

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



LA UTOPIA DEL RABDOMANTE: SEBASTIÁN SALAZAR BONDY COMO LECTOR
DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Tesis para obtener el título de Licenciado en Lingüística y Literatura con mención en
Literatura Hispánica

AUTOR

Luis Ernesto Castillo Beron

ASESOR

Dr. Eduardo Francisco Hopkins Rodriguez

Lima, mayo, 2021

Resumen

El presente trabajo se propone estudiar *El rbdomante* (1965) de Sebastián Salazar Bondy como un texto que se pretende y presenta como indigenista, pero que desarrolla su propia resolución acerca de la problemática recurrente de los textos canónicos del género. Sobre todo, se ha tomado en cuenta hacer la comparación con el autor más renombrado del indigenismo: José María Arguedas. Así, se propone que Salazar Bondy fue un lector de Arguedas, con lo cual se justifica el estudio e interpretación de la obra. De esta manera, el análisis del texto de Salazar Bondy no se puede completar sin revisar la narrativa arguediana. Por lo tanto, en primer lugar, el trabajo se aboca a estudiar lo dicho por la crítica literaria sobre el indigenismo para posicionar a *El rbdomante* dentro de los márgenes del género. En segundo lugar, se estudia la poética de Arguedas y las discusiones entre este autor y Sebastián Salazar Bondy con el fin de revelar los acercamientos y diferencias entre la obra arguediana y la obra de Salazar Bondy. Finalmente, este trabajo analiza *El rbdomante*, una obra teatral con temática indigenista donde la solución al problema del indio se desarrolla con una revuelta que destruye el orden imperante, pero, a la vez, se cancela elementos importantes del mundo indígena, como la magia y lo sagrado. Además, la obra proyecta su solución no a través de una figura mesiánica que salve al pueblo indígena, sino que los indios pueden salir del subdesarrollo por sí mismos si es que tuvieran las herramientas a la mano para hacerlo.

CONTENIDO

Introducción.....	4
1. El indigenismo en <i>El rabdomante</i>	8
El indigenismo según Mariátegui y Cornejo Polar.....	8
<i>La narrativa indigenista peruana</i> de Tomás Escajadillo.....	10
El tercer tiempo de la interpretación del relato indigenista.....	11
¿Es <i>El rabdomante</i> una obra indigenista?.....	13
2. Discusión entre dos poéticas: José María Arguedas y Sebastián Salazar Bondy.....	16
Breve síntesis sobre la poética de Arguedas.....	16
Polémica entre Arguedas y Cortázar.....	21
Mario Vargas Llosa y la utopía arcaica de Arguedas y Salazar Bondy.....	26
<i>Primer encuentro de narradores peruanos</i> : la literatura según Arguedas y Salazar Bondy.....	28
<i>Mesa redonda sobre Todas las sangres</i> : indigenismo y poética en Arguedas y Salazar Bondy.....	33
Poéticas enfrentadas.....	36
3. <i>El rabdomante</i> de Sebastián Salazar Bondy.....	39
El texto dramático: tragedia, drama, texto leído y actuado.....	40
La descripción de los Miserables.....	42
La inamovilidad de los Miserables.....	43
El lenguaje de los Miserables.....	44
El agua en <i>Los ríos profundos</i> y <i>El rabdomante</i>	45
El Gobernador, el Ingeniero y el Portapliegos.....	51
El Rabdomante.....	54
El levantamiento de los Miserables.....	57
El Rabdomante y el título de la obra.....	63
Lectura alegórica de <i>El rabdomante</i>	65
Conclusión.....	74
Obras Citadas.....	76

INTRODUCCIÓN

Sebastián Salazar Bondy (SSB) fue un narrador, poeta, crítico literario y de arte, ensayista, promotor cultural, periodista y dramaturgo. A lo largo de su trayectoria, nuestro autor escribió sobre los más variados temas, que van desde literatura, arte y teatro hasta el acontecer político, social y cultural. Fue un renombrado promotor de la cultura y el arte en el Perú, a la vez que estuvo dedicado a la labor periodística y tuvo siempre un gran compromiso social.¹ En esta oportunidad, nos centraremos en su teatro.

Si uno se acerca a la producción literaria de SSB, encontrará que convergen en él diversas temáticas. Sin embargo, en sus últimos trabajos, buscó en los Andes y en la figura del indio un nuevo rumbo. Puesto que el criollismo estaba ya de por sí desahuciado por la «arcadia colonial», el autor de *Lima la horrible* se encaminó por nuevos temas, con los cuales no había experimentado anteriormente. Como señala Luis Rebaza en su libro *La construcción de un artista peruano contemporáneo* (2000), en los últimos años de su producción, SSB estudió la poesía quechua, justamente en el mismo periodo en que escribió *El rabdomante* (1965). Allí, según la tesis de Rebaza, la intención de SSB es colocar al arte andino en un lugar de prestigio (como el arte europeo) y no confinarlo al desprecio: «Salazar Bondy ve que la posible solución a su conflicto, y al del país, está en el terreno de lo cultural y ha de provenir del lado nativo del Perú, de su “espíritu”. Para construir desde la cultura un modelo de identidad nacional que responda a la urgencia reivindicadora...» (72).

Proponemos que el proyecto que subyace en los últimos trabajos de SSB va de la mano con lo expresado por Rebaza, pero también se alimenta de otros tópicos. Además del acercamiento al mundo andino, Salazar Bondy escribe su última pieza teatral luego de haber bebido gran parte de la tradición de la literatura indigenista peruana. Más específicamente, la propuesta literaria de su última obra de teatro le debe mucho a otro escritor reconocido: José María Arguedas.

De esta forma, la lectura de *El rabdomante* provoca varios cuestionamientos que desarrollaremos a continuación. Siguiendo la escuela indigenista, SSB escribe alimentándose de una tradición que, para la mayoría de críticos, había sido superada, tanto por Ciro Alegría como por el propio Arguedas. En esta última obra teatral, el tema de la nación peruana, la situación de los nativos, la solución de conflictos, el rol gubernamental del Estado y otros temas son puestos sobre el tapete.

¹ Para más información sobre esta faceta de SSB, se recomienda revisar el libro de Gérald Hirschhorn, *Sebastián Salazar Bondy: pasión por la cultura* (2005).

Sobre *El rdbomante*, podemos decir que no se ha estudiado a profundidad, al igual que el trabajo literario de Sebastián Salazar Bondy.² Por ejemplo, José Miguel Oviedo apunta:

En el trecho final de su vida (entre 1964 y 1965) alcanzó SSB a escribir una pieza breve, en un acto, que entendemos (porque estuvo acompañado de testimonios personales que se filtraron en nuestros últimos encuentros y conversaciones) como una renuncia al teatro popular que trató de fundar. La obra se llama *El rdbomante* [...] un tipo de realismo-simbólico, un teatro alegórico con toques de absurdo y denuncia social. [...] es evidente que SSB quiso evitar un realismo limitado a la revelación de situaciones locales y que trató de presentar una imagen de la realidad latinoamericana, con sus campesinos necesitados, con su tierra reseca y pobre, con sus autoridades incomprensivas, con su sorda violencia y su primaria exigencia de justicia. Creemos que lo logró, que *El rdbomante* es una de las piezas más trascendentes de su teatro y que, sin serlo en la intención del autor, vale como digna culminación de su dramaturgia (Oviedo 32).

Mario Vargas Llosa, por su lado, observa:

Curiosamente, la última obra dramática de SSB, *El rdbomante* (1964), drama simbólico, vinculado de modo muy parabólico con el Perú y con la realidad objetiva, significa una ruptura del proceso iniciado en 1952 y, en cierta forma, un retorno a la manera dramática inicial («S. S. B. y la vocación del escritor en el Perú» 26).

Ricardo Silva-Santisteban comenta:

En esta última pieza en un acto se encuentran condensadas las mejores características del teatro de Salazar Bondy. Escrita con una concisión admirable, con profundidad simbólica y una habilidad notable en el rápido desarrollo de la acción, Salazar Bondy da vida a un arquetípico país sudamericano flagelado por la sequía y gobernado por una burocracia que no quiere ver más allá de sus narices y menos asumir algún tipo de responsabilidad para resolver el problema. [...] La fuerte carga simbólica de la pieza, especie de parábola de las sociedades de nuestros tiempos, ofrece nuevos niveles de profundidad en el teatro de Salazar Bondy y convierte esta obra no solo en su mejor y más rotundo logro teatral sino también una de las obras más logradas del teatro peruano de todos los tiempos (Silva-Santisteban XXXV-XXXVI).

En cambio, Caballero³ destaca:

Ya sea *El rdbomante* un cuadro donde se presenten las tristezas de los campesinos de Hispanoamérica ante autoridades arbitrarias, o sea expresión de que la verdad ha de traer la

² Una mención especial merece el libro de Alejandro Sustí publicado recientemente: *Todo esto es mi país* (2018). Allí, el autor se propone un estudio total de la vasta obra de SSB, tanto en el ámbito periodístico, cultural y literario.

³ El libro de Juan Caballero, a pesar de ser el primero que comenta de forma completa la obra teatral de SSB, contiene lecturas que nosotros no compartimos. Por ejemplo, la hipótesis de que *El rdbomante* tiene guiños con el teatro del absurdo, sobre todo con la obra de Becket *Esperando a Godot* (Caballero 101-4).

revolución y el cambio total del mundo, estamos ante una obra de gran valor estético en que la preocupación social está presente (107).

Finalmente, para Alejandro Susti:

El rabadomante es, sin lugar a dudas, una pieza única en la producción teatral de Salazar Bondy por una serie de razones: la primera de ellas concierne a los cambios que se suscitan en el desarrollo de la historia desde un estado inicial en el que prevalece el absurdo que rodea las acciones de los personajes de poder —el Gobernador, el Ingeniero y el Portapliegos— hasta la posterior solución del conflicto social llevada a cabo por el pueblo que se hace justicia por sí mismo (272).

Todos los autores mencionados están de acuerdo en que *El rabadomante* supone una ruptura con el teatro que SSB venía realizando desde los años cincuenta, el cual, en mayor parte, retrataba el mundo de la clase media limeña. Asimismo, califican a la obra como una pieza que posee un contenido de «realismo-simbólico» y «alegórico», vinculado al Perú y a sus problemas sociales. Mención aparte las alabanzas obtenidas por el producto final de la obra teatral.

Diremos que la obra resalta, primordialmente, el quiebre dentro de la producción de SSB hacia un teatro que vuelca su mirada en dirección al mundo andino, insertándolo dentro de la problemática limeña y criolla. El vuelco de SSB en este punto es empezar a tomar en serio los problemas de las comunidades del interior del país; en otras palabras, adoptar temas del indigenismo en su obra teatral. De esta forma, SSB amplía el campo visual de su producción literaria: pasa de enfocarse solamente en la clase media limeña como referente de su teatro a posar su mirada en los Andes y en sus habitantes como parte constitutiva de la nación peruana. En consecuencia, la obra refleja la lucha constante entre dos pensamientos: el del mundo occidental y el indígena, disputa en la cual se busca una síntesis de ambos mundos. ¿Se pueden unir los dos puntos de vista a pesar de ser tan distintos entre sí? ¿Puede haber paz y síntesis entre lo criollo y lo andino? Esas son preguntas que nos deja la lectura de *El rabadomante*, todo ello dentro de la búsqueda de SSB por crear un teatro nacional.

En esta obra, Sebastián Salazar Bondy presenta una comunidad dividida en dos grupos, los cuales, aparentemente, forman parte de una colectividad aún más grande. Asimismo, la obra revela que dicha «unión» no se sostiene, sino que existen brechas, resquebrajamiento que impiden la armonía social de ambos grupos de personajes. A partir de ello, la obra presenta una solución que equivale a la cancelación de los elementos tanto del bando indígena como del criollo. El personaje que sirve de intermediario, además, es aniquilado física e ideológicamente. La obra propone una rebelión como solución a las acciones que se desarrollan en ella. SSB desarrolla en esta obra su

proyecto, una tesis que resuelve el inconveniente de la nación peruana en los márgenes de la ficción a través del nuevo indigenismo literario que él describió escuetamente en uno de sus artículos.

Por otro lado, proponemos que una lectura a fondo de esta obra debe de hacerse teniendo en cuenta la discusión literaria que hubo en ese momento entre el indigenismo, que ya estaba ingresando en la narrativa urbana limeña, y el criollismo. Todo ello puede corroborarse en las discusiones que veremos entre SSB y José María Arguedas. Además, una lectura abarcadora de *El rabadomante* debe de realizarse de la mano con las diferencias y semejanzas entre la propuesta de SSB y la poética arguediana, presente en esta obra de teatro.

En primer lugar, abordaremos el concepto de indigenismo y las discusiones en torno a él y con respecto a *El rabadomante*. En segundo lugar, nos centraremos en un autor que está cerca y, a su vez, alejado de SSB: José María Arguedas. A través de las distinciones entre las dos poéticas y sus discusiones en la *Mesa redonda sobre Todas las Sangres* (1965) y el *Primer encuentro de narradores peruanos* (1965), dilucidaremos tanto las diferencias como las semejanzas entre ambos escritores peruanos. Veremos que SSB, además de introducir temáticas indigenistas en su obra a través de sus diversas lecturas del género, leyó y utilizó —tanto para confirmar como también para discernir— los tópicos del mayor exponente de este género literario. Por último, analizaremos la obra teatral *El rabadomante*, su aspecto alegórico y su significancia como proyecto político y literario de SSB.

Finalmente, el trabajo expondrá en su conjunto que, sin un estudio concreto previo sobre el indigenismo, la discusión con Arguedas, el contacto con la poética arguediana y el proyecto literario del mismo JMA, no se puede elaborar una lectura a profundidad de esta obra ni una interpretación firme acerca del resultado final de este texto.

El propósito de presentar un trabajo sobre SSB y sobre su póstuma obra de teatro se da en el contexto de identificar y proponer una lectura acertada de esta obra. Luego de más de cincuenta años del fallecimiento del autor, su extenso trabajo literario aún se encuentra escasamente estudiado. Esta investigación es un esfuerzo por sacar a la luz lecturas que rescaten del olvido actual a un autor tan prolijo como este.

Para ir avanzando en nuestro argumento, delinearemos algunos puntos del indigenismo peruano y comprobaremos que nuestra obra guarda coherencia con este movimiento artístico, social y literario.

1. EL INDIGENISMO EN *EL RABDOMANTE*

El indigenismo según Mariátegui y Cornejo Polar

En «El proceso de la literatura», José Carlos Mariátegui, al analizar la corriente indigenista, señala que esta se encuentra en un «periodo de germinación», pues el problema indígena ya se instauró desde la política y la economía hacia la literatura. Mientras que su contraposición, el criollismo, no puede darse el lujo de denominarse literatura nacional, pues

... somos una nacionalidad en formación. Se percibe ahora, precisando ese concepto, la subsistencia de una dualidad de raza y de espíritu. En todo caso, se conviene, unánimemente, en que no hemos alcanzado aún un grado elemental siquiera de fusión de los elementos raciales que conviven en nuestro suelo y que componen nuestra población (Mariátegui 279).

Para Mariátegui, el criollismo literario es aún fiel reflejo de la literatura peninsular, de la cual aún no se ha emancipado. En la otra orilla, los indigenistas «colaboran, conscientemente o no, en una obra política y económica de reivindicación» (281). Por lo tanto, el escritor indigenista es aquel que ha despertado y dirige su mirada hacia los Andes, donde se encontraba la gran mayoría de la población nacional.⁴ Hay, por lo tanto, un sentimiento de redescubrimiento de lo nativo como elemento clave y que forma parte de lo nacional.

Mariátegui subraya que el indigenismo es aún una literatura de mestizos: «Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla» (283). En conjunción con las ideas de Mariátegui, Antonio Cornejo Polar dice, definiendo a los escritores indigenistas, que «Casi todos ellos escribían para denunciar el anacrónico y feroz “feudalismo” que oprimía sin compasión a los indios y para anunciar la inminencia de la “tempestad en los Andes”» (*Crítica de la razón heterogénea* 284).⁵ Estos escritores narraban las vicisitudes de la comunidad andina en un presente tortuoso y mellado por las pésimas condiciones en las que vivían, pero, a su vez, describían un futuro de justicia para los oprimidos dentro del sistema imperante.

Para Cornejo, el indigenismo trae ya consigo una visión dual del Perú, puesto que

... el indigenismo en su conjunto propone una imagen dual; más todavía, la supone como presupuesto básico de su simple existencia. Indigenismo e hispanismo, históricamente unidos por

⁴ En los años que escribe Mariátegui, a fines de los años veinte, la mayoría de la población peruana la constituían los indígenas asentados en los Andes.

⁵ Cornejo Polar, Antonio “Piedra de sangre hirviendo: los múltiples retos de la modernización heterogénea” en *Crítica de la razón heterogénea. Textos esenciales (II)*. Este ensayo forma parte del capítulo III del libro del mismo autor, *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas* (1994).

un vínculo de contradicción, perciben agudamente la doble faz del Perú y se oponen fundamentalmente en lo que toca a la valoración de cada uno de los lados de esa realidad bifronte (*Literatura y sociedad* 8).

Además, una de las características del indigenismo peruano es su participación casi total en las esferas urbanas de la capital.⁶ Su centro de operaciones fue Lima y participaron individuos venidos de las capas bajas y medias de provincia: «Insertos en el espacio urbano-capitalino, los escritores indigenistas vivieron intensamente estos conflictos: [...] concretamente el avance del capitalismo y de la dominación norteamericana. En un plano más lejano, [...] la larga batalla entre campesinos indios y gamonales» (Cornejo Polar, *Literatura y sociedad* 18).

Cornejo observa como característica del género literario una diferencia entre el mundo sobre el cual escriben los indigenistas y el mundo desde el cual es producido. Para decirlo con otras palabras, el indigenismo es la descripción hecha por autores urbanos de individuos rurales, con demandas y conflictos totalmente distintos:

En el primer caso se trata de una sociedad capitalista más o menos moderna, de naturaleza urbana, con conflictos específicos entre la burguesía y las clases media y popular, desde la cual se expresan las contradicciones de una sociedad harto más primitiva, feudal, precapitalista o incipientemente capitalista, determinada por su carácter agrario, en la que se enfrentan el gamonalismo con el campesinado.

En el segundo caso se trata de una cultura de filiación occidental, basada en valores, actitudes y procedimientos dominados por el racionalismo, que da razón de otra cultura, la cultura nativa, que pese a sus múltiples y sustanciales modificaciones, sigue siendo distinta, en especial por el orden mágico que la preside, a la anterior.

En ambos casos la nota definitoria es la heterogeneidad de los componentes que forman el indigenismo, producto de una sociedad y una cultura que movilizan sus recursos para revelar la índole de la otra sociedad y la otra cultura con las que comparten conflictivamente un solo espacio nacional (26-27).

Cornejo califica a la literatura peruana indigenista de heterogénea, porque al menos uno de sus elementos constitutivos posee componentes socioculturales distintos, ya sea el productor, el destinatario, el código o el referente de la obra. En estas obras, «la opción del novelista indigenista es a favor de la escritura en español, no de la oralidad que define a la narrativa quechua». Además, en cuanto al género literario, la novela de por sí es lo más alejado del mundo andino, el cual,

⁶ Para un estudio sobre las repercusiones del indigenismo en la narrativa urbana limeña en los años 60 hacia adelante, véase el artículo de Efraín Kristal, «Del indigenismo a la narrativa urbana en el Perú».

históricamente, no produjo obras de este género. En cuanto al destinatario, «se trata de un circuito que margina al indio y se remite esencialmente al lector urbano, especialmente al de las capas medias». Finalmente, el referente —del cual habla la obra— «sí corresponde al universo indio». Todo esto conlleva un problema mayor de interpretación que ya señaló Cornejo, en el cual el indio «Debe soportar, más exactamente, una interpretación y una formalización que inevitablemente le vienen de fuera y que por eso mismo están siempre inclinadas a una cierta tergiversación o a un cierto error, inclusive al margen de quien interpreta y plasma narrativamente su identidad» (65-66).

Cornejo recalca que las novelas indigenistas empiezan describiendo de forma realista y naturalista para luego pasar «a una suerte de idealismo alegórico que se instala en el tramo final de la novela para presagiar simbólicamente... la rebelión triunfal de los indios» (*Crítica de la razón heterogénea* 284). De esta forma, este tipo de textos presentan problemas a la hora de avizorar ese futuro que vendría luego de la revolución indígena. Por lo tanto, podemos decir que no resuelven las siguientes preguntas: ¿cuál es el papel de la modernidad en el nuevo escenario posrevolucionario?, ¿cuál es el nuevo orden que vendría luego de la derrota del feudalismo andino?

La narrativa indigenista peruana de Tomás Escajadillo

Los que han estudiado la evolución de la literatura indigenista peruana de los últimos años (Cornejo Polar y Escajadillo, por ejemplo) diferencian entre distintas fases del género. En este caso, Tomás Escajadillo distingue tres fases: primero, un indianismo con una gran carga de tradición romántica; luego, un indigenismo ortodoxo; finalmente, una literatura neoindigenista. Vayamos por partes.

En el indianismo, donde el mayor representante sería Ventura García Calderón, se describe al indio como parte del paisaje y vacío de contenido, con una actitud idealizada, además de utilizar diversos tópicos de la tradición romántica. El indigenismo ortodoxo, por otro lado, rompe con los temas del indianismo, y uno de sus primeros representantes sería López Albújar, quien

... rompe claramente con el pasado, con la tradición romántico-idealista que tiene por tema al indio; existe un «sentimiento de reivindicación social» del indio, [...] y hay lo que he llamado «suficiente proximidad» frente al objeto recreado (el Ande y su habitante). Pero se trata de una (suficiente) proximidad relativa (Escajadillo 44-5).

De esta forma, el indigenismo ortodoxo abarca autores tan distintos entre sí como López Albújar y Ciro Alegría, pasando por el propio Arguedas (desde *Agua* hasta *Diamantes y pedernales*):

He hablado, al principio de esta argumentación, de tres factores, de tres condiciones para que se produzca una novela o un cuento indigenista: el «sentimiento de reivindicación social» del indio, la ruptura con formas del pasado (especialmente el tratamiento romántico del «tema indio», la

idealización romántica del indígena), y la «suficiente proximidad» en relación con el mundo creado (el Ande y su habitante). Considero conveniente limitar a estos tres factores una caracterización básica del «indigenismo ortodoxo» (49-50).

En cambio, la distinción del indigenismo ortodoxo con el neoindigenismo se da por los siguientes temas: primero, «La utilización [...] de las posibilidades artísticas que ofrece el “realismo mágico” o “lo real maravilloso” para la develación de zonas antes inéditas del universo mítico del hombre andino» (55). Esto se produce al describir el mundo mágico indígena como un hecho externo a la realidad del narrador o del mismo lector, como diferente a la realidad mostrada en el texto. En los textos neoindigenistas, por consiguiente, se ofrece al lector dos niveles: uno «mágico» y otro «realista». Por ejemplo, escritores como Ciro Alegría

... a través de la ilimitada voz del narrador omnisciente adoptan una actitud de «yo no opino» frente a la presencia de lo «mágico», una actitud que, en todo caso, *nos distancia* de ese estrato, que aparece así claramente señalado como una «creencia de indios» que podemos contemplar con o sin una sonrisa de benévola tolerancia, pero algo rigurosamente separado de lo que «nosotros» (los lectores y el narrador omnisciente) consideramos «la realidad» (56).

Una segunda característica del neoindigenismo para Escajadillo es la «intensificación del lirismo» en las novelas de este subgénero. Subraya que no es la aparición repentina del lirismo, sino su incremento. Una tercera característica es la «ampliación del tratamiento del problema o tema indígena», el cual se define por dos motivos: uno es la extensión del problema del indio no solo determinado en una comunidad, sino como un problema nacional; el otro motivo es la «nueva realidad» que se vislumbra con la inserción del indio en los espacios urbanos y toda la problemática y cambios sociales que esto supone (64).⁷ Una cuarta y última característica la llama la «transformación (complejización) del arsenal de recursos técnicos de una narrativa de temática indígena», sobre todo en los autores posteriores a Arguedas, como Zavaleta y Vargas Vicuña.

El tercer tiempo de la interpretación del relato indigenista

En un libro publicado recientemente, Juan Carlos Ubilluz propone una nueva lectura del indigenismo. En principio, esta corriente literaria se vuelve mucho más fuerte e importante en el Perú luego de los alzamientos de diversos grupos indígenas de principios del siglo xx.

Muy lejos del dogmatismo, la narrativa indigenista no solo ha hecho suyo el deseo de emancipación del indio sino que ha indagado sobre su potencia y su sentido ideológico. A lo largo de sus cuentos

⁷ Aun definiendo estas características, el propio Escajadillo tiene problemas para delimitar una novela como *Todas las sangres* «[que] escaparía ya a la delimitación implícita en el término “indigenista”; quedaría fuera, incluso, de mi concepto o descripción del “neo-indigenismo”» (Escajadillo 67).

y novelas, se desarrollan preguntas perspicaces sobre la relación entre los indios y la nación, la cosmovisión andina y el socialismo, y las comunidades indígenas y el partido vanguardista (Ubilluz, *La venganza del indio* 13).

Luego, resalta que «Quizás no exista en la historia del Perú una corriente literaria que haya acogido con tanta vitalidad la potencia y la apertura de un proceso de emancipación todavía en curso» (*Ibid.*). De esta forma, le parece primordial a este autor esbozar una relectura de los «viejos textos» canónicos del indigenismo y ofrecer una nueva interpretación. Todo esto a partir de lo que él llama «el tercer tiempo en la interpretación del relato», ya que luego de los intentos del estructuralismo y, posteriormente, del posestructuralismo de afianzar una teoría abarcadora del texto literario, debe llegar el momento de un «tercer tiempo en la interpretación literaria: un tiempo psicoanalítico que acerque los estudios literarios a “la emoción” que suscita un relato a un lector cualquiera» (Ubilluz, *La venganza del indio* 24). En otras palabras, Ubilluz propone una manera particular de leer un texto literario: examinar el «goce del texto». De este modo, un texto literario es «una máquina de gozar» (26). Esto implica poner los ojos no solamente en el texto en sí, sino observar lo que el relato le «dice» al lector del mismo. De esta manera, se revelan ciertas pulsiones y placeres que se intercalan dentro de la narración para «mover» al lector hacia los sentimientos de venganza o justicia y, finalmente, hacia una posición política de emancipación (27-40).

La lectura de Ubilluz supone ingresar a un nuevo punto en la crítica literaria. Así, se ponen los ojos en el indigenismo para (re)leer los textos de Ventura García Calderón, José María Arguedas, Ciro Alegría y demás. En consecuencia, el análisis literario se adentra en lo que el texto produce como mecanismo libidinal que alimenta al lector hacia sentimientos que (usualmente en la narrativa indigenista y para el lector criollo y costeño) no existían previamente.

Siguiendo con la propuesta de Ubilluz, la narrativa indigenista enciende en el lector diversos deseos, como los de saber y ver. Saber qué le pasa al protagonista y ver qué es lo que sucede en el transcurso y al final de la narración. En el indigenismo, ambos deseos están enlazados con la resolución del relato. En este caso, con la eliminación de la explotación del gamonalismo hacia el indio y la apertura hacia la revolución liberadora. Por ejemplo, al analizar «La venganza del cóndor» de García Calderón y «Warma Kuyay» de Arguedas, se observa lo siguiente:

Aunque de manera sutil, el cuento de García Calderón satisface a la vez el deseo de saber y el deseo de «ver» la venganza: se trata de un cuento moderadamente satisfactorio. El cuento de Arguedas no lo es tanto, lo que finalmente sucede no es lo que deseábamos «ver»; es decir, la venganza (Ubilluz, *La venganza del indio* 91).

Las diferencias entre estos dos cuentos forman parte de la continuidad narrativa del indigenismo, en la que la venganza del indio sobre el gamonal no es satisfecha plenamente y mucho menos «vemos» (o leemos) en los relatos la consumación de la misma.

En cambio, en *El rabadomante* los deseos de venganza y de «ver» o «leer» el hecho suceden, lo cual hace a nuestra obra una pieza indigenista particular.

¿Es *El rabadomante* una obra indigenista?

Después de revisar las teorías de la literatura indigenista en el Perú, podemos centrarnos en *El rabadomante* y preguntarnos si es una pieza de teatro indigenista o no. Diremos en este trabajo que sí es indigenista, puesto que no solamente se acerca, sino que se despliega una lectura particular que también da cabida para criticarla. En otras palabras, se asoma al indigenismo para criticarlo. Como sostendremos a lo largo de este trabajo, aunque SSB recoge diversos temas y tópicos de sus lecturas sobre el indigenismo peruano en *El rabadomante*, lo cual lo acerca al género, nuestro autor se apropia de este género para criticarlo y sostener una lectura propia e innovadora de la tradición. En síntesis, la obra tiene elementos del indigenismo, pero, al mismo tiempo, se propone una lectura independiente y renovada de la tradición.

El rabadomante es una obra indigenista porque uno de sus temas es la problemática del indio, personificado en la figura de los Miserables. Siguiendo el esquema de Tomás Escajadillo, esta pieza de teatro estaría dentro del subgénero del indigenismo ortodoxo, puesto que no hay una visión romántica ni idealizada de los personajes indígenas; además, existe una «suficiente proximidad» hacia la temática indígena, ya que los Miserables hablan y actúan de acuerdo con lo que se espera de estos personajes en la tradición en que se inscriben. De esta forma, SSB no se acerca tanto al indio como sí lo hizo Arguedas, pero no se aleja tanto como López Albújar, por ejemplo. Por último, existe el «sentimiento de reivindicación social» en la pieza de teatro, que es el mensaje del texto: el levantamiento al final de la obra y la resolución de los problemas de la comunidad a través de los Miserables.

Aun así, la obra se escapa de los presupuestos antes citados, ya que interactúa con la problemática nacional de los indígenas, temática que queda fuera del indigenismo ortodoxo y dentro del neoindigenismo, según la estructura planteada por Escajadillo.

Otra característica del género y que señala Cornejo es la interferencia de un elemento extraño y ajeno al quehacer diario en la ficción narrativa —un personaje externo a la comunidad, por ejemplo— que provoca la desestabilidad de una paz aparente en el relato indigenista. A través de ejemplos de otras novelas como *Aves sin nido*, *Raza de bronce* y *Yawar fiesta*, se ve que se insertan

«elementos otros» que provocan la tensión que propicia el inicio del relato indigenista. Por lo tanto, siguiendo con esta lectura, para los escritores indigenistas, la historia de represión indígena debe de ser contada no solo con personajes que se encuentren dentro de ella, sino también con actores externos a ella; he allí que esto implique una concepción de la ficción del mundo andino como si se tratara de un desarrollo lineal e intacto, la cual seguirá su rumbo hasta que haya algún acontecimiento externo que intervenga y propicie la tensión necesaria para que el relato se convierta en novela y cambie esa realidad.

Esta lectura la podemos aplicar a *El rabadomante* que, sin ser una obra indigenista típica, posee elementos de una ficción indigenista. Efectivamente, la obra dramática presenta un problema común y corriente en los Andes: la escasez de agua. Necesita de la intromisión del Rabadomante como personaje para que la tensión y la historia continúen. Sin la inserción de este personaje en escena, la historia no se habría desarrollado como sigue: no habría levantamiento ni atisbo de violencia cuando los Miserables se apropian del agua, sino, más bien, la historia habría seguido su curso sin ningún cambio próximo. Así, los Miserables habrían seguido siendo los personajes sumisos, como son descritos al principio de la obra, y el Ingeniero y el Gobernador habrían continuado con su trabajo dentro del aparato burocrático nacional. En conclusión, sin la inserción del Rabadomante, el *statu quo* habría seguido su rumbo. Por ese motivo, el personaje del Rabadomante es ese elemento «otro» que señala Cornejo y a raíz de este es que la tensión se hace presente en la ficción.

Por otro lado, la obra de SSB, siguiendo a Ubilluz, satisface en el lector y en el espectador — pues no olvidemos que estamos hablando de una obra de teatro— el deseo de «saber» y «ver» la resolución del conflicto. El alzamiento de los Miserables al final de la obra permite compensar ambos deseos que sí se presentan; pues, en contraposición con las novelas indigenistas, en esta obra de teatro se «sabe» sobre la rebelión y se «ve» la resolución de esta. Insistiremos a lo largo de este trabajo en que en *El rabadomante* se presenta la solución y se realiza la misma. Aquí entra en contraposición con la literatura indigenista clásica, en la que la resolución al conflicto ocurría en un futuro cercano y no en el presente. Esto cambia en la obra de SSB; y la rebelión, independización y toma de poder de los indígenas sucede en el tiempo presente del relato.

Para concluir este apartado, señalamos que *El rabadomante* posee todos los inconvenientes y dilemas que ha enfrentado el indigenismo a lo largo de la historia literaria reciente. Antes de continuar, es menester contrastar las poéticas de Arguedas y de Salazar Bondy a partir de lo escrito por ambos, y, además, repasar el debate que sostuvieron en las mesas sobre literatura del año 1965. El motivo de esto es porque proponemos que el texto presenta una polémica interna y la irresistible

influencia de las ideas de JMA en ella. El texto lucha entre la solución arguediana sobre el indio y la de SSB expuesta en *El rabadomante*. La obra se decanta por la solución a favor de los indígenas, pero no de la forma en que el género la había desarrollado hasta el momento. Aquí no hay una proyección hacia un futuro más apacible luego de la revolución, la cual siempre está proyectada hacia el porvenir, sino que el cambio de los indios se presenta, se soluciona y se propone en el texto. No ya en el futuro: la solución la ponen en práctica los indígenas, en detrimento de la teoría que los intelectuales y los políticos proponían en esos años.



2. DISCUSIÓN ENTRE DOS POÉTICAS: JOSÉ MARÍA ARGUEDAS Y SEBASTIÁN SALAZAR BONDY

En esta parte, revisaremos las poéticas de ambos autores peruanos. Sostendremos que SSB toma tópicos del indigenismo para escribir su última pieza de teatro. De la misma manera, utiliza los elementos de este género para proponer su lectura particular del Perú, de la problemática del indio y de la viabilidad del indigenismo como género literario por excelencia de la protesta social andina.

En principio, creemos conveniente trazar esta distinción entre ambos por diversas razones. Una de ellas la acabamos de presentar en la primera parte de este trabajo: el acercamiento de SSB al indigenismo peruano. En segundo lugar, las diferencias entre las poéticas de ambos autores. Como revisaremos, a Arguedas le interesa describir al hombre de los Andes porque, de esa forma, se acerca al hombre universal. Por otro lado, SSB escribe, al igual que Cortázar y Vargas Llosa, desde una aparente visión cosmopolita que lo aleja de lo nacional, pero para acercarse a los problemas de la humanidad desde otra mirada. Además, para Salazar Bondy, a diferencia de Arguedas, sus lecturas son el bagaje que necesita un escritor para hacer literatura. En cambio, JMA defenderá su postura de que la literatura es vida y no meramente una ficción, una mentira.

Queremos recalcar que no pretendemos sostener que SSB sea arguediano o un discípulo del escritor andahuaylino. Por el contrario, es a través de las lecturas que SSB ha realizado e interiorizado —tanto del indigenismo como de la narrativa de Arguedas— que se puede leer en profundidad *El rabdomante*. De esta forma, en los últimos años de vida de Salazar Bondy, estas afectaron la creación, tanto en la ficción como en la no ficción, de diversas obras en las que expone la problemática de la reivindicación social y el alejamiento de un hispanismo que él mismo rechaza. No solamente en esta pieza teatral, sino que ya desde la publicación de *Flora Tristán* (1959), *Lima la horrible* (1964) y la antología de *Poesía quechua* (1964) es que se puede verificar un cambio sustancial entre estos y sus antiguos trabajos.

Breve síntesis sobre la poética de Arguedas

En «El indigenismo en el Perú», Arguedas define el indigenismo en tres puntos: primero, el indio se convierte en un problema para el país luego de estar tantos años en condiciones de inferioridad, sometido por la élite criolla; segundo, el desarrollo del Imperio incaico va a la par con las virtudes del indio peruano y se hace insostenible ya la inferioridad de este; tercero, la literatura indigenista sirve como documento acerca de la validez del indígena como un sujeto con la habilidad de desarrollarse como cualquier ser humano. Asimismo, «la literatura llamada indigenista no es ni podía ser una narrativa circunscrita al indio, sino a todo el contexto social al que pertenece»

(Arguedas, «El indigenismo en el Perú» 82). De esta forma, el indio empieza a formar parte de la estructura social peruana como parte del pueblo que debe ser tomado en cuenta para el futuro del país como nación.

El indigenismo literario para Arguedas abarca un marco de gran amplitud:

Finalmente, la narrativa peruana intenta, sobre las experiencias anteriores, abarcar todo el mundo humano del país, en sus conflictos y tensiones interiores, tan complejos como su estructura social [...]. En ese sentido la narrativa actual, que se inicia como «indigenista», ha dejado de ser tal en cuanto abarca la descripción e interpretación del destino de la comunidad total del país, pero podría seguir siendo calificada de «indigenista» en tanto que continúa reafirmando los valores humanos excelsos de la población nativa y de la promesa que significan o constituyen para el resultado final del desencadenamiento de las luchas sociales en que el Perú y otros países semejantes de América Latina se encuentran debatiéndose (*ibid.*).

Por otro lado, Arguedas ve en el estudio de la antropología en el Perú un camino por el cual analizar la coyuntura actual de las comunidades andinas, ya que el desarrollo económico ha roto las barreras que antiguamente permanecían cerradas para los indios:

La apertura de las carreteras rompió el aislamiento que la bárbara geografía había impuesto al Perú. La penetración de los poderosos y múltiples factores modernos que inevitablemente impulsan el desarrollo o la ruptura de estructuras sociales excesivamente anticuadas ha hecho explotar, en parte, la todavía virreinal organización de la sociedad de la región andina. Los indios han invadido las ciudades huyendo de las congeladas aldeas o haciendas, congeladas en el sentido de que no existían ni existen aún, en esas haciendas y aldeas, ninguna posibilidad de ascenso: quien nace indio debe morir indio. Por otra parte, las comunidades con tierras más o menos suficientes se encontraron, casi de pronto, por la apertura de las vías de comunicación, con un incremento prodigioso de su economía [...]. El indio se «insolentó» ante el señor tradicional como consecuencia de este fenómeno [...]. El señor tradicional se encuentra ante una alternativa: o se democratiza o huye para no soportar la insurgencia de la clase antes servil (Arguedas, «El indigenismo en el Perú» 83).

Arguedas ve en estos cambios sociales de la sociedad andina un fenómeno moderno a causa del desarrollo del capitalismo dentro del país. Así, algunos pueblos ven un incremento en la economía, mientras que otros sufren la huida de sus habitantes como una desgracia que obliga a la desaparición de esa comunidad. Pero, a su vez, se crean nuevas colectividades, como las barriadas limeñas, donde los nuevos inquilinos invaden los desiertos de la capital para fundar nuevos hogares alejados del terruño de los Andes.

Arguedas describe un futuro esperanzador para la masa indígena que en ese momento inundaba los arenales limeños y que en pocos años cree que logrará su desarrollo e integración en todos los ámbitos nacionales:

Creemos que la integración de las culturas criollas e india, que evolucionan paralelamente, dominando la una a la otra, se ha iniciado por la insurgencia y el desarrollo de las virtualidades antes constreñidas de la triunfalmente perviviente cultura tradicional indígena mantenida por una vasta mayoría de la población del país. Tal integración no podrá ser condicionada ni orientada en la dirección que la minoría, todavía política y económicamente dominante, pretende darle. Creemos que el quechua alcanzará a ser el segundo idioma oficial del Perú y que se impondrá la ideología que sostiene que la marcha hacia adelante del ser humano no depende del enfrentamiento devorador del individualismo sino, por el contrario, de la fraternidad comunal que estimula la creación como un bien en sí mismo y para los demás, principio que hace del individuo una estrella cuya luz ilumina toda la sociedad y hace resplandecer y crear hasta el infinito la potencia espiritual de cada ser humano; y este principio no lo aprendimos en las universidades sino durante la infancia, en la morada perseguida y al mismo tiempo feliz y amante de una comunidad de indios («El indigenismo en el Perú» 88).

Por lo tanto, Arguedas percibe un cambio social en el país a través del movimiento de los indios del campo a la ciudad, en un momento en el que las dos culturas, la india y la criolla, permanecían separadas.

Para Alberto Escobar, la evolución de la narrativa de José María Arguedas se da en dos fases:

En una fase primera, esta suerte de aptitud para penetrar en lo disperso de las situaciones y los hechos atisbados, de las costumbres, personajes y conflictos locales, de la superposición de la fábula mítica y la descripción objetiva, surge como una vivencia. Vivencia que calza y concilia con una teoría del país, el cual es visto como resultante de dos culturas enfrentadas y dos sistemas superpuestos: el dualismo occidental-aborigen, español-quechua, sierra-costa, urbe-campo, indio-misti, principal-comunero, lengua quechua-lengua castellana. En fase posterior, de la que *Todas las sangres* (1964) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1970) son los ejemplos conspicuos, la evolución y complejidad temática y técnica traducen la correlativa trabazón y cambio en el arte narrativo y en la conceptualización del país. Este cambio ocurre al hilo de una nueva manera de entender la estructura económico-social del Perú, la que se ubica tras la red arborescente de niveles y jerarquías de dominio interno y externo. Se revela como un proceso continuo de nexos de sojuzgamiento que van enlazando, sucesivamente, los pequeños hitos locales, para avanzar después al círculo regional, a la capital cosmopolita, a los intereses imperialistas y su mecánica intermediaria (Escobar, *Sociedad, lenguaje y realidad*).

Mientras tanto, Ricardo González Vigil describe el realismo de Arguedas como distinto del de los demás escritores latinoamericanos de la época, pues fusionaba lo objetivo y lo subjetivo de la perspectiva occidental. El crítico apunta:

En el pensamiento andino, hay una continuidad y una comunión estrecha entre las cosas, las plantas, los animales y los seres humanos. Las creaciones culturales expresan la energía que fluye en toda la Naturaleza; por ejemplo, los músicos andinos se inspiran en los sonidos de los ríos, escuchan sus movimientos anímicos y los expresan con la misma «naturalidad» que un pájaro emite su canto. [...] Vivir la realidad es sentirla en toda su armoniosa unidad, sin las separaciones establecidas por la «razón occidental» entre lo animado y lo inanimado, entre lo sensorial y lo espiritual. La realidad también anida en los sueños, los deseos y los recuerdos; la memoria y la imaginación, no se diga los transportes oníricos, responden a niveles profundos de la existencia que nos permiten «entender» u «orientar» nuestra comprensión de lo real (49).

Además, González Vigil señala que para JMA el signo lingüístico no es arbitrario, sino todo lo contrario:

... para Arguedas, las palabras no son signos arbitrarios y convencionales (cuestiones centrales de la lingüística a partir de Saussure) en los que cabe separar, sin más, el significante (cuerpo sensorial del lenguaje: acústico, gráfico, etc.) del significado, y este (en tanto constituye una representación mental de la cosa, y no la cosa misma) del referente (las cosas en la medida que son mencionables dentro de las redes de representación del mundo propias del lenguaje). Para Arguedas, el significante resulta «motivado» (y no arbitrario, para decirlo en términos de Saussure): brota del contexto vital de una comunidad lingüística, como una respuesta «natural» (propia de la naturaleza humana cuya manifestación llamamos *cultura*) a las vivencias que dicha comunidad tiene con las cosas mismas (en su ser profundo, ligado al concierto universal), dado que de esas vivencias nacen, sin solución de continuidad, lo que los lingüistas llaman significados y referentes. Así como cada especie biológica posee una voz o canto; cada comunidad lingüística (basada en factores étnicos, antropológicos, históricos, etc.) destila un lenguaje, el que mejor expresa su ser social, su realidad vital, intraducible plenamente otro lenguaje; convergentemente, cada comunidad plasma unos ritos musicales únicos, adecuados a su realidad intransferible. No se puede separar el significante del significado, ni el signo del referente, sin desfigurar su real funcionamiento (53-4).

Sobre este punto descrito por González Vigil, Alberto Escobar sostiene que Arguedas fue una persona bilingüe, que se expresaba fluidamente tanto en quechua como en castellano:

... si partimos de este bagaje personal y lo concertamos con sus experiencias de hombre nacido y crecido hasta la adolescencia en la sierra, a la que después fue y volvió cuanto pudo hasta los años mozos, y, si de otra parte se suma su formación de etnólogo y su interés crucial por el tema del cambio cultural, tenemos fácilmente configuradas las condiciones que hacen de Arguedas un

incansable sostenedor del carácter multicultural y plurilingüe del Perú (Escobar, *La utopía de la lengua* 69).

Para Escobar, JMA se nutre del quechua y del castellano durante toda su vida. Estas experiencias son las que le permiten incorporar todo este saber en el plano narrativo, tanto en sus cuentos como en sus novelas. ¿Cuál es el proyecto de sociedad de Arguedas?: una donde el quechua y el castellano confluyan en armonía y no en disputa:

El proyecto de sociedad que subyace en la obra de Arguedas no puede ser otro que el tejido tramado por la concertación de matices que fluye por el multilingüismo y fecunda, enriqueciéndola, la cultura global. En este sentido, con todo el apasionamiento que asumía al defender sus convicciones o denunciar lo que le parecía incorrecto, Arguedas, que combatió las formas de discriminación contra el quechua y sus potencialidades culturales, se sitúa en punto equidistante frente al quechua y al español... (Escobar, *La utopía de la lengua* 70).

Escobar enfatiza, igualmente, que Arguedas no es un aculturado ni su proyecto se funda en la desaparición de una cultura por otra (la española por la quechua, por ejemplo), sino que el fin que busca es la pluriculturalidad y el multilingüismo: «... el tópico de las lenguas no aparece dissociado del de la cultura y en su combinación acuñan ambos la matriz multilingüe y pluricultural. Por eso: no es un “aculturado” ni piensa en esa alternativa como modelo social deseable» (71).

Alberto Escobar, al analizar el cuento «Agua», puntualiza la distinción hecha en el relato entre costa y sierra. Este sería un tema recurrente en los primeros textos de JMA, que adelantaría un problema mayor: la lucha de clases y el uso del poder. Señala Escobar:

Vale decir que la yuxtaposición de costa y sierra expanden con absoluta lucidez una visión espacial que desborda el confín puntual que solía atribuirse a la primera producción de JMA. Por el contrario, nos sentimos animados a postular que, inclusive desde *Agua*, late en su escritura una perspectiva de composición del Perú y que lo inserta en una categoría política más amplia...

De modo que como en un segundo movimiento musical, sobre la dominante étnica se inscribe la concepción de lucha de clases y el problema del agua en el dilema del poder; o la virtualidad de la historia y la escritura en una región multicultural y plurilingüe (130-1).

Al hacer un análisis de la escritura y la lengua de JMA en el cuento «Agua», Escobar concluye con dos lineamientos del proceder del escritor en cuestión:

1. su convencimiento de que la prosa literaria del Perú no era un utensilio apropiado para su ensayo de ruptura, está probado fehacientemente por las huellas de las sucesivas experiencias, así como también por su definida toma de distancia frente a los estereotipos en boga;

2. su quehacer con la lengua castellana no significó ninguna asunción ni rechazo, maniqueos ni gratuitos (137).

Al analizar los diversos cambios que hace Arguedas en «Agua», Escobar destaca el afán que tuvo el escritor para insertar en el español las distintas voces que articulaban el mundo de los Andes. El uso del castellano, según Escobar, va de la mano con las posibilidades que el idioma le acarrea y la misión que tuvo Arguedas como comunicador de ese mundo infranqueable que significaba para algunos la sierra del Perú. Pues, «lo sorprendente en JMA, ya en 1935, es su vivaz conciencia de las dimensiones que el espacio escritural le franqueaba y las alternativas que el entramado lingüístico le permitía, a fin de que pudiera recoger, a través de la lengua y la ficción narrativa, la aventura cultural que recreaban intermitentemente los hombres del Ande» (*ibid.*).

Continúa Escobar:

... Arguedas fue inducido y cautivado por una matriz lingüística consolidada sobre la interacción paralela entre el castellano y el quechua; tal como ocurría en el ser bilingüe que fue el propio José María; tal como eran también entonces menos que ahora, una serie de personas en los poblados andinos, donde los idiomas no son sino la capa superior de ese *iceberg* que es la cultura de los Andes, la antigua y la contemporánea, diluidas en continua tradición. Y tal como en su utopía imaginaba Arguedas que alguna vez se concrete el futuro del Perú (*La utopía de la lengua* 138).

A continuación, revisaremos el debate entre Arguedas y Cortázar para delimitar las poéticas de ambos autores latinoamericanos, con el fin de que nos permita esbozar una distinción entre ellos y SSB.

Polémica entre Arguedas y Cortázar

La discusión entre José María Arguedas y Julio Cortázar se desarrolló entre los años 1967 y 1969. Los argumentos que allí se difundieron nos sirven para comprender el papel que tenía el escritor latinoamericano en ese momento histórico. Por un lado, es evidente la influencia de la Revolución cubana de 1959 y el auge de los gobiernos militares en los países latinoamericanos. Por otro lado, una parte importante de la discusión fue la definición de la figura del escritor cosmopolita y exiliado, como lo era el mismo Cortázar; en contraposición con la del nacionalista y regionalista, como lo fue ciertamente Arguedas.

Estos textos nos permitirán aproximarnos al debate sobre la escritura nacional y la cosmopolita, el cual nos servirá de mucho para entender a grandes rasgos la discusión entre Sebastián Salazar Bondy y José María Arguedas.

El escritor argentino publicó el 10 de mayo de 1967 una carta abierta a Roberto Fernández Retamar, en la que describía la situación del intelectual latinoamericano. Cortázar empieza señalando que él mismo se considera un intelectual latinoamericano y una persona «que escribe cuentos y novelas sin otro fin que el perseguido arduosamente por todos los cronopios, es decir su regocijo personal» (*Obra crítica*/3 29).

Cortázar argumenta que hay dos tipos de intelectuales latinoamericanos: los cosmopolitas y los nacionalistas o también llamados regionalistas; él se coloca dentro del primer grupo:

... el problema del intelectual contemporáneo es uno solo, el de la paz fundada en la justicia social, y que las pequeñas pertenencias nacionales de cada uno solo subdividen la cuestión sin quitarle su carácter básico. Pero es aquí donde un escritor alejado de su país se sitúa forzosamente en una perspectiva diferente (32-33).

Si para el «intelectual contemporáneo» la discusión en ciernes está en la búsqueda de la justicia social, la adscripción a un ideal nacional solamente obstaculiza esa visión general. Mientras tanto, Cortázar, al no adherirse a esta corriente, dice obtener una visión más amplia y no tan sesgada del mundo:

No se me escapa que hay escritores con plena responsabilidad de su misión nacional que bregan a la vez por algo que la rebasa y la universaliza; pero bastante más frecuente es el caso de los intelectuales que, sometidos a ese condicionamiento circunstancial, actúan por así decirlo desde fuera hacia adentro, partiendo de ideales y principios universales para circunscribirlos a un país, a un idioma, a una manera de ser (33).

Cortázar se describe como un argentino que, luego de emigrar a Francia, pudo finalmente conocer su condición de latinoamericano:

... era necesario situarse en la perspectiva más universal del viejo mundo, desde donde todo parece poder abarcarse con una especie de ubicuidad mental, para ir descubriendo poco a poco las verdaderas raíces de lo latinoamericano sin perder por eso la visión global de la historia y del hombre (35).

La perspectiva eurocentrista de Cortázar lo impulsa a posicionarse en una situación que no habría tenido si se hubiera quedado en la Argentina. Asimismo, comenta que él se encuentra en el otro extremo de la llamada escritura de temática nacionalista:

... de ninguna manera me creo un ejemplo de esa «vuelta a los orígenes» —telúricos, nacionales, lo que quieras— que ilustra precisamente una importante corriente de la literatura latinoamericana, digamos *Los pasos perdidos* y, más circunscritamente, *Doña Bárbara*. El telurismo [...] me es profundamente ajeno por estrecho, parroquial y hasta diría aldeano; puedo comprenderlo y

admirarlo en quienes no alcanzan, por razones múltiples, una visión totalizadora de la cultura y la historia, y concentran todo su talento en una labor «de zona», pero me parece un preámbulo a los peores avances del nacionalismo negativo cuando se convierte en el credo de escritores que, casi siempre por falencias culturales, se obstinan en exaltar los valores del terruño contra los valores a secas, el país contra el mundo, la raza (porque en eso se acaba) contra las demás razas (*ibid.*).

Aquí, carga contra los autores que solo se centran en lo nacional y regional —podemos entender, entonces, cómo Arguedas se sintió tocado—, ya que él atribuye este enfoque a una «falencia cultural», es decir, una preferencia por los problemas nacionales y particulares en contraposición con los temas europeos y universales. Por ello, también, Cortázar critica a los escritores que se cierran dentro del espectro de lo nacional y no abren los ojos a las problemáticas de los demás países. Para él, esto significaría tener una visión cerrada de la realidad, que impide la visión «total y completa» que ofrece la superposición de lo universal ante lo particular o del cosmopolitismo ante el regionalismo.

Más adelante, añade que el retorno de lo nacional en estos escritores telúricos «puede derivar a una exaltación tal de lo propio que, por contragolpe lógico, la vía del desprecio más insensato se abra hacia todos los demás. Y entonces ya sabemos lo que pasa, lo que pasó hasta 1945, lo que puede volver a pasar» (36). Otra crítica que cae sobre ellos es que todo esto vendría de la mano con un exacerbado enaltecimiento de lo patrio, que supedita lo regional y distorsiona la realidad internacional y cosmopolita. Cortázar señala que este exaltamiento de lo nacional terminó engendrando el nazismo, que fue la causa de la Segunda Guerra Mundial. De esta manera, Cortázar se posiciona fuera del nacionalismo, en una escala supranacional y cosmopolita que lo separa de la debacle nacionalista que se produce cuando nos encerramos en nuestro propio terruño y dejamos a un lado la postura general y universal.

Esta posición de Cortázar a favor de la visión eurocentrista y cosmopolita de la realidad social y literaria se podría resumir en la siguiente cita: «De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad» (*ibid.*). De esta manera, ya en París, el escritor describe su incorporación al socialismo como el momento clave de este cambio de rumbo en su poética, pues sería el único pensamiento moderno que acabaría con la injusticia social y con la explotación del hombre por el hombre.

Esto llega a su punto máximo con la Revolución cubana a finales de los años 50, pues en ese momento el socialismo llegó a ser latinoamericano y la revolución tendría que venir de la mano con lo latinoamericano. Esta revolución latinoamericana fue un hito histórico para Cortázar, pues

unió las dos características más resaltantes de su vida: su adscripción al socialismo y su identificación como latinoamericano.

Finalmente, Cortázar toma partido por la literatura comprometida con la causa socialista y por el escritor que es militante y, a su vez, espectador de las injusticias que ocurren en el mundo:

En lo más gratuito que pueda yo escribir asomará siempre una voluntad de contacto con el presente histórico del hombre, una participación en su larga marcha hacia lo mejor de sí mismo como colectividad y humanidad. Estoy convencido de que solo la obra de aquellos intelectuales que respondan a esa pulsión y a esa rebeldía se encarnará en las conciencias de los pueblos y justificará con su acción presente y futura este oficio de escribir para el que hemos nacido (43).

Después de que este texto de Cortázar saliera a la luz, Arguedas publica en el n.º 6 de la revista *Amaru*, correspondiente al trimestre abril y junio de 1968, una parte de los diarios que se incorporarían a su siguiente y póstumo proyecto literario: *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). En esta publicación, Arguedas explica su malestar ante lo escrito por Cortázar acerca de los escritores regionalistas, como él mismo se identifica:

... y este Cortázar que agujonea con su «genialidad», con sus solemnes convicciones de que mejor se entiende la esencia de lo nacional desde las altas esferas de lo supranacional. Como si yo, criado entre la gente de don Felipe Maywa, metido en el *oqlló* mismo de los indios durante algunos años de la infancia para luego volver a la esfera «supraindia» de donde había «descendido» entre los quechuas, dijera que mejor, mucho más esencialmente interpreto el espíritu, el apetito de don Felipe, que el propio don Felipe. ¡Falta de respeto y legítima consideración! (*El zorro de arriba y el zorro de abajo* 28-29).

Arguedas siente que el comentario de Cortázar sobre la escritura supranacional contra la provinciana, nacionalista y regional es un ataque personal y se ofende por ello, pues cree que esta postura literaria no lo hace ni más ni menos que los demás autores latinoamericanos que eligieron salir del país.

Al tratar de contrarrestar los argumentos del argentino, Arguedas apela a la singularidad y a las experiencias de su infancia, las cuales le ayudaron enormemente a desarrollar sus novelas.

Así somos los escritores de provincias, estos que de haber sido comidos por los piojos, llegamos a entender a Shakespeare, a Rimbaud, a Poe, a Quevedo, pero no el Ulises. ¿Cómo? Dispéñenme. En esto de escribir del modo como lo hago ahora ¿somos distintos los que fuimos pasto de los piojos en San Juan de Lucanas y el «Sexto», distintos de Lezama Lima o Vargas Llosa? No somos diferentes en lo que estaba pensando al hablar de «provincianos». Todos somos provincianos, don Julio (Cortázar) (37-38).

Finalmente, propone que todos son escritores provincianos, pues todos son «provincianos de lo supranacional» y eso no descalifica a ninguno como superior o inferior a otro. Más bien, al igual que en los debates en la *Mesa redonda sobre Todas las sangres*, el autor de *Los ríos profundos* se siente atacado y diezmado por los comentarios de un escritor que él admira.

En la revista *Life* del 7 de abril de 1969, Julio Cortázar contestó un pliego de preguntas de Rita Guibert, que le permitió comentar diversos temas y responder personalmente a lo escrito por Arguedas en la revista *Amaru*:

A Arguedas le fastidia que yo haya dicho (en la carta abierta a Fernández Retamar) que a veces hay que estar muy lejos para abarcar de veras un paisaje, que una visión supranacional agudiza con frecuencia la captación de la esencia de lo nacional. Lo siento mucho, don José María, [...] Como siempre, el error está en llevar a lo general un problema cuyas soluciones son únicamente particulares; lo que importa es que esos «exiliados» no lo sean para sus lectores, que sus libros guarden y exalten y perfeccionen el contacto más profundo con su tierra y sus hombres (Cortázar, *literatura.us*).

De esta manera, enfatiza que el escritor exiliado o cosmopolita aún posee en su escritura la cualidad de ser latinoamericano, pese a vivir fuera de su país de origen.

Más adelante, en la misma entrevista, Cortázar responde una pregunta sobre lo autóctono en la literatura latinoamericana. Dice que «Ser autóctono, en el fondo, es escribir una obra que el pueblo al que pertenece el autor reconozca, elija y acepte como suya, aunque en sus páginas no siempre se hable de ese pueblo ni de sus tradiciones. Lo autóctono está antes o por debajo de las identificaciones locales y nacionales; no es una exigencia previa, un módulo al que deban ajustarse nuestras literaturas» (*ibid.*).

En un artículo publicado el primero de junio de 1969 en el diario *El Comercio*, Arguedas contesta a Cortázar sobre los comentarios vertidos en la entrevista dada a la revista *Life*. Señala su disconformidad y discrepancia con los adjetivos con los que el autor de *Rayuela* lo califica, pues Arguedas no está de acuerdo con las afirmaciones acerca de que mejor «entienden e interpretan a Latinoamérica los escritores que viven fuera de ella, especialmente en Europa» y que la fama de los escritores exiliados del *Boom* está intensificando el resentimiento entre los escritores provincianos o regionalistas como Arguedas, lo cual este desmiente. En este artículo, Arguedas solamente reprocha y responde algunos de los calificativos lanzados por Cortázar, pero sin ahondar en el tema de fondo: ¿es mejor ser un escritor exiliado o uno provinciano?

Como añade en el Diario III:

Mientras tanto, y desde la grandísima revista norteamericana *Life*, Julio Cortázar [...] me ha lanzado unos dardos brillosos. Don Julio ha querido atropellarme y ningunearme, irritadísimo, porque digo en el primer diario de este libro, y lo repito ahora, que soy un provinciano de este mundo, que he aprendido menos de los libros que en las diferencias que hay, que he sentido y visto, entre un grillo y un alcalde quechua, entre un pescador del mar y un pescador del lago Titicaca, [...] Y este saber, claro, tiene, tanto como el predominantemente erudito, sus círculos y profundidades (Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* 210).

Aquí JMA reitera su posición poética a la hora de escribir sus textos, ya que comenta que ha tomado del acontecer de su vida los elementos que forman parte de su obra literaria. Recalca que es un provinciano y que no le debe tanto a los libros que ha leído como a sus vivencias en los Andes. Además, el mismo Arguedas sostiene que este saber experimental no solamente ha nutrido su narrativa, sino que vale tanto o igual que cualquier saber erudito. Aquí se distancia de Cortázar, quien se identifica como un escritor cosmopolita, para puntualizar que salir del país no lo hace un mejor escritor, puesto que uno puede llegar a serlo si se acerca a observar las particularidades de la vida de los animales, las plantas y las personas andinas.

Hemos creído pertinente esbozar los pormenores del debate entre Arguedas y Cortázar para, luego, diferenciarlo con el de Salazar Bondy y Arguedas, el cual ayudará a sustentar nuestra propuesta. SSB es un escritor cosmopolita y no regionalista. No escribió sobre temáticas regionales ni locales, sino que se dedicó al realismo en la mayor parte de su obra narrativa y teatral.

Mario Vargas Llosa y la utopía arcaica de Arguedas y Salazar Bondy

Para contribuir a esclarecer el debate entre JMA y SSB, discutiremos las ideas que Mario Vargas Llosa (MVL) expone en *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996),⁸ las cuales nos ayudarán a posicionarnos dentro de esta disputa entre las dos poéticas. En principio, diremos que MVL está más cerca de la lectura sobre el indigenismo de SSB que de la de Arguedas.

⁸ En este libro, se desprende que Mario Vargas Llosa no entiende a cabalidad el mundo andino representado en la narrativa de Arguedas. Diversos autores, desde la publicación del texto, han destacado ese punto. Por ejemplo, William Rowe señala que «Vargas Llosa no reconoce que los materiales que Arguedas trabaja en sus novelas y cuentos incluyen los que surgen de una larga labor de conocimiento empírico en la etnografía (consciente desde, al menos, mediados de la década del 30), en la educación (desde 1939) y de traductor (desde 1930, digamos). Todos estos materiales acarrearán formas propias, [...] formas que no solo se pueden percibir en las narraciones novelescas de Arguedas sino que llegan a suministrar algunas de sus modalidades estéticas más importantes [...] Pero de éste Vargas Llosa solo toma lo que parece asimilable al relato indigenista/ anti-indigenista y no la interdisciplinaria etnográfico-literaria ni lo que ésta contribuye a la discusión de la historicidad de la forma...» (Rowe, «De los indigenismos en el Perú» 119). Por otro lado, Víctor Vich comenta que «A pesar de la ingenuidad teórica de su tesis central (el autor quiere demostrar algo obvio: que la literatura de Arguedas es literatura) su mayor virtud puede encontrarse solo en la narración positivista de la vida de Arguedas y del movimiento indigenista» (61). Finalmente, véase lo escrito por Ricardo González Vigil, quien describe brevemente esta incompreensión de MVL sobre lo mítico-religioso, la cual produce una lectura incompleta de la obra arguediana (48). A pesar de las críticas, el libro nos ayuda a distinguir las poéticas de ambos escritores que estudiamos en este trabajo.

Por ejemplo, MVLL dice que los personajes de Arguedas no reflejan la realidad andina, sino su habilidad como escritor, ya que «esas maneras de hablar son auténticas en un sentido literario, no histórico ni sociológico. Se trata de artificios narrativos, invenciones, no reflejos de un habla viva, de creaciones en vez de documentos lingüísticos» (*La utopía arcaica* 131). Aquí existe un punto en común entre SSB y MVLL. Para ambos —y lo veremos en la discusión con Arguedas— el indigenismo es una ideología que se impone al escritor, lo cual degrada el producto literario final.

Más tajantemente, sobre la distinción entre realidad y ficción, escribe:

Mi supuesto es que entre la realidad y la ficción hay la incompatibilidad que separa la verdad de la mentira (y la complicidad que las enlaza, ya que la una no puede existir sin la otra), que una novela nace como rechazo de un modelo real y que su ambición es alcanzar la soberanía, una vida autónoma distinta de la que parece inspirarla y que finge describir. Para mí, lo genuino de una ficción no es lo que la aproxima sino lo que la aparta de lo vivido, la vida sustitutoria que ella inventa, aquel sueño, mito, fantasía o fábula que su poder de persuasión y su magia verbal hacen pasar por realidad (127).

Esta es otra idea en común entre ambos escritores costeños y que los distingue de Arguedas. Más bien, el factor primordial que describe MVLL sobre la literatura indigenista y del cual JMA es el exponente central es la llamada «utopía arcaica», que es «la respuesta de un pasado míticamente embellecido con elementos asimilados de la cultura “dominante” y la fantasía creadora de los escritores y artistas» (248).

La génesis de la utopía arcaica estaría en los escritos de pensadores y filósofos renacentistas como Tomás Moro, quienes «empeñados en diseñar con las armas de la razón y la ciencia, *hic et nunc*, aquella sociedad perfecta de la bonanza y la justicia universales que prefigura el paraíso terrenal de las escrituras bíblicas, inspiraron a su vez la retrospectiva idealización mítica de la sociedad prehispánica». Del mismo modo, la utopía arcaica «terminaría por suplantar a la verdadera historia e imponerse como una realidad incuestionable, gracias al poder persuasivo de grandes creadores, como el Inca Garcilaso de los *Comentarios reales* o el José María Arguedas de sus mejores historias» (Vargas Llosa, *La utopía arcaica* 172). En otras palabras, la utopía arcaica es una ficción creada con fines estrictamente ideológicos en el Renacimiento y que persistió en la literatura peruana hasta mediados del siglo XX. De esta forma, para MVLL, se comete un error en la lectura de las obras de JMA, pues

Leer la obra narrativa de Arguedas como un manual etnohistórico o desde el rígido prisma de la ideología política, tratando de vislumbrar en ella, como en un espejo, la lucha de clases de campesinos contra latifundistas serranos, escamotea lo novedoso que hay en ella: la creación de un

mundo imaginario, que, refundiendo y transformando en mito una heterogénea materia hecha de recuerdos y desgracias y nostalgias personales, realidades históricas y sociales y abundantes dosis de invención, trasciende su ‘modelo’ —su espacio, su tiempo y sus fuentes— para vivir la vida autónoma de esas ficciones capaces de persuadir de su incierta verdad a toda clase de lectores, a los que su magia, hecha de verbo y sueño, ayuda a identificar y a soportar sus verdades particulares (188).

Por ejemplo, según Vargas Llosa, JMA retrocede en el aspecto literario en *Todas las sangres* (1964), pues esta obra estaría cargada de ideologismo, lo que convierte a la novela en un panfleto político más que en una novela lograda, como sí lo fue *Los ríos profundos* (*La utopía arcaica* 254). De esta forma, *Todas las sangres* sería un ejemplo de utopía arcaica: «La idea del pasado como valor. La patria como imperativo moral. El amor a los ritos, a las jerarquías, a las ceremonias, algo que caracteriza a las sociedades tradicionales, y un horror instintivo, religioso, a la modernidad, a toda forma de progreso industrial y tecnológico, porque ello acarrearía la desaparición de lo antiguo, males superiores a los que vendría a remediar» (277).

De esta forma, MVLL descarta el valor de la literatura indigenista por considerarla muy atada a ideales y fines políticos ajenos al territorio de la ficción. En contraparte, SSB se acerca a MVLL en su crítica a Arguedas, en la diferencia entre realidad y ficción que ambos manejan, pero, como veremos más adelante, también hay un acercamiento que confluye en la obra que estamos analizando. SSB no descartará por completo el indigenismo como sí lo hará su amigo MVLL, sino que sus últimos trabajos, como la antología de poesía quechua y *El rabadomante*, lo colocan dentro de un indigenismo que ha muerto, pero que ha dejado huella en la literatura peruana.

Primer encuentro de narradores peruanos: la literatura según Arguedas y Salazar Bondy

Ahora repasaremos las partes más interesantes de la discusión entre JMA y SSB, tanto en el *Primer encuentro de narradores peruanos* (1965)⁹ como en la *Mesa redonda sobre Todas las sangres* (1965), para examinar las ideas que ambos desarrollaron en sus intervenciones y, así, esto nos dé una lectura más acertada de sus respectivas poéticas.

⁹ El evento fue organizado por la Casa de la Cultura de Arequipa y se llevó a cabo en dicha ciudad del 14 al 17 de junio del año 1965. Contó con la participación de los críticos literarios Antonio Cornejo Polar, Alberto Escobar, entre otros; además, estuvieron los renombrados escritores Ciro Alegría y José María Arguedas, y los (por entonces) nóveles narradores Mario Vargas Llosa, Oswaldo Reynoso, entre otros.

Dentro del *Primer encuentro de narradores peruanos*, sobre todo en el debate¹⁰ titulado «El novelista y la realidad», SSB y el propio JMA formulan sus puntos de vista de acuerdo con la función de la realidad y la ficción en la literatura. Para Arguedas, la literatura es realidad, existe y se basa en las experiencias que el escritor ha acumulado a lo largo de su vida:

Yo creo que la experiencia del autor con el mundo exterior es la fuente principal de su creación... la novela en el Perú está fundada principalmente en la experiencia de la realidad peruana. Porque la realidad que deberíamos entenderla y que es un poco inútil especificarla, representa la realidad del mundo social del hombre que vive en ese paisaje y de las relaciones del mundo exterior con esa realidad. Nosotros en el Perú y en general los escritores de las poblaciones de los países del área del Tahuantinsuyo antiguo, incluso aquellos que no conocían a fondo estas dos realidades: la de la sociedad y la del paisaje, siempre tuvieron como tema esta realidad hasta donde ellos la conocían; en cambio, en países como la Argentina, la literatura novelística se inspira en la realidad de otros países, especialmente en la de los países europeos conocidos a través de la interpretación de esa realidad por los novelistas. Entonces hay dos formas mediante las cuales el creador se pone en comunicación con la realidad: o de manera directa, principalmente directa, o a través de la imagen que de la realidad dan otros creadores (*Primer encuentro de narradores peruanos* 105-6).

En este pasaje, Arguedas detalla la forma en que los escritores nacionales y autóctonos como él crean sus obras literarias. Para JMA, los escritores originarios de los Andes escriben viendo, viviendo y experimentando la realidad del mundo andino de primera mano. Por lo tanto, ellos escriben a partir de sus propias experiencias, en contraposición con los autores de la Argentina, por ejemplo, quienes escriben sus obras a partir de los textos europeos que ellos consumen. Arguedas comenta:

Yo creo que la literatura es una gran verdad, no una gran mentira; si fuera una gran mentira estaríamos muy mal. Si pasamos una revista muy ligera de las novelas maestras escritas a través de toda la historia de la literatura, nos encontramos que quienes han creado estas obras inmortales son los que más profundamente han conocido la realidad humana y la naturaleza (*Primer encuentro* 106).

Acto seguido, JMA comenta el ejemplo de Cervantes y el Quijote:

... estamos completamente seguros de que nadie conoció mejor la realidad española que Cervantes; y el Quijote es una gran mentira desde el punto de vista de que no existió, de que es imposible que hubiera existido, pero todos nosotros, sin embargo, sabemos que es quizá la más grande verdad en la literatura universal; todos nosotros nos identificamos en gran parte con Don Quijote y también nos encontramos con Sancho, pero ¿habría sido posible que Cervantes escribiera el Quijote si no

¹⁰ Para mayor información sobre el análisis de los debates que no expondremos aquí, pues abarcan un espacio mucho más amplio que el fin de esta investigación, véase Pinilla (179-197), Moore (67-70) y Espezúa (120-29).

hubiera tenido una experiencia tan descarnada a través principalmente del dolor y de la meditación sobre España? Yo no lo creo. Si él hubiera sido un señor que hubiera pasado su vida en los salones, si no hubiera estado preso, si no hubiera peleado, si no hubiera pasado por toda clase de vicisitudes, que le permitieran conocer al hombre español y a través de él al hombre universal, no habría podido escribir el Quijote (107).

Arguedas, en esta intervención, dice proposiciones interesantes. Primero, que la literatura, y pone como ejemplo la novela del Quijote, es una «gran mentira», pero a través del personaje y el libro podemos nosotros, como lectores, identificar en la lectura y el análisis toda la experiencia y la realidad del hombre español de la época. Pues, para Arguedas, el escritor debe nutrirse de las experiencias sensibles en las cuales se basan sus escritos. A través de las vivencias, nos comenta Arguedas, Cervantes comprende y construye al hombre español del siglo XVII. Es mediante este descubrimiento que se llega al «hombre universal» y se observan sus vicisitudes y problemáticas. Por lo tanto, para el autor de *Los ríos profundos*, las experiencias que el escritor acumula a lo largo de su vida son la base a partir de la cual uno puede llegar a vislumbrar y escribir sobre el hombre de su época y, a través de él, al hombre universal. En otras palabras, JMA arguye que, de lo particular y las experiencias concretas, uno, como escritor, puede llegar a describir lo universal y al sujeto que lo compone.

Por ello, JMA sintetiza su intervención diciendo que «El contacto del creador con la realidad es la fuente fundamental de la creación» (*ibid.*), pues esa es la base con la cual el escritor relata sus historias. Señala Arguedas:

Yo creo que los novelistas, especialmente los que contemplamos el mundo como una cosa viva, interpretamos esa realidad sin que lo que hayamos mostrado sea menos irreal, menos verdadero que lo que tratamos de mostrar. Cuando he releído con temor las pocas cosas que he escrito, he tenido la convicción, la felicidad indefinible de saber que eso que he dicho es absolutamente la verdad, no hay allí un ápice de mentira, es la verdad. Yo puedo demostrar que es la verdad, a pesar que, como en el caso de Ciro (Alegría), muchos de los personajes descritos en sus novelas fueron totalmente creados o casi totalmente creados, como en el caso, por ejemplo de don Bruno y de Rendón Willka en *Todas las sangres*. ¿Hasta qué punto don Bruno es una mentira? ¡Es una verdad! ¡Es una verdad absoluta! (*Primer encuentro* 109).

Aquí Arguedas defiende su poética, su modo de entender y escribir la literatura, pues define al novelista como un intérprete de la realidad, sin que esta sea —al ser pasada al papel— irreal, una ficción. La literatura se basa en la realidad, y lo descrito en las novelas y cuentos es verdadero, pues el mundo es una «cosa viva».

Arguedas declara reiteradamente que sus escritos son la verdad y no están llenos de mentiras, pues ha visto de primera mano lo que escribe y esa experiencia le ayuda a crear sus obras literarias. En síntesis, el autor de *Los ríos profundos* nos dice que su lenguaje es real, que su escritura es real de acuerdo con el mundo y las experiencias que él ha acumulado a lo largo de su vida. Por ello dirá que «La realidad es la fuente de la creación. Cuanto más contacto haya tenido el hombre con la realidad, su obra será mucho más expresión de lo que es el hombre y al describir un hombre de cualquier parte del mundo, por ventura, se está describiendo al hombre universal» (109-10).

En el otro bando está SSB, quien en su intervención aboga por una definición de literatura distinta de la de JMA, pues defenderá la postura en la cual la experiencia no es la única fuente de un autor a la hora de escribir. Señala Salazar Bondy que «En realidad, la experiencia personal de un autor es fuente de su creación, también la experiencia de los demás y no solamente la experiencia vital, la peripecia de vida, sino la peripecia de su mente, sus reflexiones, sus meditaciones, sus lecturas» (*Primer encuentro* 110).

De esta forma, SSB se posiciona dentro de un tipo de escritura en que el autor utiliza todas las herramientas disponibles para crear su obra literaria. No solamente se sirve de la experiencia personal, como indicaba Arguedas, sino también de lo dicho, leído y contado por otras personas. Más aún, por las lecturas que el escritor ha acumulado a lo largo de su vida. SSB defiende la noción de que el escritor y la obra literaria se fundan a partir de la literatura precedente; por lo tanto, valen todas las fuentes de las cuales se enriquece y con las que construye su obra. Salazar Bondy destaca:

La literatura de esa experiencia transfigurada es la simulación de una experiencia, es una simulación estética o sea una simulación de esa experiencia, es una simulación estética o sea una simulación que implica una inversión y que, en consecuencia, es experimentalmente una mentira (110-11).

Pero esa mentira, que es la literatura, es real, porque, aunque la haya ideado un escritor, el lector identifica esa realidad creada por el autor dentro de su realidad. Detalla SSB:

Y sigo planteándome el problema, porque sigo pensando: lo real es la literatura, pero es también lo real, pero también lo ideal, también la vida, también la sociedad, también la experiencia directa y sensorial, la experiencia ajena, la adivinación; hay novelistas que han descrito lugares que no conocen, hay novelistas que los han inventado... Onetti, el uruguayo, ha inventado una zona del Uruguay para situar a sus personajes y esa zona no existe en el mapa del Uruguay ¡y es el Uruguay!; o sea, ha creado una gran mentira, una mentira maravillosa que se incorpora a la realidad, que es la realidad ya, desde el momento en que el artista, el novelista, la trabaja (111-2).

En otras palabras, para SSB, la literatura es texto, mientras que, para JMA, la literatura es un realismo con base en las experiencias propias del autor. Para SSB, la literatura es una mentira,

puramente ficción, «realidad verbal», como él mismo la llama. Las novelas no describen la realidad, sino que son creaciones del escritor que plasma en su obra literaria:

Yo creo que Rendón Willka es absolutamente real, pero esa es la maravilla de la creación: que de una mentira haya terminado siendo una realidad, como Don Quijote es una realidad. Esa es la gran función de la literatura: enriquecer la realidad con la ficción, enriquecer la realidad con los productos de la imaginación, y eso es lo que al fin y al cabo diferencia la literatura del periodismo, de la crónica (112).

En otro momento del debate, SSB, para validar su argumento, coloca como ejemplo la invención del lenguaje en las novelas de Arguedas, el «castellano quechuizante» que él mismo creó para «hacer hablar a los indios» en sus novelas:

El caso de Arguedas es más patente todavía, Arguedas ha contado cómo ha trasvasado la lengua de los indios a un español que la figurara, él ha inventado un español quechua, un español con hueso quechua, con osatura quechua, un español con alma quechua si ustedes quieren, pero... ¿cómo lo ha hecho?... ¡Por milagro de la palabra! (*Primer encuentro* 138-9).

En la intervención de SSB, este había descrito dos tipos de realidades: la real y la literaria. A esta última la llamó «realidad verbal», que es la ficción que crea el escritor en sus novelas. JMA, por el contrario, no acepta esa definición:

Tampoco acepto el término «realidad verbal» [...] ¡No existe! La palabra es nombre de cosas o de pensamientos o de reflexiones que provienen de las cosas, de lo que se piensa sobre las cosas; lo que es realidad verbal es realidad realidad [...] no, Sebastián, yo no acepto la realidad verbal, las palabras nombran cosas (140).

Si las palabras nombran cosas, como arguye JMA, podemos concluir que en su obra literaria lo que él narra es verdad: existe porque es real, pues sus experiencias directas con el mundo andino lo han ayudado a idear y construir sus novelas. En palabras de González Vigil, «El realismo maravilloso de Arguedas es primero y siempre, y sobre todo, realismo. Impone al lector la verosimilitud del relato que se presenta como retrato de lo real, y no como elaboración ficcional de un mundo de mera coherencia artística e imaginativa» (50).

En contraste con este punto de vista, SSB arguye que la obra literaria es pura ficción ideada por el escritor, con base en la realidad, pero que puede ser moldeada a su gusto: «La novela, la literatura es una realidad verbal, una realidad lingüística, es una creación lingüística» (*Primer encuentro* 130). Para él, la realidad y la literatura son distintas, pues esta última está enriquecida con la imaginación del escritor.

Para terminar esta parte y aclararlo, reproduciré parte del diálogo en el que SSB y JMA discuten sobre lo que es la «realidad» para uno, y la «literatura» según el punto de vista del otro:

ARGUEDAS.— ... Cuando yo digo que en «Warma Kuyay» todo es vida, quiero decir que no hay una sola palabra que esté demás. Es una cosa vanidosa decirlo: no hay una sola palabra que esté demás...

SALAZAR BONDY.— Yo estoy de acuerdo en que no hay una sola palabra que esté demás: por eso es un gran cuento...

ARGUEDAS.— ¡Por eso es *vida!*

SALAZAR BONDY.— ¡Por eso es *cuento!*

ARGUEDAS.— ¡Pura *vida!*

SALAZAR BONDY.— ¡*Literatura!*

VOZ NO IDENTIFICADA.— ¡Vida y literatura son la misma cosa!

SALAZAR BONDY.— ¡Por eso es gran literatura! (*Primer encuentro* 196; el énfasis es nuestro).

Para Arguedas, sus cuentos, sus novelas y obras son vida; por ende, la *literatura es vida*. Mientras tanto, para SSB, la literatura es cuento, es ficción; de esa manera, la literatura o la «realidad verbal» alcanza su belleza: a través de las experiencias del escritor y por medio de sus lecturas.

Mesa redonda sobre Todas las sangres: indigenismo y poética en Arguedas y Salazar Bondy

Luego de revisar el debate entre ambos escritores en el *Primer encuentro de narradores peruanos*, ahora nos centraremos en la ya famosa discusión de la *Mesa redonda sobre Todas las sangres*¹¹ entre SSB y JMA. Después de lo expuesto en el análisis previo, podemos entender, a partir de este cruce de argumentos entre los dos autores, el ataque que sufrió Arguedas en esta mesa redonda,¹² pues se le imputó tergiversar esa «realidad». De esta manera, SSB discute con JMA, porque él no presenta, en su novela, una visión homogénea del Perú:

Yo me pregunto si, recientemente, Arguedas postula en su novela, algo concreto sobre la realidad peruana, si hay previa a su creación literaria una visión del Perú, una concepción, una ideología del Perú, una doctrina del Perú, o un conjunto de ideas, de principios ideológicos, que la novela ilustre a través de lo que es, a través de una narración. Encuentro que tal ilustración no existe... José María Arguedas tiene una doble visión con respecto al Perú, exhibe una doble doctrina, manifiesta una

¹¹ El evento se realizó en el local del Instituto de Estudios Peruanos (IEP) el día 23 de junio de 1965 para debatir sobre la novela *Todas las sangres* (1964). Asistieron el escritor y etnólogo José María Arguedas, el escritor Sebastián Salazar Bondy, los críticos literarios Alberto Escobar y José Miguel Oviedo, y los científicos sociales Jorge Bravo Bresani, Henri Favre y Aníbal Quijano.

¹² Para una información más detallada sobre la defensa de Arguedas respecto a su obra y sobre las intervenciones de los demás expositores en este evento, véase los estudios de Pinilla (197-213), Moore (187-90) y Espezuá.

doble concepción del Perú, que resulta en cierto modo contradictoria, aunque él conscientemente no lo crea así (*Mesa redonda sobre Todas las sangres* 22-3).

SSB le recrimina a Arguedas por tener una «doble visión» del Perú y no una sola; por tener una «doble concepción» del Perú, una concepción heterogénea y no una homogénea. Más que una discusión política, creemos que es un choque entre dos poéticas, dos formas de escribir o narrar el Perú. Señala SSB:

... por una parte, la novela presenta una concepción mágica de la naturaleza, una concepción indígena, relativa a la concepción indígena prestada, ayudada, tomada de la concepción indígena del mundo, un cierto panteísmo, donde las flores se animan como seres humanos, donde los pájaros tienen una condición de símbolos, donde la vida animada e inanimada del mundo manifiesta mediante alegorías, cierta presencia superior, cierta presencia, yo diría, cristalina. Esto, por un lado, le viene a Arguedas creo yo, de su formación quechua, de su infancia al lado de los concertados a quienes, según su propia confesión, él bebe tanto de sus amores y sus odios. Pero, por otro lado, Arguedas tiene una formación universitaria, occidental, una formación científica de la cual no puede prescindir, y entonces, al mismo tiempo se plantea esa visión mágica del mundo en la que está incluida también la sociedad... Esto es, a mi juicio, un carácter superpuesto, yuxtapuesto, no compenetrado entre dos ideas, dos doctrinas, dos ideologías que conviven en Arguedas y que todavía no se han convertido en una sola, no se han unido, no se han confundido en una sola concepción del mundo (23).¹³

Sin embargo, en un artículo publicado unos meses después de este encuentro, SSB escribió que *Todas las sangres* era la obra más lograda de Arguedas y que vislumbraba la problemática del Perú dividido en dos:

En verdad, el Perú es un país escindido, [...]. Y ningún libro científico, ningún ensayo o investigación, ha mostrado tan grave divorcio social como la extensa novela *Todas las sangres* (Editorial Losada, Buenos Aires, 1964) que, a juicio de la crítica, es la más ambiciosa y lograda creación del novelista peruano («Arguedas: la novela social» 385).

El Perú de Arguedas, señala SSB, está dividido y enfrentado entre dos culturas: la andina y la criolla. Esta problemática no se resolverá «mediante una legislación, por más humanista y revolucionaria que ella sea, pues este indio, aquel mestizo y ese otro blanco son personas y como tales sujetos de libertad, dignidad y humanidad» (*ibid.*). De esta manera, el análisis de SSB sobre la obra de Arguedas es que todos los protagonistas están sujetos a un poder mayor y aun más grande

¹³ Las respuestas de José María Arguedas a los cuestionamientos que le hicieron en esta mesa redonda son parecidos a los que ya comentamos cuando defendió su poética en el *Primer encuentro de narradores peruanos*. En otras palabras, Arguedas proponía que lo que él escribía estaba vivo; partía de sus vivencias y no meramente de la ficción.

que les impide desempeñarse como sujetos individuales. Este poder es «contrario a la comunidad que, por gravitación histórica, juntos conforman o debieran conformar» (*ibid.*).

Hablando del mundo de *Todas las sangres*, Salazar Bondy destaca:

... la ordenación de esta nacionalidad en agraz. En agraz porque, como en una constelación nebulosa, giran en torno a una esperanza miríadas de violentos microcosmos en combustión, regidos por una hasta ahora enigmática norma que, sin embargo, no es la de la convivencia en comunidad, la de la nación propiamente dicha («Arguedas: la novela social» 386).

Para SSB, Arguedas relata las vicisitudes de un

«País inasible» porque se lo ha tratado de aprehender desde una posición conquistadora que no difiere en mucho de la de los soldados, clérigos y licenciados virreinales, y que cuando ha trocado la imposición por la persuasión en nombre del “indigenismo” —ideología esta, según dice Jorge Bravo Bresani, por evolución o por contraste, de naturaleza hispanista—, ha asumido las untuosas maneras del paternalismo acordándole al indio, como se acuerda un privilegio, su personalidad y su derecho (387).

Aquí, SSB critica al indigenismo por ser una «ideología hispanista», de raigambre extranjera y no autóctona. Sin embargo, mientras este género literario siguió vivo y tuvo como exponentes a López Albújar, Ciro Alegría y Arguedas desde la década de los 20 hasta los años que vive Salazar Bondy, ya para la década de los 60 se estaba transformando de un género regionalista en uno nacional. De esta forma, SSB declaró que el «indigenismo ha muerto»:

Yo llego a la conclusión de que el indigenismo ha muerto porque todo el Perú es indigenista, porque todos somos indigenistas, todos los escritores somos en cierto modo indigenistas. [...] Ya no se postula, pues, que volvamos al Imperio de los Incas, lo cual era una utopía y como tal irrealizable, se postula la construcción de una sociedad, de un mundo y de un espíritu que correspondan al Perú profundo y que sea la síntesis de todas las sangres, de todos los elementos culturales que en este país se dan cita con un nuevo proyecto del hombre, con un nuevo proyecto de dicha para el hombre (*Primer encuentro de narradores peruanos* 242).

SSB propugnaba una nueva visión del Perú como un país de todas las sangres. Un país que le había dado la espalda a la gran masa de peruanos que vivían en los Andes y que necesitaban un nuevo arte. Más adelante añade:

... de ver al indígena como otro, de estar distanciado del indígena con una forma diferente de humanidad, hemos llegado a la conclusión, gracias al movimiento indigenista, gracias incluso a los errores del movimiento indigenista, a sus exageraciones, a identificar al indio peruano como hombre, y a nosotros todos, en el Perú, a sentirnos parte de ese hombre. Ahora la palabra indio me

parece que ya tiene un sustento más justo, un contenido más justo, indio ya quiere decir hombre económica y socialmente explotado (243).

Se constata un cambio en la perspectiva social y una apuesta por lo realizado en términos literarios y políticos, sobre todo por el movimiento indigenista, del cual Arguedas fue el mayor exponente. La crítica ambivalente de SSB —pues primero amonesta al Arguedas de *Todas las sangres* en la mesa redonda, pero luego lo alaba en otro artículo— demuestra no una falta o descuido del autor de *Todo esto es mi país*, como otros críticos han señalado¹⁴, sino que esa ambivalencia en el discurso denota lo cerca y, a la vez, lejano que está SSB de la poética de JMA. Esto lo discutiremos a profundidad en el apartado sobre *El rabdomante*.

Poéticas enfrentadas

Un punto importante a tomar en cuenta en nuestro estudio de la poética de SSB es la distinción que él mismo realiza entre la literatura pura y la comprometida. En uno de sus textos fechados en 1964, se pregunta: «¿Está obligado el escritor realista a señalar un camino de apertura a la situación cerrada que muestra la realidad por él elegida como asunto de su creación, o, por el contrario, su misión se limita a permanecer dentro de las fronteras del suceso relatado?» (Salazar Bondy, «Novela y realidad» 299). Para él, el escritor actual no se define ni por uno u otro camino, sino, más bien, se coloca en el medio:

El realismo actual, al que la mayoría de los escritores se han adherido, no es ni el del espejo naturalista ni el de la premonición de la voluntad política. Es por el filo de una navaja por el que transita el artista de nuestro tiempo, a riesgo siempre de ceder a la mera transcripción verista y al candoroso optimismo profético. Si el mundo en el que está inscrito es un mundo en crisis, aunque desee, confíe o sepa que dicha crisis es signo de cambios y progresos que equivaldrían a la superación del trance, los sucesos novelados no tendrán por qué derivar, por un mecanismo ajeno a la literatura, en ninguna certeza sociológica (299-300).

De esta forma, el escritor que se desplaza por el «filo de una navaja» no siempre toma partido por la literatura comprometida o por la literatura pura. Por consiguiente, la obra de arte producida dentro de la coyuntura que escribe SSB se moverá por ambos caminos.

¹⁴ Por ejemplo, Espezúa argumenta que las críticas de José Miguel Oviedo y Sebastián Salazar Bondy a Arguedas parten de un desconocimiento de la crítica limeña hacia el mundo andino y la literatura escrita desde la periferia: «El mundo andino que (des)conocían Salazar Bondy y Oviedo era un mundo textual y no un mundo factual. Su experiencia se limitaba a lo plenamente discursivo y no a la experiencia vital. Es obvio que estamos frente a una falta de legitimidad de la crítica peruana que consiste en opinar sin fundamento, desde un centralismo criollo miope, sobre una cultura y un sistema literario ajeno. De este modo, es innegable que el debate pone también en tela de juicio la “crisis de (re)presentación” de los críticos y académicos en una sociedad multiétnica, pluricultural y multilingüe como la peruana» (129). Esta crítica también sirve para las lecturas que Mario Vargas Llosa hizo de Arguedas, a quien se le acusa de no entender, así como Oviedo y Salazar Bondy, el mundo andino descrito en la narrativa arguediana.

En otro texto escrito semanas después del anterior, SSB diserta acerca del accionar de los novelistas latinoamericanos al momento de crear conciencia social entre los lectores a través de sus obras:

Sin embargo, uno se pregunta si algunos libros literarios latinoamericanos no han sido tanto o más eficaces que el proselitismo para crear una conciencia del subdesarrollo: los nombres de Azuela, Icaza, Alegría, Asturias, etc., se vienen a la memoria. No fueron, pues, las creaciones de estos y bastantes más, simplemente intentos de novelística, sino también textos dinamizadores del desenvolvimiento social. Ellos no producirán —es ingenuo pedirles eso— la transformación, pero su contribución al despertar a los pueblos no fue ni es pequeña. Las generaciones que les siguen continúan la tarea dúplice: creación y denuncia («Mucha realidad por revelar» 304-5).

Al igual que en el artículo mencionado anteriormente, SSB reflexiona sobre la tarea del novelista. A su entender, este se mueve alrededor de una literatura comprometida y, a su vez, en los límites de la literatura pura, dedicada a la ficción y no al análisis sociológico. Estos textos se destacan porque verificamos que las reflexiones extraídas de los artículos nos dan más pistas sobre la crítica a JMA y el destacado papel que tienen las novelas con «compromiso social».

En una de las declaraciones de SSB en la *Mesa Redonda sobre Todas las sangres*, comenta que «... José María Arguedas tiene una doble visión del Perú, exhibe una doble doctrina, manifiesta una doble concepción del Perú, que resulta en cierto modo, contradictoria, aunque él conscientemente no lo crea así» (*Mesa redonda* 23). Salazar Bondy espera esa unidad entre la pureza literaria y el compromiso social que el artista debe tomar en cuenta, y Arguedas representa en sus obras una movilidad que a aquel no le termina de convencer. Arguedas muestra al Perú como un país heterogéneo y en disputa, pero SSB no lo ve de esa manera. Hay un aspecto más que SSB cuestiona: la falta de posicionamiento ideológico de Arguedas. En contraste, SSB sí escribe su última obra teatral desde una posición ideológica comprometida.

En contraposición con Arguedas, quien escribe desde la memoria, desde la niñez y sobre sus experiencias con el mundo andino, SSB no escribe una novela realista, sino una obra de teatro alegórica que le permita transmitir una idea, una tesis, sin tener que elaborar una descripción tan detallada del mundo andino, como sí lo hace José María Arguedas en sus novelas.

El proyecto último de SSB es el de la congregación y la unidad nacional de un producto final estable y culturalmente homogéneo. Es en este punto donde *El rabdomante* va adquiriendo forma, ya que es un intento de expresar teatralmente una solución al conflicto del tema nacional (en la ficción) que él mismo no pudo resolver en ninguno de sus textos (en la no ficción). Por lo tanto, es esta última pieza de teatro su más cercano intento de proponer una identidad nacional moderna.

Pero, como veremos, la comunidad que describe en esta obra debe de leerse a partir de una lectura de Arguedas. En efecto, se puede comprobar sin dificultad que Sebastián Salazar Bondy era un lector de las novelas y cuentos del escritor de Andahuaylas. Solo hay que revisar los textos publicados en diversos diarios de Lima para corroborarlo.¹⁵



¹⁵ SSB no solo comentaba, sino que también elogiaba los libros de Arguedas. Véase «Arguedas y el indigenismo» sobre *Agua* (1935) y *Diamantes y pedernales* (1954); «Carta de Lima» sobre *Los ríos profundos* (1958) y *El Sexto* (1961); «Arguedas: fe en el hombre» sobre *El Sexto*; «Arguedas: la novela social como creación verbal» sobre *Todas las sangres* (1964). Todos estos textos y más de SSB han sido recopilados en el libro editado por Alejandro Susti, *La luz tras la memoria. Artículos periodísticos sobre literatura y cultura (1945-1965) Tomo II* (2014).

3. *EL RABDOMANTE DE SEBASTIÁN SALAZAR BONDY*

Luego de examinar las poéticas de JMA y SSB a partir de sus discusiones y escritos, ahora nos dedicaremos a analizar *El rabdomante*. Primero, desarrollaremos el análisis de los personajes y el desenvolvimiento de la trama, aunque también leyendo, al lado, las obras primordiales de JMA. De esta forma, discutiremos las diferencias y semejanzas con *El rabdomante*. Finalmente, propondremos una lectura alegórica del texto fruto del análisis.

Desde el inicio de la producción teatral de SSB, este insertó en su literatura obras que comunicaran al público el contenido allí vertido. En las décadas de los 50 y 60, el Perú vio florecer diversos espacios donde el teatro creció enormemente. Esto va de la mano con los cambios sociales: el incremento de la capa urbana a raíz de la inmigración andina, la creación de nuevas formas de hacer teatro, la toma de posición de la clase media como agente del cambio:

En el plano de la cultura, los sectores medios tendieron a tomar partido con los sectores que favorecen los cambios. En cuanto a los discursos teatrales, el rasgo dominante fue la utilización del teatro como medio de lucha política y la tendencia a la socialización de las producciones por medio de la llamada «creación colectiva». La práctica escénica se inclinó hacia producciones enraízables [sic] en el «teatro épico». [...] De este modo, la aplicación de calificaciones generales como teatro revolucionario, teatro épico, teatro del absurdo no son suficientes para aprehender la diversidad de discursos y su función específica en los distintos países (Villegas 176).

Si bien Villegas escribe teniendo en cuenta la realidad de América Latina en su conjunto, es necesario enlazar lo que sucedía en la región con los cambios suscitados luego de eventos políticos y sociales, como la Revolución cubana y la posición de algunos escritores e intelectuales con la izquierda latinoamericana. Esto llevó a que se desarrollara en cada país un tipo de teatro, aparte de las influencias europeas del teatro del absurdo o el épico, destinado al público nacional, contexto del que SSB no estuvo exento.

En su trabajo teatral, SSB siempre abogó por el desarrollo de un teatro nacional, desestimando otros tipos de teatro, como el vanguardista o simbólico (Susti 244-45).¹⁶ Además, el mismo SSB no apoyó una dramaturgia en la que se desarrollaran temáticas extranjeras cuando en nuestro país había suficiente material para elaborar un teatro peruano consistente con la época:

Para el autor de *Lima la horrible* era absurdo intentar convertir a los peruanos en protagonistas de leyendas remotas en el tiempo y en el espacio, dado que los peruanos tienen sus propios mitos que

¹⁶ Salazar Bondy criticó constantemente en sus artículos periodísticos al teatro del absurdo (Susti 266-67); en estos «plantea su total inutilidad para el espectador» (*ibid.*). En contraposición, halagó el teatro épico de Brecht por su constante búsqueda de un teatro nacional (Susti 249-51).

afloran en las continuas generaciones, creando un personalísimo universo de tragedia y comedia. Entonces era necesario hallar memorables dentro de la cotidianidad y recrearlos, trabajando en ellos los que poseen de perdurable. Lo peruano debía, pues, interesar en cuanto es un pretexto para explicar el presente y no como antecedente obligado para ser imitado (Balta Campbell 186).

De esta manera, el desarrollo de sus obras siempre tendría como protagonistas a personajes peruanos. Siguiendo esta línea, en los cuentos y novelas de JMA hay un cambio del problema nacional a la inserción de la problemática del Perú en una perspectiva internacional y antiimperialista; mientras tanto, en Sebastián Salazar Bondy encontramos una evolución análoga a la de Arguedas en su obra teatral: de los dramas familiares que exploran trágicamente a personajes costeños de clase media, como en *No hay isla feliz* (1954) y *Algo que quiere morir* (1956); pasamos a la reivindicación de la lucha feminista y socialista en *Flora Tristán* (1959); para finalmente abordar el drama con temática indigenista y de problemática nacional en *El rabdomante* (1965).

El texto dramático: tragedia, drama, texto leído y actuado

Previo a un análisis de la obra de teatro, creemos conveniente precisar algunos puntos sobre la lectura que se hará en este trabajo. Como se trata de una obra teatral, tendremos que distinguir si estamos ante un drama moderno o una tragedia. Luego, se diferenciará el análisis del texto teatral como tal en contraposición con una lectura de la puesta en escena.

La distinción entre tragedia y drama se podría definir de la siguiente manera: en aquella, las soluciones son inviables e insalvables; mientras que, en esta última, la imposibilidad de una solución al conflicto se da a través de un accidente, por el mero azar que rige la vida moderna en contraposición con el destino en una tragedia (Pavis, *Diccionario del teatro* 491).

Steiner explica que la tragedia se transforma en drama desde el romanticismo. Allí, el accionar del hombre tiene solución: la redención. De esa forma, se vuelve optimista y este pensamiento

No puede originar ninguna forma natural de teatro trágico. La visión romántica de la vida es no-trágica. En la auténtica tragedia las puertas del infierno están abiertas y la condenación es real. El personaje trágico no puede eludir la responsabilidad. Argumentar que a Edipo se lo debería disculpar en razón de su ignorancia o que Fedra sólo era presa del caos hereditario de su sangre, equivale a minorar hasta lo absurdo el peso y el significado de la acción trágica. [...] Más allá de lo trágico no hay «final feliz» en otra dimensión de lugar y tiempo. Las heridas no son curadas y el espíritu quebrado no es rehecho. En la norma de la tragedia no cabe la compensación (Steiner 111).

En casi todos los dramas escritos desde el romanticismo, el héroe se salva gracias a la redención de último momento, como en el *Fausto* de Goethe. En la actualidad, «Las tragedias se han vuelto imposibles porque nuestro razonamiento ha pasado de ser sagrado a ser irónico: podemos relativizar, consideramos un acontecimiento trágico como una evolución de la que son culpables los hombres, no como una fatalidad superior. Razonamos horizontalmente y causalísticamente, no vertical y sagradamente. Creemos con firmeza en la relativización de la verdad; ésa es nuestra sacralidad antisacral» (Hertmans 246).

El rabadomante, como veremos más adelante, es un drama. ¿El drama de quién?, ¿de los Miserables, del Ingeniero, del Gobernador o del Portapliegos? Es el drama del Rabadomante: él es el que trata de solucionar la situación de la sequía. Falla, es castigado y, cuando los Miserables logran la victoria, es desechado y descartado de la comunidad.

Antes de pasar al análisis, aquí haremos una distinción entre texto leído y texto actuado. El primero no se hace patente a través de la voz humana, sino ante la lectura en solitario de un lector. El segundo es enunciado por los actores, acompañados de los demás símbolos de la puesta en escena: el escenario, el decorado, el maquillaje, la vestimenta, etc. En este caso, el espectador «ve» un drama en lugar de «escuchar» un relato (Pavis, *El análisis de los espectáculos* 203-4).

Pavis propone una diferenciación entre los análisis del texto teatral y de la puesta en escena. El texto no siempre precede a la actuación y viceversa. Además, el espectador debe separar el saber previo del texto leído. Todo esto es una propuesta para el análisis del espectáculo teatral. Por último, se debe «de pensar separadamente el estudio de los textos escritos y el de las prácticas escénicas que comportan textos» (Pavis, *El análisis de los espectáculos* 208).

Para este trabajo tomaremos en cuenta el análisis textual de *El rabadomante*, sin profundizar en una puesta en escena en específico. Explica Pavis que

En el caso del texto clásico o moderno, el texto existe, por definición, independiente y anteriormente a su enunciación escénica. Siempre podemos, entonces, releerlo y comparar esta lectura con la que propone la puesta en escena (*El análisis de los espectáculos* 209).

Como sucede en la obra de SSB, el texto existe independientemente de las distintas puestas en escena que haya tenido la obra desde su estreno en el año 1965.

Para finalizar, es necesario diferenciar el diálogo y la acotación, lo que nos servirá para nuestro análisis: «El discurso de la obra dramática se presenta bajo dos formas bien diferenciadas, incluso tipográficamente: una es la constituida por el diálogo, que es el habla de los personajes y la otra por las acotaciones, que es el habla directa del autor» (Bobes 173). De esta manera, en un análisis como

el que haremos a continuación, ambos registros serán tomados en cuenta a través de lo referido solamente en el texto.

La descripción de los Miserables

Al principio, la historia se centra en los Andes, donde un grupo de nativos indígenas llamados los Miserables¹⁷ se topa con otro grupo de personajes (el Gobernador, el Ingeniero y el Portapliegos) en medio de una sequía que azota una región andina no especificada por el autor. Para contrarrestarla, el segundo grupo tiene un proyecto en marcha para traer nuevamente el agua al pueblo y se lo hace saber a los Miserables. Es en ese momento que aparece el personaje del título, el Rbdomante, el cual, con su sapiencia y técnica, y con permiso del Gobernador, promete traer de vuelta el ansiado líquido al pueblo. Los Miserables lo aplauden y vitorean, pero los demás —el Ingeniero, sobre todo— se muestran incrédulos ante tan pintoresco personaje. El Rbdomante tiene su oportunidad, pero falla. Debido a eso, es llevado a la cárcel. Los Miserables se quedan en escena, recogen el instrumento del Rbdomante, imitan sus movimientos y logran extraer el agua del suelo. Al final de la obra, los Miserables han asesinado al Ingeniero y al Gobernador; el Portapliegos y el Rbdomante han escapado. El primero le pide al segundo que huya con él, puesto que le comenta que podrían ser ricos utilizando su técnica en otros pueblos que sufren de sequía; este se rehúsa a hacerlo y se queda a merced de los descontrolados Miserables, quienes, al verlo, no dudan en golpearlo por no ser, en sus palabras, «uno de ellos».

En principio, dividiremos el análisis de acuerdo a cada grupo de personajes. Primero, hablemos de los tres Miserables. Si revisamos los primeros pasajes, podemos llegar a algunas conjeturas. En el primer diálogo de la obra se destaca el valor que tiene para ellos el agua. Esta tiene vida, suena, habla, se encuentra escondida y no tienen idea de cómo encontrarla:

... Al levantarse el telón, los tres Miserables se hallan inmóviles, sin expresión en el rostro, perdida la mirada en una imprecisa lejanía. La voz de los tres se opaca.

MISERABLE I.— (*Se yergue un poco y husmea el aire; sus orejas parecen moverse.*) ¿Suenan? ¿Está sonando ya? (*Los otros no le responden y permanecen impasibles. El Miserable I vuelve a la posición primitiva. Silencio.*)

MISERABLE II.— Pero no es como canto...

MISERABLE III.— ¿Es dura o es blanda?

MISERABLE I.— (*Husmea otra vez.*) ¿Qué? (*Silencio.*)

MISERABLE II.— Pero no viene cantando...

¹⁷ Es imposible no trazar la referencia entre este nombre y *Los Miserables*, la célebre novela de Víctor Hugo. En ella, las vidas de Jean Valjean, Cosette, Fantine, Marius, etc., están marcadas por las desavenencias que tienen que sufrir al formar parte del grupo social más bajo, el de la pobreza extrema. Sin embargo, ello no les impide, a cada uno y a su manera, realizar sus ideales a cualquier costo, incluso el de su propia muerte.

MISERABLE III.— (*Torna a husmear.*) ¿Qué?

MISERABLE I.— Ella, pues.

MISERABLE II.— ¡Como si cantara!

MISERABLE III.— Mojada, empapada viene. (*Silencio.*) (*Obras 285.*)

Pese a la aparente pasividad y tranquilidad de este primer pasaje, los datos del texto no pueden pasar desapercibidos. Primero, en las acotaciones sobre ellos se señala la condición de inamovilidad de los Miserables, que, además, viene acompañada de varios silencios. Cuando se lee que «Los otros no le responden y permanecen impasibles», pareciera que el tema de la sequía que afecta a su región no les llamara la suficiente atención.

Por otro lado, se nos presenta a los Miserables con acciones más cercanas a los animales que a los humanos, pues, además de sus ropas raídas y su aspecto descuidado, se dice que uno de ellos «Se yergue un poco y husmea el aire; sus orejas parecen moverse» (285). Se encuentran de cuclillas y no erguidos, como los seres humanos, sino reducidos, empequeñecidos como unos animales indefensos que no saben qué hacer frente a la dificultad de no encontrar agua. Al husmear el aire, este personaje imita las acciones de un animal que utiliza sus sentidos para percibir el ambiente que lo rodea y no la lógica ni el saber.

La inamovilidad de los Miserables

Se nos informa en las acotaciones del texto que los Miserables no tienen expresión en el rostro: tienen la mirada perdida como en «una imprecisa lejanía», como si algo los abatiera. La falta de agua —que parece que habla, suena y canta— les ha opacado la voz, pues dicen pequeñas frases, preguntan constantemente, no entienden lo que el otro ha dicho. Se encuentran en una posición expectante. Esperan el agua que ha de llegar, se supone, de alguna u otra manera, pues no la buscan, no hallan maneras de encontrarla, solo desean toparse con ella o que regrese.

¿Cómo podríamos entender la inamovilidad de los personajes en esta primera escena? Adentrémonos en el diálogo y las acotaciones allí vertidas. Leemos que no tienen fuerzas y se les hace difícil moverse:

MISERABLE I.— No digo que sea sombrero sino que hay que ir a darle el encuentro porque ya está sonando... ¡Yo voy! (*No hace ningún movimiento.*)

MISERABLE III.— Si puedes, anda.

MISERABLE I.— (*Haciendo un gran esfuerzo para levantarse, sin lograrlo.*) ¡No puedo! (*Se da por vencido. Con resignación.*) No puedo.

MISERABLE II.— ¡Entonces por qué tanto hablas! ¿Quién se la va a robar si nadie se puede mover? (286-7).

Proponemos algunas lecturas. Por ejemplo, en las interacciones entre ellos y, luego, con los demás personajes, tanto con el Gobernador como con el Ingeniero, los Miserables no poseen técnica ni ciencia que les permita «avanzar» en su desarrollo; en este caso, no pueden resolver la sequía porque no tienen las herramientas ni el conocimiento para hacerlo. La situación actual en la que se encuentran es producto de la historia de desdén y prejuicios hacia el hombre de los Andes, lo que les ha impedido, social e históricamente, valerse por sí mismos, dependiendo siempre de otros, de los criollos. En la coyuntura del texto, esto se entiende como una espera constante de las decisiones de los grupos de poder, simbolizados en el Gobernador y el Ingeniero. Los Miserables esperan la solución a la falta de agua que los políticos o los gobernantes tienen que presentar, ya que ellos mismos no pueden hacerlo por su propia cuenta porque no poseen los recursos necesarios, ni los conocimientos ni las herramientas. Por eso esperan y esperan, ya que no les queda otra solución dentro de sus posibilidades. Los Miserables solo abrigan la esperanza de que el agua venga a ellos, porque no saben ellos cómo llegar al agua. El Rabdomante es el que les enseña eso, no directa sino indirectamente, y eso cambia la acción de la obra. Lo analizaremos más adelante.

El lenguaje de los Miserables

Alberto Escobar en su libro *Arguedas o la utopía de la lengua* (1984) describe algunos rasgos verbales en la obra de José María Arguedas que él llama «las variantes regionales»: «De esta manera, el proceso al que asistimos se tiñe con el colorido provinciano del habla usada en el registro menos formal y, a partir de él, se intenta el coloquio dentro de los confines del universo indio» (110). De esta forma, destaca singularidades que identifica con el habla coloquial andina que Arguedas plasma en su obra, en este caso en *Agua*.

Veremos que SSB utiliza algunos rasgos estilísticos utilizados por Arguedas y que Escobar enumera en su libro. Este lenguaje es usado por los Miserables, aunque no de forma tan particular, detallada y diferenciada como en los textos de JMA. Por ejemplo, cuando el Miserable III dice: «Mojada, empapada viene. (*Silencio.*)» (Salazar Bondy, *Obras* 285), o cuando el Miserable II comenta: «En silencio, sin cantar nada, un día vendrá» (292), se está utilizando la «anteposición de los complementos verbales» que también existe en *Agua* y es un rasgo del castellano andino, ya que «ocurre un adelantamiento del objeto verbal y de todos los complementos hacia las posiciones iniciales de la oración» (Escobar, *La utopía de la lengua* 113).

SSB, a diferencia de JMA, no experimentó en carne propia y directamente al pueblo indígena de la sierra del Perú; por lo tanto, algunos rasgos que hemos recogido y que él plasma en el texto se deben a las lecturas que él mismo tuvo de los cuentos y novelas indigenistas de la época, en especial las de Arguedas.

El agua en *Los ríos profundos* y *El rabdomante*

Ahora revisemos la concepción que existe del agua en los relatos de Arguedas. De esta forma, la compararemos con el texto de SSB. Es menester empezar con la famosa cita del primer capítulo de *Los ríos profundos*, cuando Ernesto se encuentra en el Cusco y contempla el muro incaico por primera vez:

Formaba esquina. Avanzaba a lo largo de una calle ancha y continuaba en otra angosta y más oscura, que olía a orines. Esa angosta calle escalaba la ladera. Caminé frente al muro, piedra tras piedra. Me alejaba unos pasos, lo contemplaba y volvía a acercarme. Toqué las piedras con mis manos; seguí la línea ondulante, imprevisible, como la de los ríos, en que se juntan los bloques de roca. En la oscura calle, en silencio, el muro parecía vivo, sobre la palma de mis manos llameaba la juntura de las piedras que había tocado (Arguedas, *Los ríos profundos* 143).

Para Ernesto, las piedras incaicas están vivas y no duda en compararlas con los ríos. El objeto que vislumbra y siente el narrador entre sus manos está vivo, pues se mueve y quema. Más adelante, la comparación se hace incluso más compleja:

Eran grandes y extrañas de cuanto había imaginado las piedras del muro incaico; bullían bajo el segundo piso encalado que por el lado de la calle angosta, era ciego. Me acordé, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: «*yawar mayu*», río de sangre; «*yawar unu*», agua sangrienta; «*puk'tik' yawar k'ocha*», lago de sangre que hierve; «*yawar wek'os*», lágrimas de sangre. ¿Acaso no podría decirse «*yawar rumi*», piedra de sangre, o «*puk'ik' yawar rumi*», piedra de sangre hirviente? Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en el verano, que tienen una cima así, hacia el centro del caudal, que es la zona temible, la más poderosa. Los indios llaman «*yawar mayu*» a esos ríos turbios, porque muestran con el sol un brillo en movimiento, semejante al de la sangre. También llaman «*yawar mayu*» al tiempo violento de las danzas guerreras, al momento en que los bailarines luchan (144).

Las piedras ahora se asemejan a los ríos de sangre, al *yawar mayu*, como les dicen los indios. Para Ernesto, las piedras hierven como lo hace el *yawar mayu*. Es interesante también notar que Arguedas describe dos conceptos del *yawar mayu*, el del río sangriento y el del «tiempo violento de las danzas guerreras». Ambas definiciones se conjugarán a lo largo de la obra, pues el río de sangre y el tiempo violento se materializarán en el levantamiento de los colonos al final de la novela. De

esta forma, Arguedas realiza esta descripción de las piedras incaicas en el primer capítulo y nos la narra a través de su protagonista para, más adelante, presentar una metáfora de estas dos concepciones del *yawar mayu*, el cual es la gran masa de colonos-indígenas que se dirigen hacia Abancay para que el padre realice la misa para contrarrestar los efectos de la peste. Este concepto es crucial en la obra arguediana y nos servirá para definir algunos pasajes del texto de SSB.

Por otro lado, según Cornejo, el papel de los ríos y del agua en *Los ríos profundos* tiene una fuerte carga semántica:

A más de implicar liberación y fuerza, los ríos simbolizan el sentido de la naturaleza, pero de la naturaleza tal como la entiende Ernesto: al mismo tiempo un ser viviente, humano, y un poder divino. Esta condición plural supone que el río tiene una carga semántica extraordinaria y una copiosa funcionalidad dentro de la novela. Como seres naturales-humanos-divinos, los ríos pueden cambiar de rostro y de sentido, y efectivamente cambian con acelerado ritmo (*Los universos narrativos* 112).

En *Los ríos profundos*, Ernesto, el protagonista y narrador, se encuentra dentro del mundo mágico como consecuencia de la visión indígena que posee del mundo. En nuestro caso, en *El rabadomante*, los Miserables son los personajes que absorben y ejemplifican el punto de vista indígena y andino.

Proponemos que SSB no identifica a los Miserables con una región determinada de los Andes, porque ya existe en el imaginario del espectador un prototipo del hombre andino: la suciedad y el descuido de su vestuario evidencian el abandono que sufren las gentes que habitan la sierra del Perú.

Al igual que el personaje-narrador de *Los ríos profundos* describe a las piedras, los ríos y los objetos como seres vivientes, los Miserables creen que el agua tiene cualidades humanas, que se mueve, está escondida, que canta, habla y se encuentra «mojada, empapada». El agua vive, es «ella», se le subjetiviza, esperan que venga cantando como una persona viva. Creen que es maleable («¿Es dura o es blanda?») y creen escucharla. Mientras ellos dialogan y la describen, realizan un par de analogías y la vinculan, primero, con un sombrero y luego con el sol:

MISERABLE III.— (*Con esfuerzo sobrehumano se despoja del sombrero raído. Vuela una fina polvareda. Observa la prenda.*) Y esto, di, ¿es duro o es blando? El sombrero, ¿es duro o es blando?

MISERABLE I.— (*Toma el sombrero, lo dobla, lo estruja.*) Ella es blanda, pero no así.

MISERABLE II.— (*Ríe.*) Claro que no. ¿Puedo beberme el sombrero? ¿Puedo con él lavar mi ropa? ¿Puedo regar la verdura? El sombrero tampoco viene cantando.

MISERABLE III.— (Animado.) No, no. El sombrero es sombrero. No es animal ni flor, sino sombrero. ¡Dámelo! (*Lo toma y se lo coloca con energía.*) (Salazar Bondy, *Obras* 286).

En esta parte se expone cómo califican los Miserables al agua, y lo hacen destacando sus características físicas: primero, discuten sobre si es dura o blanda como el sombrero que usan. Luego, analizan las cualidades del agua en comparación con las del sombrero, pues este último no se puede beber ni sirve para lavar la ropa ni regar la verdura; además, no canta. Para los Miserables, el agua es un componente primordial en su quehacer diario, pues la beben, lavan y riegan con ella. Igualmente, ella canta, tiene vida. Al agua, la escuchan, la sienten, está viva. Existe una relación entre objeto material y la vida, pues en la cosmovisión de los Miserables existen objetos sagrados como el agua y el sol sin los cuales la vida sería precaria, así como objetos profanos y sin ningún uso primordial para la vida humana, como el sombrero, por ejemplo. Sin embargo, hay una distinción clara entre los Miserables y Ernesto: por un lado, los primeros tienen un debate interno entre creer y no creer que el agua tiene ciertas cualidades que la convierten en un ser viviente; por otro lado, Ernesto no se discute esa característica de los objetos, como las piedras y los ríos, en ningún momento. En otras palabras, Los Miserables dudan entre sí, no hay una sola idea concreta que compartan entre ellos, sino que están debatiendo la veracidad o no de los enunciados que cada uno realiza de acuerdo a las analogías que van destacando en cada momento que avanza el diálogo.

Por ejemplo, más adelante, ellos comparan el agua con el sol:

MISERABLE II.— Es igual que el sol. Hace mucho sol, pero ¿quién lo usa en la cabeza para él solo?

MISERABLE III.— ¡El sol sí que es un sombrero grande y maldito!

MISERABLE I.— ¡Eso! ¡Maldito! ¿O no?

MISERABLE II.— Pero nadie se lo roba, ni se lo lleva a su casa, ni lo corta para salarlo y meterlo después en la olla. Nadie se come al sol. Ni el más poderoso, ni el más Ingeniero, ni siquiera el más Gobernador.

MISERABLE I.— (*Ríe.*) ¡Eso! Nadie se almuerza al sol.

MISERABLE III.— ¡Pero a ella sí se la almuerzan!

MISERABLE I.— Por eso quiero ir a darle el encuentro. A lo mejor se la almuerzan los demás antes que nosotros (286-7).

La comparación entre el sombrero, el sol y el agua es importante de resaltar, ya que saca a relucir la visión que tienen los Miserables de los objetos que los rodean. Primero, el sombrero es un objeto particular, pues hay varios sombreros, de diversos tipos, tamaños y texturas. Cada uno de los Miserables posee un sombrero y cada uno puede confeccionarse uno. El sol, por el contrario,

no es un objeto accesible al tacto, pues es un astro que irradia luz y calor. Uno de los Miserables compara al sol con un sombrero y dice: «... ¿pero quién lo usa en la cabeza para él solo?» (286). En este caso, el personaje observa la inconmensurabilidad del sol frente a un sombrero, pues el astro no puede ser usado por una persona, mientras que el objeto-sombrero sí. El sombrero pueden usarlo varias personas porque se puede reproducir, materializar, confeccionar; pero el sol no, porque es uno solo.

Por otro lado, el sol no puede ser comercializado como el agua, por ejemplo, pues el astro no puede ser robado ni usado para cocinar. Aquí entramos en el terreno del agua como mercancía de la cual el grupo de poder se adueña. Mientras que el agua se comercializa por su naturaleza maleable, «Nadie se come al sol. Ni el más poderoso, ni el más Ingeniero, ni siquiera el más Gobernador» (287). El sol es distinto al agua porque es inaccesible —«... nadie se roba al sol porque nadie puede hacerlo. Si él quiere te agarra, pero tú a él nunca» (*ibid.*)—, y no puede ser una mercancía por su imposibilidad de alcance. En cambio, el agua está en todos lados, en los ríos, en las laderas, lagos y lagunas, y ha sido utilizada por los gobernantes a su antojo. Los Miserables cuestionan ese uso del agua como propiedad privada que puede ser explotada para beneficio de los poderosos. Al agua se la «almuerzan» personajes como el Gobernador y el Ingeniero. Por ello, los Miserables quieren apurarse, buscarla y encontrarla, pero no saben cómo.

Quisiera detenerme aquí para explicar el juego simbólico que presenta la obra sobre la relación entre el agua y el sol. Aquella se encuentra en la tierra, representa lo sensible; este último, por otro lado, se encuentra en el cielo, representa a las ideas y lo abstracto. De esta manera, podemos verificar la analogía entre ambos: el agua representa el mundo material, lo maleable, lo que está presente y puede ser cambiado por el hombre. Sin embargo, el sol encarna la figura del objetivo a conseguir, lo ideal: la libertad, la autonomía y la unión del colectivo frente a la individualización. Así, los Miserables quieren transformar el agua en sol; es decir, quieren dejar de ser explotados como el agua para conseguir su objetivo: ser inalcanzables, soberanos, únicos y libres como el sol, pues lo que no puede ser robado son las ideas y los Miserables están en su búsqueda.

Mientras que Ernesto de *Los ríos profundos* está empapado de la cosmovisión andina (camina cerca del río constantemente, le pide al *zumbayllu* que le envíe mensajes a su padre, etc.), los tres Miserables de *El rabadomante* no parecen estar tan convencidos del todo. Si verificamos sus diálogos al principio del texto, podemos extraer un discurso constante en cada uno de ellos. El Miserable I pregunta siempre si el agua ya viene o si suena: «¿Suena? ¿Está sonando ya?»; «¿Suena? ¿Un poco suena, no? [...] Yo creo que ya suena [...] Despacio, pero suena. Hace rato que suena un poco»; «¡Suena! ¡Suena! ¿No oyen cómo suena?» (285-87). El Miserable II, por otro lado, es el más racional

y escéptico de los tres, pues duda de que el agua cante: «Pero no es como canto... [...] Pero no viene cantando... [...] ¡Como si cantara!»; «Ella no canta»; «Pero no canta, ¿no?» (*ibid.*). Por último, el Miserable III se pregunta sobre la composición del agua, y la relación entre esta y el sol y el sombrero; además, cree que el agua no vendrá: «¿Es dura o es blanda?» (285); «Y esto, di, ¿es duro o blando? El sombrero, ¿es duro o blando? [...] Te digo que no viene»; «Y nadie se roba el sol porque nadie puede hacerlo. Si él quiere te agarra, pero tú a él nunca» (*ibid.*).

De esta manera, en cada uno de los Miserables se puede identificar una personalidad y comportamiento puntual de acuerdo al progreso de la acción dramática. Cuando los Miserables logran sacar el agua de la tierra, ellos se llenan de júbilo y dejan la inamovilidad que los caracterizó al principio. Primero, el Miserable I abandona la dejadez y el letargo de las primeras páginas y ayuda a los demás a cavar: «(Cavando en tierra con ambas manos.) ¡Cavemos bien hondo!» (Salazar Bondy, *Obras* 300). El Miserable II, por su lado, deja el escepticismo que lo caracterizaba al principio y acepta que el agua canta: «¡Canta! ¡Canta de verdad! ¿La oyes?» (*ibid.*). Finalmente, el Miserable III, quien tiene la varita del Rbdomante en sus manos, realiza la acción más importante de los tres, la extracción del agua. En ese momento, la humaniza y le da una personalidad: «¡Grita! ¡Grita como yo! ¡Está sufriendo! ¡La saco! ¡La saco!» (*ibid.*). Por último, al ver la fuente de agua que canta y grita, los tres se envalentonan y se ufanan de su cometido: «¡La vencí! ¡Yo la vencí! ¡Soy más fuerte que ella! [...] ¡Entramos a su casa y la sacamos afuera!» (*ibid.*). Se aprecia, por el diálogo vertido, que su actitud ha cambiado, pues destacan el dominio que ahora poseen sobre el agua. Los tres, en síntesis, han dejado la pasividad del inicio de la obra para enarbolar un rol completamente activo, ya sea cavando, extrayendo el agua, gritando o imponiendo su autoridad hacia los «intrusos». En otras palabras, los Miserables han dejado de discutir, de debatir y pelearse por las características del agua, del sombrero y el sol, y se han puesto de acuerdo en un solo objetivo y lo han logrado: extraer el agua. De esta forma, podemos deducir que ellos han pasado de la división a la unión, han dejado la individualidad y ahora forman parte de una comunidad, de un todo.

Además de ello, es interesante diferenciar las acciones con la varita entre el Rbdomante y los Miserables. El primero, se encontraba solo y falló; mientras que los segundos, quienes trabajaron en conjunto, llevaron a cabo su cometido. De esta manera, el individualismo del Rbdomante fracasó en la consecución de su meta; por otro lado, el cooperativismo de los Miserables fue positivo para finalizar su tarea de forma victoriosa. Podemos describirlo de esta forma: en principio, el conflicto se abre por la sequía que azota la región, el cual se evidencia en la tensión de los primeros diálogos entre los Miserables; luego, al entrar en escena los demás personajes, el conflicto se agrava, ya que ahora la tensión es entre *ellos* y *nosotros*, los Andes y la costa, lo criollo y lo andino, la magia contra la ciencia, por citar algunos ejemplos; por último, se resuelve el drama al unir,

diferenciar y separar los elementos que deben de quedar y ser descartados en esta nueva comunidad liderada por los Miserables.

Si le ponemos atención al decorado casi al final de la obra, se describe en las acotaciones que este cambia, porque donde predominaba la sequía y la aridez, ahora se describe un lugar donde las hojas crecen, los árboles son frondosos y los colores vuelven a la vida:

MISERABLE II.— ¡Agua! ¡Agua! (*Sale.*)

MISERABLE III.— ¡Agua! (*Sale.*)

(Se oyen sus voces cada vez más lejos, pero de inmediato se comienza a escuchar la palabra «agua» coreada por grupos progresivamente más numerosos. El árbol seco, al mismo tiempo, ha ido creciendo y cubriéndose de hojas y flores, y han aparecido aquí y allá grandes yerbas, girasoles, campanillas, madresevas, cuya floración se percibe como un cántico de vidas que resucitan, de gérmenes que despiertan de su largo sopor, de insectos, perros, aves y caballos que ocupan el mundo con sus zumbidos y voces. La disonante vocinglería se va apaciguando hasta solo ser el rumor de un ordenado jardín.) (Salazar Bondy, *Obras* 301).

El espacio pasa de ser un páramo donde el «sol ardiente cae a plomo» (285) a un jardín donde las flores, las plantas y animales se reproducen y cantan alegremente. Se convierte en un lugar donde renace la vida luego de la llegada del agua. En otras palabras: el páramo se ha transformado en el paraíso en la tierra. De un lugar árido e infértil, se pasa a un jardín lleno de plantas, animales, un espacio lleno de vida. Es decir, la utopía se ha vuelto realidad. En esta obra, la solución no se proyecta al futuro, como en la narrativa indigenista clásica que ya hemos revisado en la primera parte, sino que ahora el lector-espectador *ve* el resultado de la rebelión y la visión utópica se hace presente.

Aun así, un punto importante ha cambiado. A diferencia de los relatos de Arguedas, allí donde la naturaleza se conjuga con el hombre y forman un solo mundo, una sola cosmovisión, en *El rabadomante*, luego de que extraen el agua, los Miserables se apartan del discurso que manejaban al principio de la obra. Luego de este episodio, los Miserables no se asemejan al Ernesto de *Los ríos profundos* o al Rendón Willka de *Todas las sangres*, sino que hacen alarde de su nuevo poder sobre el objeto (re)conquistado: «¡Vamos a sacar el agua! ¡Vamos a enseñarle a la gente a agarrar el agua por el cogote en su convacha!» (301).

Me detendré un momento en esta última cita dicha por el Miserable III. Si al inicio de la obra él se preguntaba por la venida del agua estando en una situación pasiva, en esta ocasión, su actitud ha cambiado. Los tres se han transformado. El agua, ahora, es un objeto más que hay que adquirir para la ansiada liberación. En efecto, el agua representa los bienes de la tierra, de la naturaleza que hay que obtener para transformar la sociedad. Además, esta naturaleza ya no se encuentra ligada al

mundo andino como en la narrativa arguediana. Todo lo contrario, el agua es *poseída* por los Miserables para el uso que ellos crean conveniente promover hacia otra nueva sociedad.

El Gobernador, el Ingeniero y el Portapliegos

Como ya analizamos al grupo de los Miserables, ahora nos enfocaremos en el otro grupo de personajes de la obra compuesto por el Gobernador, el Ingeniero y el Portapliegos. Cuando estos aparecen en escena, son confundidos por los Miserables, al escuchar sus pasos y sus voces, con el agua. Son descritos en las acotaciones de la siguiente manera:

(Desde hace un instante han comenzado a resonar pasos enérgicos, autoritarios. De pronto, aparece en escena el Gobernador, que luce uniforme militar. Lo siguen de cerca el Ingeniero, con botas y salacot colonial, y el Portapliegos, quien transporta un botellón verde de agua fresca y un cartapacio negro. Ingresan y se detienen ante los tres Miserables tendidos en el suelo.) (288).

Previo al ingreso de estos tres personajes, antes de que los espectadores y los Miserables vean su imagen, se debe sentir su presencia a través de sus pasos, en primer lugar, en el plano auditivo; en segundo lugar, en el plano visual al entrar en escena. Así, es importante no pasar por alto el vestuario y el sonido con los que deben ser representados en escena. En principio, ¿por qué sus pasos son «enérgicos» y «autoritarios»? Una respuesta a esta interrogante es que ese es el papel que cumplen en la obra, sobre todo el personaje que aparece primero: el Gobernador. Este es un militar, y, como tal, sus pasos tienen esas características, como también su actitud en el desarrollo de la trama. El Gobernador cumple una función pública dentro del Estado en la obra; a su vez, es el representante político que dirige el lugar donde se desarrolla la escena. Su vestimenta delata que detenta el poder con un “uniforme militar”, el cual ha representado en nuestro país, por muchos años, el poder dentro del Estado.

Detrás del Gobernador aparece el Ingeniero. Como su nombre lo indica, representa a un profesional de la ciencia, el encargado de encontrar alguna solución al problema general de la sequía que azota a la región. Se nos dice que el personaje se viste «con botas y salacot colonial»; por lo tanto, su indumentaria va a la par con la del Gobernador, ya que no solo es una persona con educación superior y una profesión, sino que también denota un poder distinto al del Gobernador. Mientras este posee un poder político, el Ingeniero tiene el poder de la ciencia de su lado, un saber que se impone al saber mágico y mítico de los Miserables. Es interesante recalcar que el vestuario de este personaje tiene como adjetivo el de “colonial”, en contraposición con la vestimenta de los Miserables, quienes visten ropas andinas. Aquí debe de notarse, tanto en la lectura como en una

puesta en escena, la diferencia entre uno y otro: el primero debe personificar al conquistador, mientras que el otro, al conquistado.

Por último, para completar el trío de personajes, se presenta al Portapliegos, quien es una especie de secretario del Gobernador y del Ingeniero, un subordinado que está encargado de cumplir con cada tarea que el Gobernador le imponga. Su principal función, como su nombre lo señala, es la de escribir, apuntar y tomar nota de lo acontecido, según dicten sus superiores. Este no tiene una vestimenta característica según las acotaciones, sino que la diferencia se marca por los objetos que detenta: el agua y el cartapacio, símbolos del poder de los recursos naturales y, por otro lado, de la escritura.

Este Portapliegos, se nos dice, «transporta un botellón verde de agua fresca y un cartapacio negro». El cartapacio negro sirve para tomar nota de todo lo ocurrido en su labor al lado de sus superiores. Mientras tanto, es interesante notar el otro objeto que posee: un botellón de agua fresca. Este personaje tiene el agua que tanto buscan y esperan los Miserables. Aun así, esta «agua» que tiene el Portapliegos es distinta al agua que buscan los Miserables, pues esta no es un ser vivo, sino que está encerrada, atrapada en una botella para el uso privado del Portapliegos y su grupo. Este posee el agua, pero para beberla. En la primera parte de la obra, los Miserables dialogaron sobre la adjudicación del agua y del temor de que alguien se la robe. Pues bien, en esta escena vemos que el agua ha sido robada, pues no se encuentra en su estado natural, deslizándose libremente en ríos, lagos y quebradas, sino que aparece en forma de mercancía encerrada.

El Portapliegos, además, posee otro saber que los Miserables no tienen: la escritura. El Portapliegos está en ventaja frente a los Miserables, porque escribe; consecuentemente, está educado, tiene un oficio. Todas estas características e información de los tres personajes no encuentran contrapartida con los Miserables, de quienes no tenemos información sustancial que podamos extraer por las acotaciones, los diálogos o las acciones. De esta forma, el Portapliegos, al igual que el Gobernador y el Ingeniero, parte con ventaja respecto al otro trío de personajes. Los aventajan en capacidades porque tienen saber, poder y objetos que los Miserables no poseen.

Es sintomático verificar que mientras ellos se anuncian con «pasos enérgicos, autoritarios», los Miserables no se mueven o les es muy difícil hacerlo. El análisis que acabamos de hacer ayuda a entender la escena donde unos personajes no poseen casi nada en contraposición con otros personajes que lo tienen casi todo a su favor: poseen las herramientas, están dentro del sistema imperante, dentro del Estado. Los Miserables no tienen herramientas, están fuera del sistema; por ende, no existen. Mientras unos son retratados, vestidos y educados como hombres, los otros son descritos como simples animales llenos de harapos, que no saben leer ni escribir.

Para este trío de personajes, el agua no es un objeto tan importante como sí lo es para los Miserables.

GOBERNADOR.— (*Aproximándose.*) ¡Agua! ¡Agua! ¡Agua! ¿Pero es que no tienen ustedes otra cosa en qué pensar? ¿No les preocupan la patria, la educación de las nuevas generaciones, los progresos industriales de la humanidad?

INGENIERO.— ¿Y miles de otros temas igualmente cautivadores?

MISERABLE I.— (*Tímidamente.*) El agua es bonita, señor.

GOBERNADOR.— Hervida quizá, pero natural es portadora de gérmenes altamente infecciosos (Salazar Bondy, *Obras* 289).

Antes que el agua, los temas que el Gobernador cree que son más importantes son la nación, la educación y la ciencia. Aunque, según la información que sacamos del texto, a los Miserables no les conciernen esos tópicos, porque simplemente ellos no forman parte de la misma comunidad que el Gobernador, quien los insta a pensar y actuar con patriotismo. Podemos decir que, como no han tenido educación, no tienen una preocupación ni los conocimientos concretos acerca del adecuado funcionamiento del Estado en el momento preciso del cuestionamiento.

Además, los Miserables no están interesados en los «progresos industriales de la humanidad» y, por ese motivo, no les atañe ni preocupa la educación nacional: no han sido introducidos en el estudio de la ciencia, sino que se les ha mantenido fuera de ella. La ciencia, el progreso que representa el Gobernador, no los alienta, porque simplemente no los ha beneficiado. Mientras los Miserables siguen pobres, el Gobernador, el Ingeniero y el Portapliegos han podido desarrollarse a través de la educación y la ciencia.

Finalmente, el punto más importante de los tres: la comunidad. Los Miserables no pertenecen a ninguna nación: están desahuciados, no tienen pertenencias cognoscibles, están vestidos con harapos; por lo tanto, no son ciudadanos con derechos reconocidos. Como son pobres indígenas, analfabetos y sin pertenencias ni derechos ciudadanos¹⁸, no están dentro de la nación peruana, sino fuera. La pregunta del Ingeniero sobre los temas importantes y «cautivadores» lleva a pensar en el problema de la indiferencia con la cual los Miserables son tratados en la obra. A ellos les preocupa el agua, porque es el elemento importante para vivir, para mantenerse dentro de la naturaleza de la cual forman parte. Por eso el agua es «ella», está subjetivada, mientras que para los otros tres, el agua es portadora de gérmenes y obtiene su valor al ser procesada, industrializada, y convertirse en objeto de recambio, de mercancía.

¹⁸ Cuando se estrenó la obra (1965), los analfabetos en el Perú, en su mayoría de origen indígena que vivían en los Andes, no tenían derecho al voto. Este hecho cambió a partir de la Constitución de 1979.

El Rabdomante

El personaje que le da nombre al texto es un mago, un zahorí en pleno siglo XX que tiene como oficio encontrar agua en lugares inhóspitos y desérticos. Como ya discutimos en la primera parte, Cornejo sostiene que en las obras indigenistas siempre hay un personaje que viene del exterior, de fuera de la acción, para «iniciar» el relato. Como lo describe Pavis:

A partir del momento en que el héroe «sale de la sombra», en cuanto abandona su entorno no conflictivo para penetrar en un territorio extranjero, el mecanismo de la acción empieza a funcionar. La acción sólo se detendrá cuando el personaje haya recuperado su estado original o haya alcanzado un estado en el que su conflicto deje de existir (*Diccionario del teatro* 336-37).

Cuando entra el Rabdomante a escena, los Miserables están discutiendo con el Gobernador y el Ingeniero sobre su propuesta para salvar al pueblo de la sequía; antes de que se retiren, ingresa el Rabdomante para traer «su» solución:

RABDOMANTE.— Soy un rabdomante.

INGENIERO.— (*Riendo sarcásticamente.*) ¡Bah! ¡Un mago! ¡Coronel, un mago en pleno siglo XX, se da cuenta!

GOBERNADOR.— (*Perplejo.*) ¿Cómo mago? ¿Hace pases con la mano y listo?

INGENIERO.— Ni siquiera eso. ¡Un rabdomante! Una especie de brujo que adivina dónde hay agua... (*Al Rabdomante.*) ¿Hasta en las rocas, no es así?

RABDOMANTE.— (*Al Gobernador.*) Alumbro las aguas subterráneas, descargo las fuentes ocultas, descorro las costuras de la tierra seca. Soy un zahorí...

INGENIERO.— ¡Zahorí, eso! Felizmente usted mismo lo ha dicho. ¡Pero le advierto que la brujería está prohibida en este país! ¡Carece de explicación científica y las leyes no la reconocen como un oficio! (*Salazar Bondy, Obras* 294).

Mientras que el Rabdomante describe el saber que tiene, el Ingeniero se refiere al quehacer de este personaje de forma despectiva, además de calificarlo de no científico. Entre el Ingeniero y el Rabdomante hay una distancia clara: el primero reconoce a la ciencia como la única solución a los problemas actuales y desconfía de la magia del Rabdomante; mientras tanto, este utiliza su saber de zahorí como una herramienta útil aun cuando esta no sea reconocida por la ciencia.

Más adelante, el Rabdomante consigue el permiso del Gobernador para buscar y obtener el agua. El Rabdomante trata, pero no logra su cometido. Entonces, el Gobernador, quien le había advertido de que si fracasaba iba a ser detenido, se lleva esposado al Rabdomante, pero antes este tiene un intercambio de palabras con los Miserables, donde les augura el fin de la sequía:

MISERABLE III.— (*Al Rabdomante.*) ¿No saldrá?

MISERABLE II.— No canta ni nada...

RABDOMANTE.— (*Animoso.*) Pero sí, cantará, sonará, hará lo que ustedes quieran (297).

El Rábdomante, en esta oportunidad, da un anuncio prometedor a los Miserables: les comunica que la tan ansiada espera del agua terminará muy pronto. Pero no solo eso, sino que esta prolepsis se adelanta a los hechos de la trama y vislumbra a los Miserables como los poseedores y benefactores del agua. En este apartado, el Rábdomante, tiene una función oracular,¹⁹ pues augura a los Miserables el futuro que les espera cuando obtengan el agua con sus propias manos. En ese momento, ella hará lo que ellos manden y deseen.

Otra característica del Rábdomante es que se puede comunicar en los registros del Ingeniero y también en el de los Miserables; la ciencia y la magia, dentro de él, están unidas:

RABDOMANTE.— (*Al Gobernador.*) Pero le aseguro que ahí al pie del árbol está su guarida. Y no muy honda. Sin embargo, es fuerte. Debo reconocerlo, y hay que cogerla sorpresivamente, por la cabeza, con vigor y rapidez. Déjeme probar de nuevo.

INGENIERO.— (*Al Gobernador.*) ¡Oh, dejémonos de oír sandeces! ¡A la cárcel!

RABDOMANTE.— (*Vivamente al Ingeniero.*) Disculpe pero no son sandeces. Todo esto tiene una explicación científica. Las aguas en proceso de filtración, que inducen potenciales electrokinéticos, o sea que, producen lo que se llama Efecto Quincke... Usted, sin duda, lo sabe... (298).

En el primer enunciado del Rábdomante, somos testigos de que piensa, al igual que los Miserables, que el agua está viva, que es fuerte, que no es simplemente un objeto, una mercancía. Por otro lado, en el segundo enunciado, el Rábdomante explica el saber y la ciencia detrás de su profesión. Por lo tanto, verificamos que este comprende y se relaciona eficazmente en los registros verbales y cognoscitivos de ambos grupos de personajes que componen la obra.

Más adelante, cuando empieza la revuelta de los Miserables, aparecen en escena el Rábdomante y el Portapliegos. El diálogo nos da a entender que el Gobernador y el Ingeniero han sido asesinados por los pobladores. En ese momento, el Rábdomante apela al agradecimiento de los Miserables para que lo dejen en paz: «Yo no tengo nada que temer. Les traje la verdad. Ellos la emplean como quieren. Es su derecho. [...] Pero a mí tienen que agradecerme lo que hice por ellos» (301-302). Él hace referencia a la ayuda que les brindó al enseñarles a utilizar la herramienta (la varita del Rábdomante) con la cual recuperaron el agua. Luego, ambos dialogan y el Portapliegos le pide al Rábdomante que se escape con él a otro pueblo, se conviertan en comerciantes y vendan

¹⁹ Además del Rábdomante, el Ingeniero pronuncia unas frases que presagian su calamitoso final en forma de prolepsis justo cuando el Gobernador accede a la petición del zahorí para extraer el agua del suelo: «Grave error. Gravísimo error. ¡Nos pesará!» (295).

el saber del Rábdomante a otras comunidades igual de necesitadas: «Nosotros comercializamos el secreto. Nos pagan y a otro lugar en seguida, a ofrecer nuestra mercancía. Usted la fabrica y yo la vendo». A lo que el Rábdomante se niega: «Se ha equivocado conmigo. No soy comerciante. [...] Aquí me quedo» (303). El Portapliegos tiene una visión empresarial y desea trabajar como socio del Rábdomante vendiendo su saber para hacer dinero y, posteriormente, hacerse ricos. El Rábdomante se niega, pues piensa que los Miserables le agradecerán y no le harán daño. En esta oportunidad, somos testigos de una solución por parte del Portapliegos a la situación de emergencia en que se encuentran: si se quedan, serán arrasados por la masa desbordada y, probablemente, terminen asesinados.

El Portapliegos escapa, huye con vida de la revuelta de los Miserables, pero el Rábdomante se queda y, en vez de ser salvado o incluido en la comunidad, es violentado, golpeado. ¿Por qué? El Rábdomante es un *otro*, no es parte del grupo de los Miserables, como ellos dicen: «Si no es como nosotros, seguro es uno de ellos» (*ibid.*). El Rábdomante no es incluido como uno más del «nosotros», sino como «ellos», como el Gobernador, el Ingeniero y el Portapliegos. El Rábdomante, para los Miserables, se asemeja más a los funcionarios que los han dejado sin agua por muchos años, quienes los han puesto en esta situación de inamovilidad; ahora que ya descubrieron la salida a la sequía, se sienten libres. Mientras los Miserables descargan su ira sobre los responsables, el Rábdomante cree fielmente que ellos lo entenderán y lo incluirán dentro de su comunidad. Nada más equivocado.

Veamos la lectura que hace Ubilluz de la obra de Arguedas para entender este punto:

... ¿no sería más bien el amor al prójimo el que disuelve la rabia? No, el amor al prójimo puede quizás paliar la rabia, pero no la disuelve. En la obra de Arguedas, lo único que disuelve eficazmente la rabia (porque la transforma en deseo de justicia) es la invención política («La teología política de José María Arguedas» 52).

Aquí Ubilluz se refiere a la evolución de la solución de la explotación indígena en el relato arguediano. En «Agua» y *Yamar fiesta* hay solo rabia que no puede transformarse en justicia, en *Los ríos profundos* hay un aviso de cambio de los colonos y un augurio de revolución, ya que las chicheras son las primeras que se unen para combatir la desigualdad contra los hacendados. Es al final, con la marcha de los colonos, cuando se vislumbra una posible rebelión. No obstante, es en *Todas las sangres* y con la consolidación del ayllu donde la propuesta de la acción política toma lugar para aliviar la rabia del indio contra el gamonal como solución al conflicto. Allí, la solución de Arguedas es que los indios puedan cultivar sus propias tierras a través del ayllu sin intermediación del

hacendado. De esta forma, no es el amor de Ernesto hacia los indios ni el cariño de don Bruno hacia sus criados lo que diluye la problemática, sino la política.

Por lo tanto, ¿qué es lo que quiere el Rbdomante al quedarse a la espera de los Miserables? ¿Amor? Más bien, ¿amor al prójimo?, ¿que reconozcan que él los ha ayudado y por eso deban de agradecerle y unirse a él? Allí es donde el Rbdomante se equivoca, pues el levantamiento de los Miserables no tiene orden, es arrasador, destructivo, es puro *yawar mayu*. «El *yawar mayu* es la venganza moderna andina: es una pulsión que apela a un arte, a una invención (a una danza guerrera) que transforme la venganza en deseo político». Esto deriva, en la obra de Arguedas, en una teología política,²⁰ una de cuyas funciones es «la de vencer eficazmente la impotente rabia vengativa del indio» para que ese *yawar mayu*, el río de sangre, derive en un deseo de justicia social (Ubilluz, «La teología política de José María Arguedas» 66). Por lo tanto, los Miserables aún no han encauzado su rabia en un discurso político acorde con ellos; por eso reaccionan de tal manera contra sus enemigos, arrasando todo a su paso, como un río de sangre.

El Rbdomante siente amor por los Miserables, por el prójimo, por eso prevé una solución al conflicto: ellos deben incluirlo en su revuelta, porque los ayudó a conseguir el agua y, en consecuencia, a liberarse de sus enemigos. Así cree que sucederá. En contraposición, los Miserables lo rechazan, no lo identifican como un igual, sino como diferente, alguien distinto a ellos y que debe eliminarse de la misma manera que el Gobernador y el Ingeniero, arrasado por el *yawar mayu*.

El asesinato de los funcionarios del Estado y la posterior expulsión del Portapliegos y del Rbdomante supone una separación entre un «nosotros» y un «ellos», que termina en la revuelta de los nativos sobre los invasores. Ahora, con el redescubrimiento del agua por sus propios medios, los Miserables-nativos tienen las herramientas suficientes para salir del letargo e inmovilidad de años, lo que culmina con la expulsión de los intrusos de la comunidad.

El levantamiento de los Miserables

Al hablar del mito y la revolución en *Los ríos profundos*, González Vigil resalta el papel que toman en esta novela las chicheras, pues son ellas las primeras en levantarse contra la injusticia:

Nótese que la subversión en *Los ríos profundos* la encienden las mestizas de las chicherías, actuando en el nivel de la «infraestructura» económica, social y política, reclamando una sustancia que

²⁰ El ensayo de Juan Carlos Ubilluz explica la existencia de una teología política como parte constitutiva de la narrativa de JMA, desde *Agua* hasta *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, la cual tiene como función «politizar el *yawar mayu* para vencer la impotencia del indio y disolver con el amor la coraza ideológica para hacer un lugar a lo andino» (68).

simboliza lo indispensable para la vida: la sal (conectable al reclamo de agua, en el cuento *Agua*) (*Los ríos profundos* 104).

De otra forma, la memoria y las costumbres indígenas son parte importante de la comunidad andina. González Vigil comenta que estos dos puntos son una forma de resistencia a los años de dominación española, pues tienen un motivo «mítico y subversivo». Además, todo el imaginario andino «desencadena ese efecto tonificante y subversivo de la memoria que ilumina el presente y el futuro» (*ibid.*). Más adelante, puntualiza que, aunque la gran masa de los Andes la componen los indios, tanto los comuneros como los colonos, Ernesto duda de que ellos tengan alguna fuerza o ímpetu revolucionario como sí lo han demostrado las chicheras, de origen mestizo. Aunque luego se convence de lo contrario:

Teme [Ernesto] que [los colonos] ya carezcan de memoria, en el sentido mítico y colectivo que hemos visto. No los ve sumarse al motín de las chicheras, como si no se atrevieran a colaborar en la justicia económica y social... Pero, he aquí que la peste (una plasmación cósmico-mítica que torna patente la abyección del sistema social que padecen) los pone en movimiento, en una insurrección provocada totalmente por la mentalidad mítica. Prueba dos cosas: la capacidad revolucionaria de todos los indios, pongos y colonos incluidos; y la repercusión revolucionaria de la óptica mítica (105).

El despertar de los colonos era, para Arguedas, lo más importante del mensaje de *Los ríos profundos*... Pero no fue evidente para los comentaristas encargados de la recepción inmediata de la novela, en tanto que el mensaje revolucionario se hallaba connotado (más que denotado explícitamente) y ligado a categorías real-maravillosas (y no al discurso racionalista de las típicas narraciones comprometidas o revolucionarias) (105-6).

En *Los ríos profundos*, por ejemplo, la rebelión que propician las chicheras responde a la consecuencia de un acto de los hacendados que ellas no aceptan: que se esconda y no se reparta la sal en el pueblo. Comenta Rowe:

El levantamiento de las chicheras es importante porque eleva a nivel social la lucha contra la opresión, y también provee un paralelo objetivo al conflicto personal de Ernesto. A este le impresiona que las chicheras se transformen de simples mujeres que hablan todas a la vez, en una fuerza disciplinada que lucha por un objetivo específico. Siente que se puede vencer cualquier obstáculo (*Mito e ideología en la obra de José María Arguedas* 76).

Este levantamiento sirve como preámbulo a la verdadera rebelión de la novela, la de los colonos.

Para el protagonista de *Los ríos profundos*, la Iglesia, representada por el padre Linares, es el símbolo del poder y la opresión que se ejerce sobre los indios. Para contrarrestarla, Ernesto apela a la conciencia andina, sobre todo al retorno del orden preestablecido antes de la llegada de los españoles, en el mito de Inkarrí. Ernesto se opone a la visión del colegio, del padre Linares y del Viejo, y se posiciona a favor de los indios, las chicheras y los colonos de la hacienda.

Otra manera que encuentra [Ernesto] para dar un sentido a su posición en Abancay es convertir a los que sufren en una fuerza de oposición contra el orden establecido. Nuevamente se repite la pauta de invertir las jerarquías. Por ejemplo, cree que el sufrimiento de los colonos les permitirá oponerse a sus opresores, una posición diametralmente opuesta a la de Linares, quien ve los sufrimientos como una garantía de la humildad, o sea de la obediencia (Rowe, *Mito e ideología...* 81-82).

La toma de posición de Ernesto respecto a los indios es un argumento que utiliza Sebastián Salazar Bondy para criticar la diferencia entre esta obra y *Todas las sangres* —una comparación implícita y no explícita, puesto que SSB nunca señala a *Los ríos profundos*—, de forma que Arguedas, en la lectura de SSB, no termina de colocarse dentro de un bando ni de otro, ni a favor de los indios ni de los hacendados. Mientras que, en *Los ríos profundos*, Ernesto rechaza la mentalidad y la forma de vida de los hacendados y ve en el alzamiento de las chicheras, del cual él formará parte, una salida de la represión que sufren los mestizos e indios.

Ernesto acompaña a las chicheras a tomar la sal, la reparten a los colonos. Luego, su lideresa, doña Felipa, parte con rumbo desconocido, no sin antes colmarla de adjetivos halagadores y coronarla con una narración de corte mesiánico. Al final de la obra, los colonos «despiertan» en parte, así como las chicheras, pero para exigir una misa al padre Linares con el fin de apartar la peste del pueblo. El ejército no los puede contener y su avance hacia Abancay es inminente. El levantamiento de las chicheras advierte al lector, de cierta forma, que el advenimiento del alzamiento de los colonos está en camino, como se señala implícitamente al final de la novela. Posteriormente, Arguedas comentará:

Entonces, en *Los ríos profundos* yo describo la sublevación de estos indios por una causa de orden mágico: ellos están atacados por el tifus, y se difunde la idea de que la «madre» del tifus, que es un animal, no podrá morir sino en virtud de una misa que el santo padre de Abancay dijera para que la «madre» del tifus muera. Cortan toda comunicación con Abancay para que no puedan pasar por el río estas gentes, pero hacen oroyas y pasan una noche toda esa masa de gente que está espantada por el tifus y cuando la policía les dispara con metrallas no hacen el más mínimo caso y siguen avanzando, toman la ciudad, obligan al cura que diga la misa y se retiran cantando himnos. La tesis era esta: esta gente se subleva por una razón de orden enteramente mágico, ¿cómo no lo harán,

entonces, cuando luchen por una cosa mucho más directa como sus propias vidas, que no sea ya una creencia de tipo mágico? Cuatro años después ocurrió la sublevación de La Convención. Yo estaba seguro de que estas gentes se rebelarían antes que las comunidades libres, porque estaban mucho más castigadas y mucho más al borde de la muerte que las comunidades libres que tienen algo de tierra. A los colonos se les puso ante esta alternativa: o invadir las tierras o morir de hambre y en ese caso el hombre, por instinto, defiende su vida. Entonces, esta gente ha sido la que se ha sublevado primero, la que ha dado muestra de más valor. Esa fue la tesis de la novela... (*Primer encuentro* 238-9).

La interpretación de Urrello de *Los ríos profundos* nos aproxima al proyecto liberador e independentista que se esboza en esta novela y que está implicado en el «despertar» de los colonos, cuando Ernesto

Une los dos extremos de la historia del pueblo quechua: el apogeo, representado por la ciudad imperial, y la esclavitud de sus habitantes, representada por los colonos y las chicheras de Abancay. Es el intérprete de una nueva síntesis, a la que no podemos negar validez, porque sin esta nueva interpretación, a la que llegamos a través del eslabón que nos conecta con el pasado mítico-histórico, el presente no se puede interpretar en su dimensión total. La doctrina de la lucha de clases nos da puntos de referencia para modificar las injusticias, pero la reestructuración del ser americano necesita del autoconocimiento profundo de sus raíces... El hombre americano, a través de su propia existencia histórica, pasado y presente, debe hacer su valiosísima contribución al patrimonio espiritual humano (Urrello 149).

Pero la «síntesis» de Urrello solo se anuncia y no se concreta. La misma rebelión de las chicheras queda en un simple acto de rebeldía contra los hacendados, pues hasta el final de la obra no se sabe dónde está ni cuál será el próximo movimiento de doña Felipa, la lideresa de las chicheras. Lo mismo sucede con la marcha de los colonos infestados por el tifus: solo se narra su poderío grupal, como pueblo, y cómo podrían iniciar un levantamiento a futuro, pero eso no aparece en la obra.

Por otro lado, Pedro Trigo declara que la peste es una figura utilizada en *Los ríos profundos* como detonante de la lenta desaparición del mundo rígido, cerrado y explotador de la sierra peruana, donde el indio es sumiso ante los hacendados, los militares y la Iglesia:

Es cierto que la peste le encuentra [a Ernesto] dispuesto a resistir y que sale a cumplir un destino positivo... [, pero] qué es lo que se ha derrumbado. Y lo que se ha derrumbado es el valor de los opresores y la postración de los oprimidos y por lo tanto se ha derrumbado también simbólicamente el mundo que descansaba en esa correlación de fuerzas; y dentro de Ernesto lo que se ha derrumbado es el miedo a la muerte que engendra la soledad y la sumisión; Ernesto se hace

invulnerable a la muerte porque se ha expuesto a ella. Con este acto de solidaridad ha conquistado simultáneamente la vida y la dignidad. Sería un desenlace paralelo el de Ernesto y el de los indígenas: ambos reintegrando su ser escapan al mundo de los vivos, es decir, salen al camino, porque ese mundo no existe todavía (Trigo 53).

Por su parte, Juan Carlos Ubilluz describe cómo la obra narrativa de Arguedas «introduce lo mágico en el corazón de lo político» («La teología política de José María Arguedas» 31). Para este autor, el proyecto de JMA está destinado a promover la cultura andina, sacarla del cajón de la barbarie al que la cultura occidental la había destinado, pero introduciéndola en un proyecto político que vaya de la mano con la religión cristiana. Para Ubilluz, por lo tanto, JMA esbozó una «teología política» a lo largo de toda su narrativa. Esta tendría como objetivo moldear la inconformidad del indio hacia la construcción de la emancipación indígena a través de la unión de la religión cristiana con la política socialista de Mariátegui (34-6). En sus palabras: solucionar el «*impasse* terriblemente contemporáneo entre el universalismo socialista y el particularismo étnico posmoderno» (38).

Entonces, ¿cuál sería la inconformidad del indio y cómo se traduciría en la emancipación indígena? Para Ubilluz, vendría de la mano con el *yawar mayu*: la corriente del río de sangre que arrasa todo lo que encuentra a su paso. En consecuencia, es el *yawar mayu* lo que mueve a los colonos al final de *Los ríos profundos*; falta el *yawar mayu* en *Agua*, cuando Ernesto escapa de la comunidad ante la arremetida de don Braulio y viendo que los indios de San Juan de Lucanas no hacen nada para «resolver» la injusticia de la falta de agua. Además, el *yawar mayu* es el río de sangre que los personajes de *Todas las sangres* sienten cuando Rendón Willka es fusilado —todos menos el Zar— al final de la novela. Más bien, Rendón Willka se encuentra en paz antes de que lo acribillen, pues, al administrar el ayllu en las tierras de don Bruno, está cumpliendo con la labor encomendada:

—... Te voy a fusilar a ti también si no me dices dónde tiene Rendón Willka a su gente.

—¿Rendon Willka? ¿Su gente? No tiene gente de él. Somos comuneros; estamos en toda la hacienda, en cualquier parte.

Demetrio escuchaba con tranquilo regocijo las respuestas de la mujer. «Ya pueden fusilarme. ¡No importa!», pensó (Arguedas, *Todas las sangres* 446).

El ayllu es la solución de esta novela al capitalismo nacional y al gamonalismo, entre el capitalismo internacional de la Wisther-Bozart y el feudalismo incipiente de don Lucas y el cholo Cisneros. Para Demetrio Rendón Willka, el ayllu es el estadio final de su lucha, el cual está más allá de la muerte, como él mismo dice antes de que lo fusilen:

Aquí, ahora, en estos pueblos y haciendas, los grandes árboles no más lloran. Los fusiles no van a apagar al sol, ni secar los ríos, ni menos quitar la vida a todos los indios. Siga fusilando. Nosotros

no tenemos armas de fábrica, que no valen. Nuestro corazón está de fuego. ¡Aquí, en todas partes! Hemos conocido la patria al fin. Y usted no va a matar a la patria, señor. Ahí está; parece muerta. ¡No! El pisonay llora; derramará sus flores por la eternidad de la eternidad, creciendo. Ahora de pena, mañana de alegría. El fusil de fábrica es sordo, es como palo; no entiende. Somos hombres que ya hemos de vivir eternamente. Si quieres, si te provoca, dame la muertecita, la pequeña muerte, capitán (447).

De esta forma, Rendón Willka ha vencido, pues ha conocido la patria a través del trabajo del ayllu. Por ello dirá Arguedas que, en esta obra, venció el *yawar mayu*, ya que esa es su victoria, la solución al conflicto dentro del mundo indígena. Si comparamos a Rendón Willka y los Miserables, podemos concluir que, así como él ha conocido la patria a través del ayllu, los Miserables han conseguido el agua y, por lo tanto, la libertad a través de la colectividad, así como Willka la alcanzó en la novela. Asimismo, como el ayllu se ha transformado en patria, el agua de los Miserables es ahora el sol que no puede ser robado, es la idea que se debía alcanzar, es la conversión de la materialidad en la idea de comunidad, independencia y autonomía que no poseían previamente y que, al final, han obtenido con sus propias manos y méritos.

Además, si trazamos el paralelo entre *Los ríos profundos* y *El rabadomante*, en el sentido de que en la novela de JMA los colonos han «despertado» y luchan contra la peste, que equivale a la muerte, ese rechazo y disputa se traducen en una aproximación de un *nuevo orden* (el futuro) que destruya al *antiguo* (el pasado). En *Todas las sangres*, el *yawar mayu* está aún latente. El ayllu es la solución al gamonalismo y al feudalismo de los Andes. Aun así, la novela de JMA no soluciona los problemas de la nación peruana: falta un paso más y ese paso lo da SSB en *El rabadomante*. Allí, los Miserables se levantan contra los opresores al solucionar su principal inconveniente: la sequía y la falta de agua. Por lo tanto, el enfrentamiento de los personajes de estas obras con situaciones extremas (la peste y la sequía, por ejemplo) supone una suerte de liberación que se anuncia en *Los ríos profundos*, se visualiza el conflicto y se resuelve parcialmente en *Todas las sangres*, mientras que la resolución final y concreta se completa en *El rabadomante*. De esta forma, podemos postular que existe un principio de continuidad entre los textos de Arguedas que hemos comentado y el de SSB.

SSB no utilizará la técnica de Arguedas de escribir sobre una experiencia vivida, sino todo lo contrario: propondrá una alegoría que defienda una idea, una idea como la propuesta por el mismo Arguedas en *Los ríos profundos*: si los indios se rebelan por cuestiones míticas, ¿por qué no lo harían por una idea concreta? En *El rabadomante* ocurre una acción similar, los personajes andinos (los Miserables) se rebelan cuando obtienen el agua y derrocan a los representantes del poder estatal: el Gobernador y el Ingeniero. Por lo tanto, si ellos son propensos a luchar por el agua, ¿qué no harían por una causa más concreta, el advenimiento de la revolución, por ejemplo? Proponemos que la

obra de SSB tiene ese matiz y se inscribe dentro de la literatura indigenista, donde este tema es recurrente y por el que él mismo abogó cuando escribió que «si bien es cierto que el indigenismo sectario y provincial ha muerto, en compensación hoy todos, individuos o grupos, creadores o público, somos indigenistas, pero en una acepción renovada, humanista y universal del nuevo vocablo» («La evolución del llamado indigenismo» 50).

Este nuevo indigenismo, ya no provincial sino nacional, será la propuesta de SSB en *El rdbomante*, mientras que el antiguo indigenismo será discutido. Eso lo desarrollaremos más adelante.

Volvamos a la obra. El agua significa la vida y el renacer de la región después de la sequía. La inamovilidad en la que se encontraban los Miserables cambia radicalmente, ya que luego toman posesión del lugar al asesinar al Gobernador y al Ingeniero, representantes del poder político y militar del Estado: «¿Vio cómo estrangularon al Gobernador? ¿Se fijó en los despojos del Ingeniero?» (301-2). A pesar de que es el Rdbomante quien les enseña a utilizar la vara para encontrar el agua, eso no lo salva de la golpiza final. Así, sellan su independencia, puesto que ellos mismos pudieron solucionar la dificultad que llevaban sobre sus hombros. No necesitaron de la ciencia y la tecnología que el Ingeniero les expuso ni tampoco las promesas incompletas del Rdbomante y su vara. Las contrariedades las resuelven los mismos Miserables, lo cual da a suponer que ellos ya no necesitan de un tercero que les ordene cómo proceder ni cómo realizar tal o cual acción, sino que ellos mismos han sabido completar y corregir las desdichas que los aquejaban.

El Rdbomante y el título de la obra

¿Por qué SSB tituló a su obra de esa forma y no *Los miserables* o *El drama del Gobernador y el Ingeniero*, por ejemplo? ¿En qué personaje recae el peso del drama en esta obra teatral? Como ya adelantamos al principio de este apartado, el drama de *El rdbomante* cae precisamente sobre el personaje del título de la obra. Este es el que actúa, el que ingresa a escena a cambiar la situación de los Miserables y de la sequía para solucionar el *impasse* de la acción.

En principio, veamos el accionar de los Miserables hasta antes de la aparición del Rdbomante. No se pueden mover sagazmente, sus diálogos son sobre el agua, esperanzadores y filosóficos. Aun así, no hacen nada en concreto para solucionar la sequía. Por otro lado, el Gobernador, el Ingeniero y el Portapliegos dialogan con los Miserables, les explican «su» solución a la sequía, la muestran por escrito, pero tampoco hacen nada. Todo lo dicho se queda atrapado en el aparato burocrático al cual pertenecen. De esa manera, ambos grupos de personajes se quedan en el diálogo sin tomar acciones sobre el problema.

La diferencia la trae el Rábdomante, quien sí entra en escena para «actuar» sobre la sequía. El Rábdomante no se queda en la explicación, en el diálogo, sino que ensaya la resolución del conflicto. Mientras que ambos grupos de personajes se quedan en el nivel del discurso, el Rábdomante los sobrepasa y se inserta dentro de la acción resolutoria que quiere traer consigo el agua de nuevo a esas tierras.

Pero la explicación al nombre de la obra no queda solo allí. Hay más, puesto que el Rábdomante falla estrepitosamente ante el poder burocrático y estatal del Gobernador y el Ingeniero. No solo eso, sino que cree ingenuamente que los Miserables lo aceptarán dentro de su comunidad luego de que conquisten el poder.

En *El rábdomante* de SSB, el personaje del Rábdomante es cancelado e inmolado por un ideal mayor: la rebelión de los Miserables. No sería una verdadera toma de poder si es que los Miserables aceptaran al Rábdomante como uno de ellos, pues es eso lo que la obra nos detalla: hay elementos que deben de desaparecer para ingresar a la modernidad. Esos elementos los comparte el Rábdomante, como la ideología hispanista, la magia, el indigenismo, etc.

Desde otro punto de vista, luego del desarrollo de los personajes de la obra, podemos preguntarnos cuál es el personaje con el cual se debe de identificar el público.

Este proceso implica que el espectador es puesto, por el texto dramático o por la escenificación, en condiciones de juzgar al personaje. Si consideramos que el héroe es «mejor» que nosotros, la identificación se producirá por admiración y a una cierta «distancia» característica de lo inaccesible; si lo consideramos «más malo», pero no del todo culpable, la identificación se producirá por compasión (*terror y piedad*) (Pavis, *Diccionario del teatro* 241).

Podemos ensayar aquí una respuesta. ¿Con quién se identifica más el público?, ¿con los Miserables? Los espectadores que irían a ver la obra y para los que escribe SSB no se parecen a los Miserables. Más bien, con ellos hay una cierta distancia, pues representan a los indígenas y campesinos de los Andes. ¿Se identificarían con el Gobernador, el Ingeniero y el Portapliegos? Puede ser posible. Incluso así, SSB logra que esos tres personajes sean distantes, no tan empáticos con el otro, algo soberbios y autosuficientes. De esta forma, el único personaje que queda es el del título de la obra.

El Rábdomante es carismático, habla el lenguaje de cada uno de los grupos, se gana la simpatía de los Miserables y, por un momento, del Gobernador. Vemos en escena cómo falla para obtener el agua, cómo lo enmarrocan y lo meten preso, cómo se escapa de la turba que ha tomado el pueblo,

cómo se queda para sacrificarse y, además, vemos cómo lo golpean los mismos a los que acaba de «ayudar» a recuperar el agua.

SSB puso el título adecuado a esta obra, pues el drama se desarrolla alrededor de la figura del Rabdomante. Él es el que actúa ante la dejadez de los Miserables y la ineptitud burocrática del Gobernador y el Ingeniero: falla y pierde. El Rabdomante vino como el salvador, pero terminó siendo sacrificado, porque no pertenece ni a uno ni a otro bando. Al final de la obra, no es necesaria su presencia. De esta forma, es aniquilado para dejar libre el camino a los nuevos dueños del agua: los Miserables.

A continuación, plantearemos una lectura más profunda dando un paso más en el análisis que hemos venido desarrollando. Descifraremos el entramado alegórico que se esconde detrás de esta obra de teatro.

Lectura alegórica de *El rabdomante*

Si proponemos en este apartado una lectura alegórica de *El rabdomante* es porque el texto presenta una abstracción y nivel de simbolización tal que los personajes que intervienen en ella se refieren a entidades generales y no solo a particulares. Como bien apunta Fletcher:

Lo importante de la alegoría es que no *precisa* ser leída exegéticamente; frecuentemente opta un nivel literal que tiene suficiente sentido solo por sí mismo. Pero, en cierta manera, esa superficie literal sugiere una doble intención peculiar y aunque pueda, como lo hace, pasar sin interpretación, adquiere mayor riqueza e interés cuando es interpretada (16-17).

Esto nos brindará una lectura más amplia de la obra y, a su vez, permitirá identificar las connotaciones de los personajes y sus acciones. Al no haber alegoría pura en una obra literaria, son las semi-alegorías o las que se encuentran en los límites las que abundan (Fletcher 18-9), como en la obra que estamos analizando.

En *El rabdomante*, SSB deja de lado lo particular y escribe en un plano alegórico para no caer en el realismo del género novelesco. Sobre todo, para no caer en los «errores» que él mismo le señala a Arguedas en la *Mesa redonda*... Según Salazar Bondy, Arguedas retrataba a un país dividido en dos, que posee un lenguaje y regionalismo muy marcado, un posicionamiento ideológico que hay que superar. Además, SSB increpa a Arguedas que él, como autor, no toma posición sobre uno u otro bando, como sí lo hace en su novela anterior. A partir de este punto es donde nosotros construimos la poética de SSB para desarrollar *El rabdomante*, que dialoga con Arguedas y directa e indirectamente con sus obras anteriores: *Agua*, *Los ríos profundos* y *Todas las sangres*. En *El rabdomante*, el alzamiento de los Miserables advierte un despertar en el pueblo indígena sometido por largos

años por el poder político y militar criollo, representado en los personajes del Gobernador y el Ingeniero. Los Miserables de SSB, para liberarse de ello, no necesitan de un nuevo líder de fuera, como el Rbdomante, sino que la transformación e independencia debe de venir de ellos mismos y a partir de su propio trabajo. Los Miserables no necesitan un nuevo amo, tampoco un ingeniero, un gobernador y mucho menos un rbdomante, pues lo que requieren es la «varita» para encontrar el agua que tanto buscan, el instrumento para trabajar y ser libres.

En efecto, los Miserables representan a los habitantes de los Andes, mientras que el Gobernador, el Ingeniero y el Portapliegos, al Estado criollo; por otro lado, el Rbdomante, diremos, es el personaje externo que trata de ingresar a la acción como un nexo entre los dos grupos y así solucionar los problemas que existen entre ellos. Este sería el primer nivel de la alegoría. Luego, dando un paso más, hay una segunda lectura alegórica de la obra. Aquí se define el proyecto político de SSB en la obra. Mientras los Miserables son la masa dormida de los Andes antes del *yawar mayu*, la adquisición del agua y la muerte de los gobernantes vienen a significar la resolución material al conflicto: los Miserables necesitan poseer el agua, que vendría a representar la materialidad de los recursos naturales, además del poder político, luego de la muerte del Gobernador y el Ingeniero. En este caso, el Rbdomante vendría a representar al indigenismo, sobre todo al escritor y al intelectual indigenista: el que se desenvuelve en ambos discursos, el occidental y el andino. Mientras el indigenismo vivió y sirvió como discurso ideológico, político y literario, que teorizó sobre la situación de un país dividido en dos, nunca encontró las soluciones fácticas. Más bien, las nombró, pero no las puso en práctica. Esta es la metáfora del Rbdomante en la obra: enseña a encontrar el agua, pero él mismo no lo logra, sino que lo tienen que hacer los Miserables. Por ello su aniquilamiento al final, puesto que, cuando los Miserables obtienen el agua, ha acabado su labor: el indigenismo como tal ha muerto.

Una tercera lectura viene con la crítica de SSB al proyecto de JMA. Aquí es donde ambas poéticas se separan, pues JMA buscaba la síntesis de lo andino con el capitalismo occidental sin destruir lo mágico. En esta oportunidad, la utopía de SSB en la ficción se construye cancelando las características negativas tanto del aparato criollo como del mundo andino. Por una parte, cancela la explotación de la política y de la ciencia criolla con la muerte del Gobernador y el Ingeniero; por otra parte, cancela el componente mágico y la superchería en el mundo andino con la muerte del Rbdomante. Así, lo que queda en los Miserables es un nuevo sujeto que ha descartado las características negativas de ambos frentes, tanto en lo criollo y en lo andino. Para avanzar punto por punto en nuestro razonamiento, primero definiremos qué es una alegoría para posteriormente analizar el texto.

Según la definición de Quintiliano, «La *alegoría*, que en latín se denomina *inversio* (inversión), pone ante nuestros ojos una cosa en las palabras y otra en su sentido, o también a veces el sentido contrario. La primera forma se hace ordinariamente por medio de una serie ininterrumpida de metáforas...» (261). Siguiendo al latino, para que una alegoría sea tal, debe de identificarse, en primer lugar, las metáforas. En la obra, los personajes funcionarían como metáforas que darían lugar a la alegoría.

Para Tzvetan Todorov, «la alegoría es una proposición de doble sentido, pero cuyo sentido propio (o literal) se ha borrado por completo» (63). Agrega también que, «En primer lugar, la alegoría implica la existencia de al menos dos sentidos para las mismas palabras; a veces nos dicen que el sentido primero debe desaparecer, otras que los dos deben estar presentes juntos. En segundo lugar, este doble sentido está implicado en la obra de manera *explícita*: no depende de la interpretación (arbitraria o no) de un lector cualquiera» (64-65).²¹

Por su parte, Cornago Bernal comenta que, con el advenimiento del Romanticismo, las preferencias por el símbolo en contra de la alegoría se acrecientan, aunque luego esta última volvería a ser un instrumento utilizado en el siglo XX²² por diversos escritores:

Frente a la relación directa que el signo realista aspira a tener con el objeto referido, con la realidad vivida, la alegoría remite a unos elementos escenificados, extraídos de su contexto, e introducidos en un espacio y tiempo distintos del cotidiano, que es el espacio alegórico [...] Por eso, los signos de la alegoría, como los signos del teatro, son siempre signos de otros signos, no aspiran a una relación directa —mimética, según la teoría clásica— con el objeto real (314).

Por último:

... podemos definir la escritura alegórica como el empleo de un conjunto de agentes e imágenes con acciones y acompañamiento correspondientes, para transmitir de ese modo, aunque bajo un disfraz, ya sean cualidades morales, o conceptualizaciones que no sean en sí mismas objeto de los sentidos, u otras imágenes, agentes, acciones, fortunas y circunstancias, de manera que la diferencia se presente por todas partes ante los ojos o la imaginación, al tiempo que se sugiere el parecido a la mente; y todo ello conectado, de modo que las partes se combinen para formar un todo consistente (Fletcher 27).

²¹ Siguiendo con la misma línea: «Este concepto tradicional de alegoría está ligado a lo prescrito por la retórica clásica y medieval, la misma que estipula además que ésta sea formulada de manera explícita en el texto y que no proceda de la libre interpretación del lector. La *intención* declarada en la alegoría se considera entonces como una condición indispensable para invocar su existencia» (Galdo 19).

²² Al hablar de alegoría en el siglo XX, diversos estudios toman en cuenta las teorías desarrolladas tanto por Walter Benjamin como por Paul de Man (Galdo 19-25; Cornago Bernal 313-18); sin embargo, en este trabajo no utilizaremos las hipótesis descritas por ambos críticos. Remitimos al lector la bibliografía para tal caso.

En nuestra primera lectura alegórica de *El rabdomante*, diremos que el lugar donde ocurren los hechos hace referencia expresa al Perú, sobre todo a los Andes: «Si a alguien recuerdan es a ciertos paupérrimos campesinos de los Andes, pero ninguna prenda típica debe identificarlos como tales» (Salazar Bondy, *Obras* 285). De esta forma, los Miserables son una metáfora de los indígenas del país. SSB no hace clara la diferencia entre pongos, colonos y demás, como sí lo hace Arguedas en sus textos. Aunque veamos en ambos que sus obras se componen de ejes temáticos nacionales, las propuestas de SSB y de Arguedas difieren en esto: mientras que JMA conoce por experiencia propia la realidad peruana de la sierra sur del país, SSB conoce la problemática del indio a través de sus lecturas, una de ellas sería específicamente la obra de Arguedas. Como ya hemos explicado, parte importante de la narrativa de SSB fue comunicar ideas y tesis, y no si existe una coherencia entre la realidad y la ficción, como sí la desarrolla Arguedas.

Volvemos al análisis de los personajes: los Miserables se encuentran inmóviles, sobre todo porque no poseen, durante la primera parte de la obra, las herramientas adecuadas para salir de esa fijeza impuesta por los gobernantes. El otro grupo conformado por el Gobernador, el Ingeniero y el Portapliegos es la metáfora del poder criollo que ha estado en poder del Estado peruano desde la fundación de la República. Los tres funcionarios estatales representan la ciencia, la ingeniería, el poder político y la escritura. Estos son los encargados de perdurar el sistema republicano. Ellos representan a la población criolla en contraposición con los indígenas. Además, estos tres personajes funcionan como una metáfora de los funcionarios que pertenecen a un Estado que no tiene la capacidad de solucionar los problemas de la población en general. Al relacionar dos obras de teatro de SSB vemos que «La deshumanización e indiferencia de un organismo administrativo con el que el pueblo no logra comunicación y que en aquella obra realista [*No hay isla feliz*] daba origen a la situación trágica, aquí [*El rabdomante*] aparece, aunque con tonalidades poéticas y de caricatura» (Caballero 108).

Por otro lado, el Rabdomante representa al intelectual indigenista que se posiciona como dador de una herramienta útil para el problema del indio. Por ese motivo, la varita del Rabdomante es la metáfora de una solución a ese problema. Caballero comenta:

El rabdomante representa a los verdaderos líderes revolucionarios. Como propulsores desinteresados e idealistas de la verdad, no deben estar en pos de la seguridad personal, sino del bienestar colectivo. Por eso al rabdomante le preocupa la sequía, símbolo de los lugares donde reina la ignorancia y donde las personas son simples formas, para devolverles con el agua (que funciona como símbolo de la verdad) el sentido (106).

El Rabdomante, aparte de ser un personaje desinteresado e idealista, trae la solución al problema principal, puesto que él se posiciona como la persona que tiene ese saber que no tiene un ingeniero; además, maneja los dos tipos de discursos de la obra y se comunica eficazmente tanto con los Miserables como con el Ingeniero y el Gobernador. El Rabdomante, así, trae la solución, pero también quiere ser reconocido como el dador de esa solución. Piensa que al expresarse en ambos discursos puede desempeñarse cabalmente en una situación u otra, dependiendo de quién esté en el poder, ya sea el Gobernador o los Miserables.

El Rabdomante no obtiene el agua en su intento por demostrar su oficio, su saber. No lo puede hacer por sí mismo, solo sabe la teoría y no la práctica. De la misma manera, si el Rabdomante hubiera sacado el agua de la tierra, habría solucionado la sequía y los Miserables solo tendrían que seguirlo, subordinarse ante él. Esto iría en contra de la solución que plantea SSB en este texto, puesto que los Miserables salen solos del letargo impuesto por el grupo criollo, a través de la herramienta dada por el indigenista-rabdomante. El fruto de esa solución se desarrollaría sin él, sin ser él de por sí la figura salvadora.

Pero aún queda una pregunta por responder: ¿por qué el Rabdomante falla al obtener el agua y, finalmente, son los Miserables quienes sí lo logran? Nuestra lectura es que su tarea no es terminar con la sequía, sino enseñar a solucionar el problema. El texto, en ese punto, es claro: el Rabdomante no puede hacerlo, pero guía a los Miserables a intentarlo. La acción que termina en la obtención del agua es inevitable y está de manera inmanente al desarrollo de la trama: los Miserables obtienen el agua gracias al ejemplo teórico del Rabdomante y su posterior puesta en práctica. En otras palabras, no hay mesías que salve a los Miserables en *El rabdomante* de SSB, sino que son ellos los que salen del atolladero, de la inamovilidad en la que se encuentran. De esta forma, los Miserables son los *destinados* a finalizar la acción que inició el Rabdomante. Esto tiene como conclusión el levantamiento del final de la obra y la aniquilación de los representantes del poder político, militar y científico (el Gobernador y el Ingeniero).

La segunda lectura de la alegoría en la obra viene de la mano con la siguiente frase de SSB: «El indigenismo ha muerto. ¡Viva el indigenismo!» (*Primer encuentro* 244). La frase alude al debate entre SSB y JMA, donde el primero alega que morir no significa ser derrotado. De esa manera, aunque el indigenismo esté muerto, está más vivo que nunca, pues no ha sido vencido. SSB acepta el indigenismo no ya como una doctrina o corriente artística centrada en un grupo social determinado, sino como una corriente que sobrepasa todas las ramas de las ciencias sociales, políticas y humanísticas, para convertirse en una problemática nacional y universal:

Por último, en la actualidad, un nuevo indigenismo, que rechaza tajantemente la denominación y se ha liberado de toda enemistad con la cultura occidental, concibe la redención del indio y su incorporación a la nacionalidad como secuela de la revolución económico-social pacífica o violenta. Lo acompaña la creciente rebeldía de los propios indios que exigen la reforma agraria y hasta la ejecutan por sí mismos reocupando las tierras que les fueron antaño arrebatadas. No es instrumento ideológico de una capilla aislada. Tampoco de un partido o de una sola campaña político-social. Intelectuales, artistas, profesionales, dirigentes o políticos, que aspiran a la soberanía nacional, y a la reforma, lo alientan, según su filosofía y su particular filiación, en su propia labor. Nadie, o muy pocos, se llaman indigenistas, pero las mayorías de algún modo coinciden en que los cinco millones de indios son una potencialidad cuya valoración humana y vigencia civil definirán, cuando se desencadene su fuerza hasta ahora reprimida, al Perú y a los peruanos. La decisión de vencer el subdesarrollo rige esta conciencia en su trasfondo, y lo que hasta ayer fue una escuela, una tendencia o una doctrina es ahora una atmósfera nacional que nadie puede dejar de respirar. Me atrevo a decir aquí que si bien es cierto que el indigenismo sectario y provincial ha muerto, en compensación hoy todos, individuos o grupos, creadores o público, somos indigenistas, pero en una acepción renovada, humanista y universal del nuevo vocablo (Salazar Bondy, «La evolución del llamado indigenismo» 49-50).

Esta posición es la idea de indigenismo que propone SSB, pues esta misma palabra ha cambiado de significado: ahora se propone que el término ya no sea utilizado por una clase social, política o sectaria, sino que sea puesta en práctica por los millones de indígenas que viven dentro del territorio nacional para formar parte de la nación peruana, ya sea de forma pacífica o violenta. Además, el indigenismo que se cancela es el «sectario y provincial» para dar paso a uno que englobe a todos los actores nacionales. Desde este punto de vista es que se inscribe *El rabdomante*.

Por otro lado, al hablar de cultura quechua, SSB comentaba lo siguiente:

La reserva estética que los quechuas guardan en su aislamiento del presente despertará, al modo de una fuerza innovadora, cuando ocurra su liberación del feudalismo supérstite y se produzca su integración a la nación moderna, de la que este pueblo forma parte (*Poesía quechua* 11-12).

Volvamos a *El rabdomante* para explicar este punto. Allí, el Rabdomante muere (es lo que parece o se insinúa al final), pero no es derrotado. Si el Rabdomante alude al indigenismo, al escritor y al ideólogo, su muerte en la ficción no significa simplemente su derrota total. Más bien, implica que la teoría ha dado lugar a la práctica. El indigenismo, en teoría, que descansaba en los libros y en los anaqueles de los intelectuales, ahora ha sido puesto en práctica. Mientras que el Rabdomante sabe «en teoría» solucionar la sequía de la región, no sabe hacerlo en la práctica. No tiene el conocimiento de la experiencia sensible para hacerlo. Por ello, en la obra, el Rabdomante falla. Incluso después

de fracasar y ser visto como un charlatán por los demás personajes, se aferra a su conocimiento teórico y traspasa ese saber a los Miserables cuando les dice: «Pero sí, cantará, sonará, hará lo que ustedes quieran» (Salazar Bondy, *Obras* 297). Implícitamente, les ha enseñado a los Miserables cómo solucionar la falta de agua al mostrar cómo se usa la vara. Ellos, ahora sí como sujetos provistos con las herramientas para lograr su cometido, ponen en práctica lo dicho por el Rbdomante y lo consiguen. Luego, los Miserables matan al Rbdomante, al indigenismo, que no es derrotado, pues sus enseñanzas ayudaron a conseguir el cometido de los Miserables. La cancelación del Rbdomante es una metáfora de la frase de SSB que citamos al comienzo. Los Miserables han utilizado la herramienta dejada por la literatura indigenista para encauzar el *yamar mayu* que se encontraba oculto y que despertó cuando obtuvieron el agua; esta última como símbolo de la materialidad y la vida, de la reconquista de la materia prima que los libera del letargo ancestral.

Tomemos lo escrito por Cornejo: la rebelión o levantamiento en una novela indigenista significa la conquista de la futura modernidad que se fundaría luego de la toma de poder:

Quiero decir [...] que en la novela indigenista se entraba la historia en un nudo que se teje entre la utopía del futuro, alegorizada en figuraciones de la naturaleza, la radical pero desesperada condenación de una actualidad de injusticias inconcebibles e insoportables y la casi inverosímil defensa de ese régimen cuando lo amenaza una situación que bien pudiera ser aún más deshumanizante (*Crítica de la razón heterogénea* 289).

Mariátegui comentaba que «la reivindicación del indio, y por ende de su historia, nos viene insertada en el programa de una Revolución» (283). Entonces, lo único concreto que concluimos a partir de esa afirmación en la obra es la aniquilación de los personajes que representan el poder político, el Gobernador y el Ingeniero, pero no se construye o debate algún proyecto nacional. Ese vacío de poder debe ser llenado en el futuro por los personajes que habían liderado el levantamiento, pues el propósito y la idea de la obra de SSB no es proponer un programa político con base indígena (guiar el *yamar mayu* hacia una consecución política), sino formular en la ficción que los indígenas pueden por sí solos romper las cadenas que los han tenido atados a la dominación criolla por varios siglos.

La propuesta de SSB en *El rbdomante* es la cancelación de la utopía de la literatura indigenista: «la de considerarse testimonio interior del mundo indígena, utopía que, de una u otra manera, ha venido siendo aceptada consensualmente por la crítica literaria» (Cornejo Polar, *Literatura y sociedad* 64). La comunidad indígena, según nuestra lectura de *El rbdomante*, puede salir del problema en que se encuentra por sí sola, puesto que solo necesita del instrumento para hacerlo y no de los lineamientos de algún intelectual o una ideología en particular. En efecto, el Rbdomante sería el

representante del saber indigenista, del intelectual que se mueve y «conoce» ambos lados del espectro social peruano.

El Rabdomante es una obra que anula la utopía de la literatura indigenista al presentarla como una ideología más.²³ Si la lectura que hace SSB de Arguedas es la de buscar una visión homogénea del Perú como país y como nación, pues la obra propone —aparte del fracaso del proyecto nacional criollo, el cual es vivir en una aparente armonía entre los criollos y andinos— que el Perú es un país escindido en dos, como lo pensó Arguedas, pero donde los indígenas pueden por sí mismos resolver sus dilemas y problemas internos sin la ayuda de terceros, entiéndase los intelectuales e ideólogos indigenistas. De esta forma, el indio, representado en *El rabdomante* por los Miserables, puede solucionar sus propios problemas si se deja que él los resuelva, porque dentro de sí mismo subsiste la voluntad suficiente para realizarlo; solo necesita tener el instrumento para lograrlo, aunque la solución sea —en contraste con Arguedas— la exclusión del elemento mágico.

El tercer análisis alegórico va de la mano con lo que SSB toma, pero también deja de lado en su lectura de Arguedas. En principio, hemos descrito que la visión de Arguedas, desde *Agua*, pasando por *Los ríos profundos* y *Todas las sangres*, es la de un país donde la modernidad no destruye al mundo indígena. A su vez, el desarrollo y avance del *yamar mayu* va escalando de una obra a otra. En *El rabdomante*, el río de sangre se pone en práctica, se materializa con el levantamiento de los Miserables y la subsecuente muerte del Gobernador y el Ingeniero. Aquí, el mundo andino persiste, no se destruye, pero sí cambia, y mucho. Si ya hablamos de la cancelación de lo negativo en los personajes criollos (como el autoritarismo, la valoración de la ciencia sobre otros saberes, el agua como mercancía), aquí también se anulan características negativas del mundo andino, que está siendo representado por el Rabdomante.

De esta forma, la magia del Rabdomante y su habilidad para desenvolverse en ambos ámbitos del discurso —el Rabdomante tiene un pie en la modernidad y otro en el mundo andino— son abolidas en la ficción a través de su muerte. Podemos aventurarnos a proponer que las características mestizas del Rabdomante son eliminadas, puesto que no son necesarias dentro de este programa de levantamiento y toma del poder que el mundo indígena necesita para ingresar a la nación moderna.

El Rabdomante cumple una función: enseñar a los Miserables el camino que deben recorrer para adquirir y dominar el agua. Luego, desaparece. Antes del Rabdomante, los Miserables no

²³ Tomamos la definición de ideología de Terry Eagleton: «[La ideología] gira en torno a las ideas y creencias (tanto verdaderas como falsas) que simbolizan las condiciones y experiencias de un grupo o clase concreto, socialmente significativo» (52).

«veían» ni se movían, mas luego de poseer el agua, ya pueden «ver» con claridad quiénes son los culpables del estado en que se encuentran. Así, se despojan de la superstición y la magia, ya que se entienden estas como un signo del letargo del inicio de la obra en contraposición con la movilidad y autoridad con la que actúan luego de adquirir el agua. De esta forma, la muerte del Rabdomante no implica solamente un producto del *yawar mayu*, ni tampoco la muerte del indigenismo ni su derrota. Más bien, el texto propone la superación de los males de la modernidad capitalista (con la muerte del Gobernador y el Ingeniero) y también de la comunidad andina. Todo finaliza con la victoria de la modernidad para SSB, donde los males de uno u otro bando han sido superados por una versión concreta que reconstruirá las ruinas que ha dejado el *yawar mayu* para sentar las bases de esta nueva comunidad. Es decir, los Miserables son los sobrevivientes quienes deben utilizar la libertad recién ganada para consolidar la nueva nación moderna, sin Gobernador, sin Ingeniero y sin ningún Rabdomante.

Finalmente, la utopía del Rabdomante recae sobre la consolidación de los personajes andinos y el despertar a través de la resolución de los problemas que los aquejaban. Todo ello hecho con sus propias manos. Asimismo, la obra presenta un nuevo discurso acerca de la eliminación de la clásica narrativa indigenista en que el progreso se encontraba en el futuro y no estaba presente en la obra literaria. De esta manera, *El rabdomante* pone sobre el tapete ese debate y presenta una solución de forma directa al problema del indígena peruano a través de una nueva concepción del término indigenismo.

CONCLUSIÓN

Hemos revisado, en el presente trabajo, tres aspectos que nos han ayudado a analizar la última pieza teatral de Sebastián Salazar Bondy. En primer lugar, verificamos que *El rabdomante* es una obra que dialoga con el indigenismo literario y, a la vez, lo confronta. Revisamos los conceptos elaborados por José Carlos Mariátegui, Antonio Cornejo Polar, Tomás Escajadillo y Juan Carlos Ubilluz. De esta forma, la obra de teatro se enfrenta a los tópicos del indigenismo para construir un producto final que, a su vez, se aleja de los tópicos comunes del género.

En segundo lugar, examinamos los debates que tuvo SSB con JMA, tanto en el *Primer encuentro de narradores peruanos* como en la *Mesa redonda sobre Todas las sangres*, ambos realizados en el año 1965. A su vez, se incluyeron las discusiones entre Arguedas y Julio Cortázar, además de la interpretación que hace Mario Vargas Llosa de la narrativa arguediana. Todas las discusiones revisadas en este capítulo nos ayudan a delimitar la poética de Salazar Bondy a través de un acercamiento a José María Arguedas. Por lo tanto, parte de nuestro trabajo fue analizar *El rabdomante* a través de la lectura de Arguedas. Proponemos que una lectura abarcadora de esta obra puede darse si seguimos la línea de las discusiones de la época, y sobre todo de ambos escritores peruanos. En otras palabras, se puede leer *El rabdomante* a través de JMA y el indigenismo.

Por último, en la tercera parte nos dedicamos a estudiar la obra de teatro, los personajes, los símbolos expuestos en ella, además de los temas referidos a la revolución que se vislumbra al final del texto. Finalmente, hicimos un análisis alegórico de la obra para extraer de ella una lectura más profunda.

Las tres partes en que dividimos el presente trabajo nos han permitido explorar esta obra de la mano con los libros canónicos de Arguedas. Proponemos que, para leer *El rabdomante* de Sebastián Salazar Bondy, debemos pasar obligatoriamente por una lectura de la obra arguediana, repasar las tesis sobre el indigenismo peruano y, finalmente, analizar en profundidad la obra a través de estos textos.

A partir de allí, consideramos que la obra de teatro presenta un proyecto político que no pudo desarrollar en vida el autor a través de algún estudio crítico o periodístico, sino que se apoyó en la literatura. *El rabdomante* presenta una visión utópica de la solución de la dicotomía entre lo andino y lo criollo, entre los dos mundos que abarcan el Perú. En efecto, SSB no fue ajeno a la discusión que planteaba el indigenismo como propuesta ideológica: la de insertar al indio dentro de la modernidad. Sin embargo, la propuesta de SSB en esta obra teatral pone en relieve la salvación de lo andino solo y solo si se cancelan los elementos «nocivos» dentro y fuera de este, como la magia, la superstición, en síntesis, el mundo mágico arguediano. Para decirlo en palabras de Arguedas:

Salazar Bondy quiere la revolución, pero matando lo mágico. No solo la solución de *El rabadomante* es la cancelación de lo mágico en el mundo andino, sino también la eliminación de los elementos negativos de lo criollo y occidental: el aparato burocrático y los estamentos políticos son dejados de lado.

De esta forma, la resolución en *El rabadomante* es una utopía, pues desarrolla un lugar inexistente con una propuesta ideológica particular, donde el indigenismo toma partido, pero solamente para criticarlo y proponer el ingreso a la modernidad a partir de la resolución del conflicto que depara la obra. Asimismo, *El rabadomante* de SSB está descrito como una propuesta a la discusión del futuro de la nación peruana, que, a mediados de los años 60, se enfrascaba en diversos cambios de los cuales SSB no estuvo alejado, tanto en el plano social, periodístico, cultural y literario.



OBRAS CITADAS

- Arguedas, José María y otros. *¿He vivido en vano?/Mesa redonda sobre Todas las sangres*. Lima: IEP, 1985.
- Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima: Aerolíneas editoriales S.A.C., 2013.
- . «El indigenismo en el Perú.» Arguedas, José María. *Obras completas/José María Arguedas*. Vol. XII. Lima: Horizonte, 2012. XII vols. 75-88.
- . *Los ríos profundos* [1958]. Ed. Ricardo González Vigil. Madrid: Cátedra, 2005.
- . *Todas las sangres*. Buenos Aires: Editorial Lozada, 1968.
- Balta Campbell, Aída. *Historia general del teatro en el Perú*. Lima: USMP, 2001.
- Bobes, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/libros, S. L., 1997.
- Caballero, Juan. *El teatro de Sebastián Salazar Bondy*. Lima: García Ribeyro, 1975.
- Cornago Bernal, Óscar. «Alegorías de la modernidad: las ruinas de la historia a finales del siglo XX.» San Martín Bastida, Rebeca y Rosa Vidal Doval (Eds.). *Las metamorfosis de la alegoría. Discurso y sociedad en la península ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*. Madrid: Iberoamericana, 2005. 313-28.
- Cornejo Polar, Antonio. *Crítica de la razón heterogénea. Textos esenciales (II)*. Lima: Fondo editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2013.
- . *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*. Lima: Losantay, 1980.
- . *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Editorial Lozada, 1973.
- Cortázar, Julio. *literatura.us*. s.f. 25 de Junio de 2017. <<http://www.literatura.us/cortazar/guibert.html>>.
- . *Obra crítica /3*. Ed. Saúl Sosnowski. Madrid: Santillana, S. A., 1994.
- Eagleton, Terry. *Ideología. Una introducción*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Escajadillo, Tomás G. *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru editores, 1994.
- Escobar, Alberto. *Arguedas o la utopía de la lengua*. Lima: IEP ediciones, 1984.
- . *Sociedad, lenguaje y realidad en J. M. Arguedas: Ciberayllu*. 1999. 15 de Agosto de 2017.
- Espezúa, Dorian. *Todas las sangres: científicos sociales versus críticos literarios*. Lima: Magreb, 2011.
- Fletcher, Angus. *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Madrid: Akal, 2002.

- Galdo, Juan Carlos. *Alegoría y nación en la novela peruana del siglo XX: Vallejo, Alegría, Arguedas, Vargas Llosa, Scorza, Gutiérrez*. Lima: IEP, 2008.
- González Vigil, Ricardo ed. *Los ríos profundos* [1958]. Madrid: Cátedra, 2005.
- Hertmans, Stefan. *El silencio de la tragedia*. Trad. Julio Grande. Valencia: Pre-Textos, 2009.
- Mariátegui, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Ayacucho: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007.
- Moore, Melisa. *En la encrucijada: Las ciencias sociales y la novela en el Perú. Lecturas paralelas de Todas las sangres*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, 2003.
- Oviedo, José Miguel. «Sebastián Salazar Bondy en su teatro.» Salazar Bondy, Sebastián. *Obras de Sebastián Salazar Bondy*. Vol. II. Lima: Francisco Moncloa Editores S. A., 1967. 9-33.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1998.
- . *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000.
- Pinilla, Carmen. *Arguedas: conocimiento y vida*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 1994.
- Quintiliano, Marco Fabio. «Libros VII-IX.» Quintiliano, Marco Fabio. *Sobre la formación del orador*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1997-2001. 243-273.
- Rebaza Soraluz, Luis. *La construcción de un artista peruano contemporáneo : poética e identidad nacional en la obra de José María Arguedas, Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo y Blanca Varela*. Lima: PUCP. Fondo Editorial, 2000.
- Rowe, William Woodin. «De los indigenismos en el Perú: Examen de argumentos.» *Márgenes: encuentro y debate* 16 (1998): 111-120.
- . *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1979.
- Salazar Bondy, Sebastián. «Arguedas: la novela social como creación verbal.» Salazar Bondy, Sebastián. *La luz tras la memoria*. Ed. Alejandro Sustí. Lima: Lápix S.A.C., 2014. 383-392.
- . «Mucha realidad por revelar.» Salazar Bondy, Sebastián. *La luz tras la memoria*. Ed. Alejandro Sustí. Lima: Lápix S.A.C., 2014. 303-5.
- . «Novela y realidad.» Salazar Bondy, Sebastián. *La luz tras la memoria*. Ed. Alejandro Sustí. Lima: Lápix S.A.C., 2014. 299-301.

- . *Obras de Sebastián Salazar Bondy*. Vol. III. Lima: Francisco Moncloa Editores S. A., 1967.
- . «La evolución del llamado indigenismo.» *Sur* (1965): 44-50.
- . *Poesía quechua*. México, D.F.: UNAM, 1964.
- Silva-Santisteban, Ricardo. *Antología general del teatro peruano / selec., pról. y bibliografía de Ricardo Silva-Santisteban*. Ed. Ricardo Silva Santisteban. Vol. V. Lima: Banco Continental : PUCP, 2002. VI vols.
- Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. Madrid: Ediciones Siruela, 2011.
- Susti, Alejandro. *Todo esto es mi país. La obra de Sebastián Salazar Bondy*. Lima: Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2018.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Trigo, Pedro. *Arguedas : mito, historia y religión*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, 1982.
- Ubilluz, Juan Carlos. *La venganza del indio. Ensayos de interpretación por lo real en la narrativa indigenista peruana*. Lima: FCE Perú, 2017.
- . «La teología política de José María Arguedas.» Cuenca, Ricardo y Ramón Pajuelo (ed.). *Arguedas. El Perú y las ciencias sociales: nuevas lecturas*. Lima: IEP : Derrama Magisterial, 2014. 31-71.
- Urrello, Antonio. *José María Arguedas: El nuevo rostro del indio. Una estructura mítico-poética*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1974.
- Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México, D. F.: Fondo de cultura económica, 1996.
- . «S. S. B. y la vocación del escritor en el Perú.» Salazar Bondy, Sebastián. *Obras de Sebastián Salazar Bondy*. Vol. I. Lima: Francisco Moncloa Editores S. A., 1967. 11-34.
- Vich, Víctor. *El caníbal es el otro: violencia y cultura en el Perú contemporáneo*. Lima: IEP, 2002.
- Villegas, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- VV. AA. *Primer encuentro de narradores peruanos: Arequipa 1965*. Lima: Casa de la Cultura, 1969.