencia a través de la palabra. Opone esa imposibilidad y milita en ella desde la misma forma en que está narrada, planteando preguntas que al mismo tiempo podría ser entendida como afirmaciones: ¿no es más realista *mostrar la imposibilidad de la palabra* para aprehender la realidad? ¿no es más realista comprender que las palabras son precisamente eso, *solo palabras intentando aprehender la realidad?*

Amor mundo narra la imposibilidad de ordenar determinada realidad, y más aún un mundo resquebrajado como el de Santiago, a través de una narración uniforme y homo-

¹⁷ Estas tensiones entre los narradores han sido ampliamente explicadas en el capítulo 1. Se remite al lector al mismo para profundizar en el carácter heterogéneo del narrador en *Amor mundo*.

génea. El proyecto estético de *Amor mundo* dinamita así la misma pretensión científicista de determinada posición crítica en relación a la literatura. Sirven en este punto las ideas propuestas por Roland Barthes en su *Lección inaugural*:

Según el discurso de la ciencia —o según un cierto discurso de la ciencia—, el saber es un enunciado; en la escritura, es una enunciación. El enunciado, objeto ordinario de la lingüística, es dado como el producto de una ausencia del enunciador. La enunciación, a su vez, al exponer el lugar y la energía del sujeto, es decir, su carencia (que no es su ausencia), apunta a lo real mismo del lenguaje; reconoce que el lenguaje es un inmenso halo de implicaciones, efectos, resonancias, vueltas, revueltas, contenciones; asume la tarea de hacer escuchar a un sujeto a la vez insistente e irreparable, desconocido y sin embargo reconocido según una inquietante familiaridad: las palabras ya no son concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, sino lanzadas como proyecciones, explosiones, vibraciones, maquinarias, sabores; la escritura convierte al saber en una fiesta. (2003b: 100)

No sería ocioso, en este punto, recordar cómo el narrador despliega determinados episodios traumáticos vividos por Santiago:

Ella lo hizo. Se detuvo, mientras Faustino seguía zapateando con sus botas muy largas en que el metal amarillo de los broches chispeaba. Se quitó el monillo; se lo sacó por encima de la cabeza; lo tiró sobre el arpa. *Sus senos quedaron al aire. Eran blanquísimos, más que la luna, más que la loza en que almorzaba el caballero; también porque se le deshizo el moño y las trenzas de pelo negro cayeron en medio de los dos pechos*¹⁸. (1974: 190)

Puede observarse en esta cita cómo el narrador desarrolla la impresión que los senos de doña Gudelia causan en el niño Santiago. Resulta interesante en este punto cómo, aunque la focalización es infantil, la descripción del impacto está narrada desde una sofisticación que más bien parece adulta, como si la evocación de la escena de carácter sexual se desplegara conflictivamente entre dos subjetividades en tensión, la del niño Santiago ante los senos de doña Gudelia y también la del narrador evocando, desde una subjetividad actual, esa impresión. Resulta inevitable percibir cierto desborde emocional en esa construcción de frases que, lejos de parecer premeditadas, parecen estar hechas en el momento, reemplazando rápidamente la comparación con la luna con la de la loza en la que almorzaba el caballero, e insertando de pronto la alusión a los moños de la mujer.

Un efecto también desconcertante, a partir de un procedimiento distinto, producirá la escena en la que Santiago huye del burdel al que lo ha llevado Don Antonio:

No pudo ir lejos. Se quedó sentado al final de la acera de cemento, donde la ciudad concluía. Metió la cabeza entre las rodillas y pudo recordar la alfalfa florecida de la hacienda, de esa finca escondida entre montañas de roca límpida *donde gotea el agua, donde repercute la voz del río. Y el rostro*

¹⁸ Las cursivas son mías.

de Hercilia, como espejo de oro en que está brillando la nieve del Arayá que purifica, que cría arañas transparentes. (213-4)

En esta cita, resulta desconcertante como la narración externa en tiempo pasado pasa, de pronto, a nombrar elementos propios del paisaje andino en tiempo presente, como si el narrador tuviese un estrecho vínculo con estos escenarios. Así dispuesta la narración, resulta difícil no reparar en la razón de esta forma de narrar.

En sus dudas respecto de lo narrado, en ese, podríamos decir, incluso, auto-sabotaje al momento de narrar, en sus ambigüedades y sus conflictos al intentar narrar las dramáticas experiencias en torno a la sexualidad del niño Santiago (y ya se ha fundamentado en el capítulo 1 la correspondencia entre el protagonista y el narrador), el proyecto estético de *Amor mundo* hace ver a aquel otro, que pretende representar la realidad, como insostenible teóricamente. Se comprende, desde esta perspectiva, el gran potencial político de la elección del niño Santiago como material narrativo, una elección cuyos antecedentes pueden ya encontrarse en *Los ríos profundos*, concretamente en las escenas en las que el narrador Ernesto no sabe cómo emplear la palabra, como por ejemplo el momento en que está escribiendo la carta del Markask'a y, de pronto, al pensar en Justina, Jacinta, Malicacha, Felisa, empieza, luego de una pequeña crisis y numerosos cuestionamientos, a escribir en quechua (2001: 82-3); y que se radicalizarán en *Los zorros*, en donde la misma imposibilidad de la palabra para aprehender el mundo será un eje.

Amor mundo aborda sucesos en los que conjugar la distancia temporal, cultural, el dolor del recuerdo, la concepción culposa del sexo, la percepción infantil, el empleo del español para describir un mundo extraño a ese idioma y hasta el uso de la palabra misma hacen imposible el acto mismo de narrar. Esa imposibilidad de narrar es lo que hace que la narración se resquebraje, entre en crisis.

Barthes afirma que desde la antigüedad hasta los intentos de las vanguardias la literatura ha tenido por ambición representar lo real, eso que precisamente es irrepresentable desde la limitación de la palabra. Por otra parte, es este intento continuo por parte de los sujetos que no se resignan a esa imposibilidad, que resisten a ella desde la escritura intentando representar lo irrepresentable, lo real, que se orienta la historia de la literatura (2003b: 101).

no se puede hacer coincidir un orden pluridimensional (lo real) con un orden unidimensional (el lenguaje). Ahora bien: es precisamente a esta imposibilidad topológica a la que la literatura no quiere, nunca quiere someterse. Los hombres no se resignan a esa falta de paralelismo entre lo real y el

lenguaje, y es este rechazo, posiblemente tan viejo como el lenguaje mismo, el que produce, en una agitación incesante, la literatura. (2003b: 101)

Pero no es la pretensión de determinada estética científicamente realista la única frente a la cual *Amor mundo* se posiciona, la única a la que se enfrenta. También marca un posicionamiento importante respecto de la concepción estética propuesta por la nueva novela hispanoamericana del Boom, esa caracterizada por su gran perfección formal. Basta traer a colación, en este punto, la forma de narrar, por ejemplo, en *Cien años de soledad*:

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo. (2004: 11)

A lo largo de toda la novela de García Márquez no encontraremos mayores “incoherencias” por parte del narrador, en este caso externo y omnisciente. Tanto en el registro empleado hacia el narratario, la relación afectiva con lo narrado, la forma de narrar está uniformizada. El pacto de lectura es uno solo sostenido desde de principio a fin. La narración está cuidadosamente trabajada de modo que el mundo representado presente cierta ilusión de autonomía ante el lector.

Ahora bien, podría objetarse que, si bien *Amor mundo*, en su forma de narrar, se opone claramente a la propuesta de *Cien años de soledad*, no dista aparentemente del todo de narraciones más experimentales como *Los cachorros*, en los que múltiples narradores entran en juego dentro de una misma narración. Valdría, en este punto, traer a colación, las primeras líneas del texto de Vargas Llosa:

Todavía llevaban pantalón corto ese año, aún no fumábamos, entre todos los deportes preferían el fútbol y estábamos aprendiendo a correr olas, a zambullirnos desde el segundo trampolín del Terrazas, y eran traviosos, lampiños, curiosos, muy ágiles, voraces. Ese año, cuando Cuéllar entró al colegio Champagnat. (1982: 35)

En el caso de *Los cachorros*, el cruce de voces se origina en el interés del narrador en intercalar distintos focalizadores (cada uno correspondiente a diferentes narradores) en el tejido narrativo. La historia se forma a partir del modo en que esas focalizaciones va desplegando, cada uno, su punto de vista acerca de un suceso determinado. Cada voz (cada focalización) que se intercala con las otras en *Los cachorros* corresponde a un personaje,

y así es perfectamente coherente que distintas voces confluyan y se intercepten (un procedimiento que, por cierto, emplea Vargas Llosa también en *La casa verde* y *Conversación en La Catedral*) al momento de narrar. La confluencia de focalizaciones en *Los cachorros* no produce desconcierto sino que, una vez comprendido el pacto de lectura que solicita, se revela como el mejor procedimiento para contar ese tipo de historia.

En *Amor mundo* el procedimiento es muy diferente, pues, aunque son múltiples los focalizadores, nos encontramos ante un solo narrador. ¿Cómo entender que una historia contada por un solo narrador se despliegue en tantos focalizadores? Mientras que los casos de las narraciones del Boom citadas obedecen a criterios de eficacia formal, en *Amor mundo* nos encontramos ante una variable distinta. En el texto de Arguedas, la narración no parece obedecer a la lógica de contar eficazmente una historia, sino que la narración en sí misma produce el efecto de ser un ejercicio (un fin) en sí mismo. El narrador en *Amor mundo* es un espacio de tensión. Sus focalizadores en conflicto, dentro de un mismo narrador, podríamos decir que desactivan el poder de persuasión de la historia misma. Si bien los lectores seguimos de cerca la peripecia de Santiago, una lectura atenta hará que pronto nos llame la atención, además, la forma de narrar, y así el ser conscientes de que algo se está narrando, o, mejor dicho, de que algo se está *intentando* narrar.

Amor mundo desactiva también, entonces, el carácter aparentemente inseparable de los concepciones de “perfección formal” y “poder de persuasión” tan vigente en la novela del Boom. Incluso podríamos decir que su poder de persuasión radica, precisamente, en su “imperfección” formal, o incluso que su mayor potencial se haya en dinamitar desde sus mismos mecanismos el pacto de lectura que pasa por el denominado poder de persuasión. Es importante recalcar en este punto que *Amor mundo* puede ser leída, más que como la peripecia del niño Santiago en torno a traumáticas experiencias sexuales, como las enormes dificultades del narrador para desplegarlas a través de la palabra.

Resulta útil, en este punto, citar algunas ideas propuestas por Theodor Adorno en su ensayo “La posición del narrador en la novela contemporánea” a partir de la relación entre narración y experiencia. Sobre este punto, el teórico alemán afirma:

La identidad de la experiencia, la vida en sí continua y articulada que es la única que permite la actitud del narrador, se ha desintegrado. Solo se necesita constatar la imposibilidad de que cualquiera que haya participado en la guerra cuente de ella como antes uno podía contar sus aventuras. Con razón el relato que se presenta como si el narrador fuera dueño de tal experiencia produce impaciencia y escepticismo en el receptor. Estampas como la de uno que se sienta a “leer un buen libro” son arcaicas. Lo cual no se debe meramente a la falta de concentración de los lectores, sino a lo comunicado mismo y a su forma. Contar algo significa en efecto tener algo *especial* que decir, y

precisamente eso es lo que impiden el mundo administrado, la estandarización y la perennidad (2003: 43)

Pero *Amor mundo* no solo adquiere una dimensión política dentro de la Literatura por la réplica que propone a determinados lineamientos estéticos, sino por la propuesta que en sí misma engloba su proyecto artístico. *Amor mundo* se relaciona específicamente con cierta forma de radicalización del realismo y propone un nuevo pacto de lectura, un pacto en el que el lector se relaciona con la lectura siendo plenamente consciente de que se le está suministrando palabras, no realidades, y que en este caso la palabra resulta insuficiente para aprehender el suceso traumático. Esta forma de narración no apunta a obviar este aspecto a través del mencionado “poder de persuasión”, sino que mueve el campo de interés a otro lugar. *Amor mundo* sitúa al lector ante el problema de la palabra misma como herramienta de asimilación de la realidad. Toda narración, parece sugerir este libro de cuentos, debe ser asimilada en tanto contacto con la palabra cruda, y en este sentido resulta pertinente volver a situarla, sin despojarla de su valor autónomo, al mismo tiempo como un camino hacia el proyecto radical de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, ese libro sobre el que Cornejo Polar afirmará que el lenguaje “se rinde y abdica, se aniquila, para dejar a final sólo el silencio como signo” (1974: 263). Al igual que en *Los zorros*, en donde uno de los problemas centrales es la capacidad de la palabra para sostener tanto el mundo representado como el mundo del narrador, *Amor mundo* hará de este problema elemento central en su horizonte estético.

En este sentido, *Amor mundo* responde a los cuestionamientos de Theodor Adorno acerca de hacia dónde debía dirigirse la novela contemporánea, aunque en el caso del escritor andahuaylino desde la narración breve. Adorno sostendrá que “si la novela quiere seguir siendo fiel a su herencia realista y decir cómo son realmente las cosas, debe renunciar a un realismo que al reproducir la fachada no hace sino ponerse al servicio de lo que de engañoso tiene esta (2003: 44). A través de su forma de narrar, *Amor mundo* pone en crisis la capacidad de la narración de contener, sin afectarse, la experiencia traumática. Establecer la imposibilidad del significante, de la narración para contener todo aquello que *Amor mundo* narrar es, como diría Adorno, renunciar esa engañosa fachada del realismo.

En su ensayo sobre *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Chirinos sostiene que los personajes se encuentran bajo dos amenazas. La primera es que la modernidad alcance el puerto pesquero; la segunda es que el autor que escribe la historia de esos personajes, se quite la vida:

La segunda amenaza es la del suicidio del autor. Si los personajes podían morir devorados por la maquinaria de un sistema social impuesto por instancias no demasiado visibles, también podían morir si no seguían siendo escritos por aquel que los desenterraba a pulso en su agónica lucha contra la muerte. (2000: 100)

La tensiones entre ficción y narración llegarán a su punto más desconcertante en *Los zorros*. Considero que, visto desde esta perspectiva, la propuesta estética planteada por *Amor mundo* gana significación en tanto hace estallar los horizontes estéticos precedentes. Muchas de las características que definen *Amor mundo* serán radicalizadas en la novela póstuma de Arguedas. Resulta pertinente remarcar, en este sentido, que el libro aquí estudiado puede ser entendido como un camino hacia ese último proyecto estético radical, un camino hacia el desafío de aprehender lo real, llevar la narración hacia sus límites mismos. Arguedas opta por enfrentar, en sus últimos dos libros, los temas del sexo y la muerte, y podríamos decir que los límites a los que llega su literatura se generan como respuesta a la angustia frente a enfrentar, directamente, ambos temas. Como en *Los zorros*, son otras las variables estéticas que pone en juego Arguedas en este libro de cuentos, y desde esos procedimientos se aparta de los criterios estéticos imperantes tanto en la novela de compromiso social como en la nueva novela hispanoamericana del Boom. *Amor mundo* atraviesa esos criterios estéticos, los desactiva y (a juzgar por las propuestas narrativas vigentes en el siglo XXI) se anticipa la contemporaneidad narrativa, abre (o descubre un camino) por el que transitarán los narradores varios años después. A partir de su forma de narrar, este, el último texto narrativo publicado por Arguedas en vida, revela una forma de entender la escritura y podríamos decir, también, la lectura. Visto así, *Amor mundo* se posiciona políticamente, desde sus planteamientos formales, en la Literatura, e influye en sus jerarquías y ordenamientos estéticos. Su proyecto artístico puede entenderse como paradigma de la relación entre Literatura y Política, de cómo funciona la política dentro de la literatura.

CONCLUSIONES

Esta tesis ha tenido por objetivo profundizar en la importancia de la figura del narrador en *Amor mundo*. En la primera parte de la tesis se ha llamado la atención sobre el carácter desconcertante de un narrador externo que se desestabiliza constantemente al narrar los episodios en los que Santiago, su protagonista, afronta traumáticas experiencias sexuales. La propuesta de lectura que se ha argumentado es que el narrador en *Amor mundo*, aunque se presenta externamente empleando la tercera persona, es en el fondo un narrador en primera persona, es decir que es su mismo protagonista, Santiago, quien tiempo después intenta narrar, desde el recuerdo, traumáticos episodios de carácter sexual que resquebrajaron su subjetividad infantil. Es desde esta correlación entre narrador y protagonista que se propone que esta inestabilidad en la forma de narrar, lejos de denotar una inconsistencia o desprolijidad narrativa, adquiere más bien coherencia y significado. En *Amor mundo* nos encontramos ante un narrador que intenta controlar y camuflar una serie de recuerdos insertándolos en una narración en tercera persona cuyo protagonista es, en el fondo, el mismo. En el trayecto esta narración se resquebraja, se inestabiliza. La capacidad de la narración "fracasa" en su posibilidad de contener sin sobresaltos la experiencia traumática, la narración, así pues, entra en crisis.

A partir de esta correlación entre narrador y protagonista, esta tesis ha profundizado, más a detalle, en las consecuencias formales en el modo en que está narrada *Amor mundo*. A partir del concepto de focalización, se ha encontrado que la narración en *Amor mundo* es un espacio en el que distintos focalizadores entran en tensión continua. Así, por ejemplo, ha podido encontrarse que determinadas escenas están abordadas desde las tensiones entre un focalizador infantil y otro adulto, un focalizador relacionado líricamente con la realidad con otro que lo hace empíricamente, un narrador que se dirige a un narratario familiarizado con la cultura andina con otro no familiarizado, y finalmente un narrador que se relaciona objetivamente con lo narrado con otro que se implica emocionalmente con aquello que va narrando. A esta forma de narrar en la que distintos focalizadores entran en tensión dentro de un mismo narrador sin llegar a una síntesis unificadora, se ha denominado heterogénea, a partir de una ampliación del concepto de heterogeneidad propuesto por Antonio Cornejo Polar. La narración en *Amor mundo* es un espacio hetero-

géneo en tanto conviven en ella distintas focalizaciones sin apuntar a unirse en una unificadora y homogénea forma de narrar.

La segunda parte de esta tesis se ha centrado en la dimensión política que adquiere la presencia de este narrador heterogéneo en *Amor mundo*. A partir del concepto de lo político propuesto por Carl Schmitt, quien sostiene que “todo antagonismo u oposición [...] de cualquier clase se transforma en oposición política en cuanto gana fuerza suficiente como para agrupar de un modo efectivo a los hombres en amigos y enemigos” (1998: 67), o que “el enemigo político no necesita ser moralmente malo, ni estéticamente feo [sino sencillamente] es el otro, el extraño, y para determinar su esencia basta con que sea existencialmente distinto y extraño en un sentido particularmente intensivo” (1998: 57); se ha argumentado que la propuesta estética de *Amor mundo* implicó una toma de posición política en relación al modo en que determinados “campos hegemónicos” (Bourdieu) entendían que debía elaborarse las ficciones narrativas. Se ha sostenido que lo político no solo es aquello que tiene implicancias sociales, sino también aquello que se relaciona desde la resistencia o desde la adherencia a determinados espacios hegemónicos, en este caso dentro de la Literatura. *Amor mundo* a partir de su forma de narrar heterogénea, denota una toma de posición respecto de la libertad del artista en relación a ciertos disciplinamientos estéticos, en este caso concretamente por parte de la crítica peruana del sesenta, que solicitaba una novela en tanto documento de conocimiento sociológico, o por parte de la novela del boom, que proponía una estética de perfección formal.

Se ha argumentado, a la vez, otra dimensión política en la forma de narrar en *Amor mundo*, ligada también a un aspecto intratextual. A partir de Roland Barthes, quien en su *Lección inaugural* afirma que la lengua está ligada al poder y que por tanto la única forma de escuchar a la lengua fuera del poder es haciéndole trampas (Barthes 2003b: 97), se ha concluido que la narración en *Amor mundo* se despliega, precisamente, demostrando la imposibilidad de la palabra para sostener determinada experiencia a través de continuos trastrocamientos a la narración. *Amor mundo* narra no tanto la experiencia traumática del niño Santiago como la imposibilidad de introducir esa experiencia traumática en la posibilidad de narrar, y en ese enfrentamiento al poder de la lengua ratifica su dimensión política dentro de su especificidad literaria. La elección del niño Santiago, a la vez, como núcleo a partir del cual se despliega la narración en *Amor mundo*, lejos de ser inofensivo políticamente, es en realidad elemento imprescindible para que el acto político en la literatura pueda funcionar. La forma heterogénea en que está narrado *Amor mundo* se justifica pre-

cisamente en el intento de su narrador por narrar un hecho inenarrable como un trauma infantil. Ni la novela realista del sesenta ni la nueva novela hispanoamericana del setenta serán capaces, desde sus características formales, de ofrecer un procedimiento más adecuado que el planteado por Arguedas en *Amor mundo* para narrar estos hechos.

Se ha pretendido, así, ofrecer, desde un enfoque narratológico, enriquecer el debate en torno a una forma de narrar tan compleja y desconcertante como la arguediana.



BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor

2003 *Notas sobre Literatura*. Madrid. Akal.

ALEMANY BAY, Carmen

2009 “Singularidades de José María Arguedas como escritor”. *América sin nombre* números 13-14: pp. 160-167. Consulta: 22 de julio del 2020.
https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/13383/1/ASN_13_14_19.pdf

ARGUEDAS, José María

1974 *Relatos completos*. Buenos Aires: Losada

2001 *Los ríos profundos*. Lima: Peisa

2009 *Qepa Wiñaq... Siempre Literatura y antropología*. Madrid: Iberoamericana.

BAL, Mieke

1990 *Teoría de la narrativa, una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.

BARTHES, Roland

2003a. *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: siglo XXI.

2003b. *El placer del texto y lección inaugural*. Buenos Aires: siglo XXI

BENJAMIN, Walter

2018 *Iluminaciones*. Madrid: Taurus

BOURDIEU, Pierre

2002 *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

CASTRO KLARÉN, Sara

2001/2002 "Como chanco, cuando piensa: el afecto cognitivo en Arguedas y el convertir animal". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Vol.26: pp. 25-39. Consulta: 19 de julio del 2020.

https://www-jstor-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/stable/27763753?seq=1#metadata_info_tab_contents

CHIRINOS, Eduardo

2000 "La escritura como "Desenterramiento": Algunas reflexiones en torno a *El zorro de arriba y el zorro de abajo*". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 26, No. 51, pp. 99-109. Consulta: 27 de octubre del 2020.

https://www-jstor-org.ezproxybib.pucp.edu.pe/stable/4531095?seq=1#metadata_info_tab_contents

CORNEJO POLAR, Antonio

1996 "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno". *Revista Iberoamericana*. Vol. LXII, Núms 176-177, 837-844.

1973. *Los universos narrativos de Jose Maria Arguedas*. Buenos Aires: Losada.
- 1989 *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: 1989. Centro de estudios y publicaciones.
- 2003 *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Latinoamericana editores.

DENEGRI, Francesca y Rocío SILVA SANTISTEBAN

- 2005 «Lo que ansío es ser amado con pureza: sexo y horror en la obra de José María Arguedas» En PINILLA, Carmen María (ed.), *Arguedas y el Perú de hoy*, Lima: SUR, pp. 307-324. Consulta: 1 de julio del 2020
<http://www.casasur.facipub.com/facipub/upload/publicaciones/25/168/files/loqueansioesseramado.pdf>

ESCOBAR, Alberto

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

FOUCAULT, Michel

- 2015 *La gran extranjera. Para pensar la Literatura*. Buenos Aires: siglo XXI.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel

- 2004 *Cien años de soledad*. Bogotá: Norma.

GENETTE, Gerard

1989 *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

HUAYTÁN, Eduardo

2016 «"Temprano hay que ser hombre". Masculinidades, educación sexual y confesión en *Amor Mundo* de José María Arguedas.» *Letras* vol. 87 No. 125 Lima ene./jun. 2016. Consulta: 29 de junio del 2020
http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2071-50722016000100002

MARTINEZ BONATI, Felix

2001 *La ficción narrativa, su lógica y ontología*. Santiago de Chile: LOM.

MILLÁN GARRIDO, María del Rosario

1988 "Consideraciones sobre la adquisición del adjetivo y su semántica". *CAUCE, Revista de Filología y su Didáctica*, No 11, 269-285.
Consulta: 26 de setiembre del 2020.
https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce11/cauce_11_010.pdf

MORALES, Gracia

2012 "La influencia de lo quechua en la narrativa de Arguedas: un acercamiento a sus relatos." *América sin nombre*: 47-58. Consulta: 22 de julio del 2020.
https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/26473/1/ASN_17_06.pdf

LIENHARD, Martin

1990 *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico social en América Latina (1942-1988)* La Habana: Ediciones Casa de las Américas.

ONG, Walter

2009 *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra.* México: Fondo de cultura económica.

OVIEDO, José Miguel.

1970 *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad.* Barcelona: Barral editores.

PIGLIA, Ricardo.

2005. *Por un relato futuro, conversaciones con Juan José Saer.* Barcelona: Anagrama.

PORTUGAL, José Alberto.

2011 *Las novelas de José María Arguedas, una incursión en lo inarticulado.* Lima: Fondo editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.

POZUELO IVANCOS, José María.

1989 *Teoría del lenguaje literario.* Madrid: Cátedra.

RAMA, Angel.

2005 “El boom en perspectiva” *Signos Literarios* 1, 161-208. Consulta: 10 de octubre del 2020

https://www.academia.edu/4620801/EL_BOOM_EN_PERSPECTIVA

2008 *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: ElAndariego.

REISZ DE RIVAROLA, Susana

1989 *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachete.

ROWE, William

1979 *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

SAER, Juan José

2016 *El concepto de ficción*. Barcelona: Rayo verde.

SARTRE, JEAN PAUL

1950 *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.

SCHMITT, Carl

1998 *El concepto de lo político*. Madrid: Alianza.

SOLÉ ZAPATERO, Francisco Xavier.

- 2012 “Algunos problemas de la poética de José María Arguedas, producto de la lectura de “Hijo solo”. *Tema y variaciones de Literatura*, 37. Universidad Autónoma del Estado de México: 127-145. Consulta: 2 de noviembre del 2020
<http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/796>

TABAROVSKY, DAMIÁN.

- 2010 *Literatura de izquierda*. Cáceres: Periférica.

VALLEJO, César y Abraham VALDELOMAR

- 2001 *La ciudad de los físicos, El Tungsteno*. Lima: El Comercio.

VARGAS LLOSA, Mario.

- 1982 *Los cachorros, El desafío, Día Domingo*. Navarra: Salvat Editores.
2008. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Lima: Alfaguara.