

ESTRUCTURA E IDEOLOGIA DE *TODAS LAS SANGRES*

Miguel Gutiérrez

Por la amplitud y complejidad del mundo representado y por su realización artística, *Todas las sangres*(1) constituye sin duda la culminación del universo narrativo de José María Arguedas. El presente estudio intenta mostrar la estructura y la ideología de esta novela que, según explícita declaración de su autor, tiene como objetivo la revelación del Perú total de nuestro tiempo.

Este estudio se funda en la teoría marxista del arte y la literatura según la cual la obra artística es simultáneamente reflejo de una realidad, objeto estético con un lenguaje y estructura específicos y expresión de visiones del mundo e ideologías. A partir de esta concepción se aspira a establecer la relación dialéctica entre el mundo reflejado, el modo de representación y la ideología de *Todas las sangres*.

1. LA DOBLE INTRIGA(2)

El primer capítulo de *Todas las sangres* es una especie de gran prólogo que anuncia los temas y conflictos esenciales de la novela y crea la atmósfera en que se verán envueltos todos los personajes. El capítulo desarrolla un suceso nada común: un anciano encaramado en la torre de una iglesia tras maldecir públicamente a sus dos hijos y al pueblo en general anuncia su inminente suicidio. Al concluir el capítulo, el anciano efectivamente se habrá suicidado; este acto confiere

*El presente estudio es el capítulo III de la tesis sustentada por su autor, en 1974, en la Universidad de San Marcos. Para su publicación en esta revista se han suprimido algunas citas comprobatorias de *Todas las Sangres* y se ha aligerado el aparato crítico (N de R.)

- 1) Todas las citas corresponden a: *Todas las Sangres*, Buenos Aires, Losada, 1964. Los números entre paréntesis corresponden a la paginación de esta edición.
- 2) En las páginas siguientes se utilizan los términos estructura, intriga y acción en el sentido que le confiere Umberto Eco en el libro *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1956.

gravidad a la escena inicial: lo que pudo ser una mera excentricidad de un personaje de aldea, agobiado por la decrepitud, el alcohol y la soledad y, por lo tanto, objeto de la risa maligna o del grotesco, se convierte en un acto serio, dramático, premonitorio. El suicidio dignifica al anciano, lo rescata de su degradación y por unos instantes lo transporta a los años anteriores a su vejez y decadencia; como contrapartida, los hijos y el pueblo se hallarán abyectamente unidos por la culpabilidad, el rencor y la vergüenza. Al finalizar la novela, el pueblo habrá sido parcialmente destruido por el fuego, uno de los hijos del anciano terminará encarcelado por homicidio e intento de fratricidio, mientras el otro hijo concluirá derrotado sin alternativas.

La maldición y el suicidio del anciano rompe con el transcurrir ordinario de los actos humanos, anuncia la violencia que se va a desencadenar y produce uno de esos "momentos de verdad" —el agon trágico— en que los hombres conmovidos en sus conciencias cuestionan la totalidad de sus vidas. El acto del anciano disloca, quiebra, fractura un determinado orden moral: la expiación de la culpa se impondrá entonces como medio para conjurar la maldición y restablecer el equilibrio y la reconciliación. La estructura de la intriga estará determinada en consecuencia por la necesidad de resolver, solucionar, la tensión originada por la maldición y el suicidio del anciano.

Hemos expuesto el suceso central del primer capítulo en forma descarnada y esquemática. Conviene ahora acercar la visión. El anciano (lo sabemos) es el "pater familia" de los Aragón de Peralta, la más poderosa de las castas de San Pedro de Lahuaymarca, villa típicamente feudal de la sierra peruana. Don Andrés, el anciano, "sin haber bebido", "en su sano juicio", en un discurso, aunque patético, sustancialmente coherente, después de haber maldecido a sus hijos y al pueblo proclama:

— ¡Señores: ya voy a morir! —dijo con gran solemnidad—. Oíd mi última voluntad, desde esta altura que no es de Dios solamente... ¡La torre! No es de Dios. Es mía. Mi padre, que fue dueño de los padres y abuelos y nietos de ustedes, hizo fundir las campanas, mandó arrancar estas piedras con pólvora, en el cerro "Apukintu", y las hizo cuadrar con picapedreros, traídos desde el Cusco. En las campanas hay mi sangre. Porque mi padre se hizo sangrar y en el crisol de la fundición escurrió su sangre, que al instante se convirtió en llama. ¡Llama que está devorando la conciencia de esos dos perros! Escúchenme... ¡no me han quitado la vida, sino la hacienda! ...Porque soy borracho, descendiente de Baco, porque a mi esposa la he convertido en borracha. Ya no trago vino de Cháparra ni de Ica, ni champán de Francia. Me han convertido en indio... Ni tú que te has apoderado de mi hacienda de alfalfa y de mis minas, ni tú que te has agarrado mis molinos, mis indios, mis moyas; vosotros, Fermín, el Satanás, y Bruno, el cuesco de Satanás, podéis llevar, como yo, el traje de los caballeros. ¡Caballero desde mis barbas hasta el corazón! Y no un caín. Otra vez malditos seáis, os maldigo, como padre, como anciano, como noble, (p. 11).

El discurso de don Andrés Aragón de Peralta nos informa lo siguiente: a) Que él pertenece al más puro linaje de los caballeros propietarios; b) Que es (o fue) dueño del pueblo y de sus símbolos (la iglesia, las campanas, el cerro, etc.); c) Que carga sobre sí la doble culpa de ser un dipsómano y de haber convertido en alcohólica a su esposa; d) Que al ser despojado de sus propiedades por sus hijos ha quedado reducido prácticamente a la condición de indio; e) Que el despojo del que ha sido víctima degrada a sus hijos y establece un deslinde entre la vieja estirpe de caballeros y la nueva generación que se ha descastado por trasgredir el código moral que norma las relaciones entre padres e hijos.

El discurso del anciano, asimismo, implica ya una visión de la realidad: es un mundo donde existen propietarios y no propietarios, caballeros y no caballeros, señores y siervos, blancos e indios; en suma: un mundo feudal, pero un mundo feudal en crisis, en proceso de corrosión; un mundo en que las reglas feudales de conducta, los valores, comienzan a resquebrajarse dentro de la misma clase dominante. Don Fermín y don Bruno no han pecado sólo contra su padre, han pecado contra la familia feudal regida por estrictos principios de honor y lealtad. Don Andrés con su suicidio se reivindica a sí mismo, retorna a su condición de caballero y desde su "humanidad" recobrada lanza su maldición contra sus hijos y contra el mundo en crisis.

Veamos ahora la reacción de los hijos, de los "cañes":

—No nos quieren ver. Se esconden. ¡Estamos condenados! —dijo don Bruno, y se detuvo—. Me voy a mi hacienda.

—Si huyes, dirán que efectivamente estamos condenados. ¿Tienes la conciencia sucia? —le preguntó su hermano.

—Sí. No tanto como la tuya. Pero ¿no estamos malditos?

—¡Silencio! No esperarás que el diablo nos lleve en vida. Yo no tengo la conciencia sucia. ¡Juro por Dios que no!...

.....

—¿Cómo tienes la conciencia tranquila? —preguntó don Bruno.

—Cuando tú decidiste que judicialmente consiguiéramos la interdicción de nuestro padre, lo hiciste en justicia. ¿Somos o no sus hijos? ¿Qué habría sido de nosotros si el caballero hubiera tenido libertad de venderlo todo?

—¡Yo me arrepentí. Fermín! Yo quise volver atrás. Tú tenías el poder. Tú lo acogotaste, (pp. 19-20).

La contienda verbal de los hermanos prosigue; don Bruno pasa a la ofensiva: de los cargos que va formulando se establece la mayor responsabilidad moral de don Fermín frente a sus padres y se revela también la base de la conciencia del

empresario minero, la ambición "satánica" que no repara en los buenos sentimientos. Sin embargo, don Fermín tiene un argumento contundente para someter a su hermano:

— ¡Silencio!... ¿Quién, bestia, qué cerdo violó a esa criatura infeliz que mi madre protegía? ¿A quién lo encontraron con bestias y hasta con criaturas sin la edad del juicio? ¿Por culpa de quién tomó, sin otra causa, mi padre, la primera botella de cañazo, como si fuera agua? ¿Qué pasó con mi madre cuando la kurku Gertrudis parió un condenado; un feto muerto y con cerdas? (p. 21).

Los crímenes de don Fermín contra sus padres son, sin duda, repugnantes (afrenta al padre, robo de ganado a la madre, etc.); pero dentro de un orden moral cristiano aparecen más "limpios", menos "impuros" que los vicios de don Bruno que tienen su raíz en la sexualidad. Pero don Fermín, hombre de negocios, moderno, de mentalidad predominantemente capitalista, aprovecha esta victoria moral sobre su hermano y la pone al servicio de la ambiciosa empresa en que se halla empeñado:

—No se trata de nuestros pecados, sino de no volver a cometer otros más grandes, ¿entiendes? Se trata de conjurar la maldición solemne de nuestro padre... Si seguimos como caínes, se confirmará que hemos sido alcanzados por la maldición. (...); pero si logramos vivir como hermanos, si nos ayudamos como hermanos, si prosperamos en lugar de arruinarnos, se probará que fue extravío de nuestro padre, ¡que fue el demonio y no fue Dios quien habló por su boca! (...) ¡Trabajaremos! Tú me ayudarás y yo a ti. Lavaremos nuestras culpas, si las tenemos. Seremos grandes. Con nuestros indios yo venceré el cerco que me tienden los capitalistas de Lima. Me darás trescientos peones para las minas y cambiaremos las piedras de tus molinos por rudas Pelton. Los Aragones de Peralta serán más grandes de lo que fueron. Daremos una planta al pueblo, escuelas, campos de fútbol, negocios, (pp. 21-22).

Se trata, pues, de conjurar la maldición de don Andrés, de restablecer un equilibrio. Pero cada uno de los hermanos emprenderá la reconciliación por caminos diferentes: de esta circunstancia surgirá la doble intriga. Una primera intriga o trama tendrá como foco a don Fermín, anunciada en la última parte de la cita anterior: "Con nuestros indios (...), negocios". La segunda intriga será desarrollada por don Bruno, imagen del hombre corroído por una "conciencia infeliz". Sin embargo la doble intriga constituye una especie de unidad contradictoria; mientras en los primeros capítulos la historia, el ciclo de don Fermín es su aspecto principal, a partir del capítulo VI, la historia de don Bruno suplantarà o, por lo menos, oscurecerà la intriga desarrollada por don Fermín en torno a la explotación de la mina.

Cada una de las intrigas se irá organizando paulatinamente según el esquema de la curva constante; es decir: cada intriga irá acumulando diversos elementos hasta crear una tensión máxima que el desenlace hará estallar; el sueño de don

Fermín no sólo termina con su derrota personal sino que propicia el desencadenamiento de calamidades mayores (incendio del pueblo, suicidio de "El Gálico", muerte del platero Bellido, la inmolación de Anto, etc.); Don Bruno, más afortunado, recobra su paz interior, pero a costa también del derramamiento de sangre y de su desclasamiento social.

Las historias de don Fermín y de don Bruno se desarrollan según el clásico esquema aristotélico(3): a) Principio (Cap. 1); b) Tensión (Caps. II al VIII); c) Punto culminante (Cap. IX y parte del Cap. X); d) Desenlace —y catarsis— (Caps. X al XIV).

La historia de don Fermín tiene como núcleo su disputa con la Wisther and Bozart por el mando en la explotación de la mina Apark'ora. Los medios con que don Fermín se ha hecho de la mina son turbios: valiéndose de argucias tintarillescas se la ha arrebatado a su padre, y luego con recursos igualmente oscuros ha logrado adquirir las acciones de su socio el ingeniero Piskulich. En el momento que empiezan las tensiones, el mayor de los Aragón de Peralta se encuentra enfrentando una lucha de cuyo triunfo depende, si no el mando absoluto, por lo menos el grado de su participación en la explotación futura de Apark'ora. Pero esta vez, el mayor de los Aragón de Peralta, deberá vencer a un enemigo infinitamente superior: a un consorcio imperialista que opera en el Perú con el nombre de Wisther and Bozart. El consorcio tiene su representante y agente en el ingeniero Cabrejos Seminario. Para triunfar sobre la Wisther and Bozart, don Fermín deberá: a) Llegar en el menor tiempo posible a la veta del metal para romper el cerco económico tendido por el consorcio; b) Comprar a los caballeros empobrecidos de San Pedro la pampa de "La Esmeralda", indispensable para los efectos de la explotación de la mina, pero también única propiedad de los vecinos y fuente de su sustento. Por su parte, la estrategia de Cabrejos consistirá en: a) Retardar mediante el sabotaje el hallazgo del mineral; b) Persuadir a los caballeros de San Pedro para que no sigan vendiendo a don Fermín parcelas de la pampa "La Esmeralda". La contienda entre el mayor de los Aragón de Peralta y Cabrejos abarca los capítulos II y VIII, y concluye con el parcial triunfo del primero, especialmente por la intervención de Rendón Willka y de los colonos de don Bruno que logran desbaratar y/o neutralizar los planes de Cabrejos, quien por otra parte ha logrado convertir en sus agentes a algunos de los caballeros y a las autoridades de San Pedro. La intriga alcanza su punto culminante con el hallazgo del metal antes del plazo previsto (cap. IX) y el inmediato desplazamiento de don Fermín de la dirección de la mina por obra del consorcio (cap. X) que finalmente, le concede el veinte por ciento de las acciones. Con la incursión del consorcio se precipita el desenlace; don Fermín se convierte en figura secundaria, y su lugar lo ocupan los ejecutivos de la Wisther and Bozart. El ciclo concluye con la parcial destrucción de San Pedro y con el intento de asesinato de don Fermín por parte de su hermano Bruno (Caps. XI y XIV).

El ciclo de don Bruno es de signo diverso y su carácter queda establecido en la respuesta que da a su hermano mayor, luego que éste (según cita anterior) le propone el medio de conjurar la maldición paterna:

3) Aristóteles: *El arte poético*, México, Espasa Calpe, 1948, III, pp. 37-67.

—Yo no necesito dinero —contestó, deteniéndose—. No quiero negocios. Mis hijos no son mis hijos. Están por todas partes. Déjame tranquilo en mi hacienda y mi huerta. Te daré los indios. Ordenaré que se vayan a las minas. Creo que puedo juntar hasta quinientos. Sé rico. Haz tu edificio en Lima. Trae máquinas a tu caserío de las minas. A mí déjame en mi “huayco” (quebrada) con mis indios y mis frutales. No quiero el dinero maldito. ¡No corrompas a mis indios! Esa que sea la sangre del convenio, su base, la santa voluntad de Dios... Respetaremos su alma. ¡Tú los respetarás! Y te los daré, te los entregaré en mitas. ¡Oye bien! En mitas (turnos) solamente. Ellos serán de mí, siempre. Y que el pueblo vea que no somos caínes. Que la Virgen llore también por nosotros; que el niño Jesús ponga sus pies en mi corazón humilde. Te firmaré lo que quieras... (p. 22).

Si el ciclo de don Fermín sigue una dirección puramente objetiva, el de don Bruno tiene un carácter subjetivo-objetivo. En realidad, la tensión en la historia del menor de los Aragón de Peralta tiene lugar en su propia conciencia mientras medita en las raíces de su “caída”, en la verdadera causa de esa especie de agonía existencial que es su vida. Una causa, la más evidente, reside en su sexualidad extraviada unida a una concepción —de raigambre católica— del sexo como corrupción y pecado; su sexualidad lo empujó a la violación de la kurku Gertrudis y a su consiguiente exclusión del mundo de las señoritas de su misma clase; la otra razón de su conciencia infeliz se debe a su condición de terrateniente poseedor de siervos indios, a quienes explota y hace sufrir. Cornejo Polar señala cómo estas dos culpas conforman la estructura esencial de la conciencia de don Bruno(4). Y no habrá sosiego posible sin la expiación de las mismas. Una mujer mestiza, Vicenta, y un indio, Rendón Willka, le señalarán el camino para reencontrar la armonía interior. Este proceso de búsqueda interior —las tensiones—, concluirá con dos actos rituales: a) La oración compartida con la kurku ante el cadáver de su madre (Cap. VII); b) Su apoyo al juicio popular a que someten al “cholo” Cisneros los comuneros de Paraybamba (Cap. VIII). Desde entonces don Bruno se decidirá por la acción “justiciera” que alcanza su punto culminante con la liquidación de don Lucas y el intento de asesinato de su hermano don Fermín (Cap. XIII). Finalmente, ya en la cárcel (Cap. XIV), don Bruno alcanza la liberación definitiva al sentir como extraña, distanciada, concluida su propia vida.

Naturalmente en torno a las acciones de don Fermín y de don Bruno se desarrollan otras acciones, se revelan otras conductas, pero ligadas o subordinadas a estos dos núcleos conflictivos, verdaderos estructurantes del universo artístico de *Todas las sangres*. Y así, personajes como Anto, el platero Bellido y Asunta, que llegan a adquirir gran relieve en la configuración del mundo, son productos necesarios de las pasiones desencadenadas por los “caínes”. Calidades humanas dormidas o desconocidas por ellos, son liberadas por las situaciones extremas frente a las cuales tienen que definirse. De otro modo, Asunta se hubiera marchitado en una soltería orgullosa, Bellido no habría descubierto el altruismo desin-

4) Cornejo Polar, Antonio: *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires, Losada, 1973, pp. 213-229.

teresado que tenía dentro de sí, y Anto, el ex-pongo, no habría alcanzado las dimensiones cercanas a las de un héroe popular. O, en sentido inverso, la sordidez y la abyección no habrían encontrado el terreno propicio para su más extrema manifestación: "El Gálico", por ejemplo, hundido en el envilecimiento y la tortura, terminará suicidándose.

Una consideración especial merece el caso de Rendón Willka. Cornejo Polar le confiere el rol protagónico en *Todas las sangres*(5). Efectivamente, desde el punto de vista semántico-ideológico, Rendón Willka resulta ser el personaje más explícito para la determinación del "mensaje" final de la novela. Incluso, de su análisis se puede deducir que es el verdadero portavoz ideológico-político del narrador; sin embargo, desde el punto de vista de la estructura de la intriga, no es un personaje configurador de mundo. Si se observa su trayectoria se verá que aparece como un personaje dependiente de la acción de los Aragón de Peralta. Del Cap. II al Cap. VIII se halla vinculado a la intriga en torno al asunto de la mina; en los capítulos restantes (por lo demás por razones más bien discutibles desde el punto de vista artístico) une su destino al de don Bruno hasta convertirse en administrador-albacea de "La Providencia". De la contradicción entre la desmesura de su rol ideológico-político y la debilidad de su rol como elemento estructurante del mundo narrativo, nace el fracaso de Rendón Willka como plasmación poética. En realidad, Rendón Willka es un personajes pedagógico-edificativo, desprovisto por eso de ese halo de necesidad que tienen otros personajes, como Anto, El Gálico, el Cholo Cisneros, don Lucas y hasta el humilde sacristán de la iglesia de San Pedro de Lahuaymarca.

Después de un proceso acumulativo de tensiones *Todas las sangres* concluye con imágenes de violencia y destrucción cerrándose así el ciclo, abierto por la maldición del anciano Aragón de Peralta. El final es típicamente aristotélico: las sombrías premoniciones de don Andrés hallan cumplimiento y, entonces, el suceso del capítulo inicial adquiere toda su significación como elemento estructurante. Ya se sabe: la maldición arrastra igualmente a los hijos del anciano y a todo el pueblo de San Pedro de Lahuaymarca, pero el dolor y la desesperación tienen un efecto catártico, liberador, y la destrucción se hace necesaria para acceder hacia una nueva verdad, hacia la posibilidad de una nueva forma de comunidad humana. En *Todas las sangres* el castigo que cae sobre la villa de San Pedro, sirve a los caballeros para descubrir el alto humanismo de los indios, un pueblo capaz de olvidar la secular humillación y servidumbre de que fueron víctimas. Luego del incendio de San Pedro, los indios recibirán con amor, "sin rabia", a los caballeros que abandonan su pueblo sin rumbo fijo.

Del análisis anterior se puede inferir un plan de composición muy preciso. La doble intriga que hemos estudiado —y que debe ser entendida como dos aspectos de una misma contradicción— actúa como elemento estructurante-ordenador de la gran materia narrativa que contiene *Todas las sangres*. La intriga imprime al relato, pese al desorden del diseño exterior, una dirección, una secuencialidad necesaria, lógica, inevitable, en la marcha de los hechos humanos e históricos, aunque —como es obvio— las verdaderas causas de éstos permanezcan oscu-

5) Op. cit, p. 214.

ras en la conciencia de los personajes(6). Por la estructura de su intriga, *Todas las sangres* no es, pues, “una obra abierta” y se inscribe, como el análisis ha dejado en claro, dentro de la poética tradicional.

2. UNA NOVELA COMO DRAMA

Una poética de la intriga puede funcionar dentro del relato épico como dentro del drama. Una nueva lectura del primer capítulo de “*Todas las sangres*” puede darnos algunas claves para determinar el carácter que asume aquella en la totalidad del texto. El suceso central que desde su exposición hasta su desenlace ocupa el capítulo entero, es de por sí dramático y convencionalmente teatral: el que en una villa feudal un anciano padre maldiga públicamente a sus hijos y al pueblo, anuncie su suicidio y que lo lleve a efecto poco después, constituye —sin duda— una situación límite ante la cual no cabe la neutralidad. El escenario y la manera de presentar los hechos son igualmente teatrales, crean una tensión dramática y reclaman del lector su aceptación de las reglas del juego propias del artificio escénico. Desde la escena inicial, entonces, sabemos que el realismo no deberá buscarse en la verosimilitud o en la imitación natural de la vida, sino en esa especie de estremecimiento que produce en la conciencia de los hombres los hechos o las situaciones excepcionales(7).

Es un día de fiesta en San Pedro de Lahuaymarca y los pobladores de la villa, según una estricta jerarquía social, han salido de la iglesia y se hallan ubicados en el atrio, muy cerca de los hijos del gran anciano Aragón de Peralta. Este, “como en los días de las grandes travesuras de su niñez”, se encuentra encaramado en la torre de la iglesia; detrás, hacia el fondo, se alcanza a ver el Apukintu, cerro protector del pueblo:

Cerca del atrio, en el centro de la plaza, había un castillo de fuegos, quemado ya a la hora de la Elevación. Tras de la iglesia, el cerro protector del pueblo aparecía rojo, cubierto de mantos por las flores del k’antu. Era un cerro escarpado, pedregoso, propicio para los arbustos, casi sin pasto. El k’antu crecía ardorosamente hasta cerca de la cima, entre

- 6) Lo contrario rige en las denominadas “obras abiertas”. Si nos atenemos a lo que dice Umberto Eco, en éstas se elimina toda organización jerárquica de los hechos y se suprimen sus nexos causales. Dentro de esta poética, por ejemplo, no existe una diferencia cualitativa entre el acto de defecar (como sucede en el *Ulises* de Joyce), de hacer el coito o de enfrentar un compromiso histórico. De aquí que una “obra abierta” tienda a la eliminación de la clásica intriga aristotélica: los sucesos no tienen propiamente principio, ni desenlace, ni consoliación catártica. Sin embargo, Eco descubre aun en el *Ulises*, pese a las apariencias, un orden muy preciso vinculado a la filosofía tomista. Sólo en *Finnegans Wake*, Joyce —al decir de Umberto Eco— ha podido producir una “obra abierta”.
- 7) Dentro de una poética fundada en la imitación de la vida ordinaria y natural, el episodio del suicidio resultaría inverosímil, o, por lo menos, absurdo; el sentido común exigiría una acción de parte de los hijos para impedir la determinación del anciano caballero; en cambio, don Fermín y don Bruno se entregan a una larga discusión como dando tiempo a que don Andrés “cumpla” con su palabra de gran señor empeñada públicamente.

piedras, marcando el límite de la región fría donde la tierra sólo produce paja o espinos bajos, cactus protegidos de cabellera. El viejo miró hacia la alta montaña.

— ¡Yo te prefiero, “Apukintu”! Ten han robado flores —dijo, (pp. 9-10).

El cuadro anterior implica: a) Una disposición escénica típicamente teatral; b) Un escenario abierto, público; c) Un decorativismo que busca connotaciones religiosas y simbólicas (la iglesia, el cerro sagrado, las flores de k’antu); d) Un monumentalismo en la representación (“El viejo miró hacia la alta montaña”); e) Expresionismo gestual y retórico (no es “natural” dirigirse a cerro y tampoco lo es el tono y el lenguaje, “¡Yo te prefiero Apukintu!, etc.”); f) La presencia de una especie de coro conformado por el pueblo.

Estos rasgos que, como se sabe, son inherentes a la representación dramática, se desarrollan y acentúan en las escenas siguientes y dan la pauta de la estrategia que utilizará el narrador en la presentación de los conflictos que revela *Todas las sangres*.

De los rasgos señalados destaca con la mayor claridad el carácter público de la escena. El espacio abierto, esto es, la iglesia, el atrio, la plaza, son sitios públicos por excelencia y confieren ya de por sí un carácter dramático al conflicto que se va a desencadenar(8). Ahora bien; el drama, por su origen, contenido y efecto tiene un carácter plenamente público. Los románticos que entendieron con gran precisión la esencia del drama, lo consideraron por eso como la forma artística suprema(9). Pushkin, justamente, escribió:

El drama surgió en un sitio público, era una diversión popular. Al igual que los niños, el pueblo pide entretenimiento, acción, y el drama le parece ser un acontecimiento extraordinario y verídico. El pueblo exige fuertes impresiones; hasta las ejecuciones son para él un espectáculo. La

- 8) En cualquier tipo de sociedad los momentos dramáticos de la vida son necesariamente públicos; pero como señalaron Marx y Engels (*Sobre arte*, Buenos Aires, Estudio, 1967), el carácter más o menos público de las relaciones sociales depende del grado de desarrollo de la economía; es decir, en las sociedades más primitivas o de economía arcaica lo público se sobrepone a lo privado; en cambio, con la creciente división y especialización del trabajo, las relaciones sociales se vuelven más mediatas, aumenta el aislamiento del individuo frente a la sociedad y lo privado suplantado, más bien, oculta el fondo público, social, de las relaciones humanas. Esta privatización de la existencia social alcanza su más alta manifestación en la vida de las grandes ciudades nacidas bajo el influjo de las revoluciones industriales; en la urbe moderna, lo privado se reviste de la apariencia de un absoluto y, desde luego, marca para siempre la conciencia de sus habitantes: precisamente, la fetichización en el plano artístico de lo privado, de la soledad, constituye uno de los tópicos del arte propios de la etapa capitalista. Por otro lado, la novela que, a diferencia del poema épico y del drama, habla a un lector individual en la anarquía de la vida privada, surgió como la forma artística que contaba la historia del hombre privado, del hombre medio, que se alojaba en las ciudades europeas. (Sobre el carácter público del drama, ver en G. Lukacs, especialmente en *La novela histórica*, México, Era, 1966, pp. 153-165; y en G. Steiner: *Tolstoy o Dostoievski*, México, Era, 1968, Capítulo I y II).

- 9) Friedrich, Hugo: *Stendhal, Balzac, Flaubert*, Buenos Aires, Losada, 1969, p. 11.

tragedia presentaba principalmente delitos terribles, dolores sobrenaturales —aún físicos (por ejemplo Filoctetes, Edipo, Lear)—, pero la costumbre embota los sentidos, la imaginación se acostumbra a las torturas y ejecuciones y los observa después con indiferencia; en cambio, la descripción de las pasiones y de los arrebatos del alma humana son algo siempre nuevo para el pueblo, son siempre interesantes, grandes e ilustrativos. El drama tendió a dominar las pasiones y al alma humana(10).

El carácter público del escenario indica, por un lado, que los sucesos que están próximos a desencadenarse implican y comprometen a toda la villa de San Pedro de Lahuaymarca; no serán entonces sucesos de un interés privado y particular, sino sucesos altamente públicos y, por tanto, ejemplares y edificativos; por otro lado, el escenario público persigue un efecto inmediato no sólo en los personajes y en el pueblo —sometiéndolos a una permanente tensión—, sino, sobre todo, en el lector que mediante la directa presentación de los hechos asume de inmediato el rol de un verdadero espectador. Desde luego, la búsqueda del efecto directo, instantáneo sobre el lector-espectador se irá intensificando con el desarrollo de la intriga. Y a medida que ésta avanza, se irá acentuando la sensación de estar asistiendo a una verdadera representación dramática. Goethe escribió que entre lo épico y lo dramático la gran diferencia consiste en que el poeta épico presenta el suceso como enteramente pasado, mientras que el dramático lo representa como enteramente presente(11); sin pretender conferirle una validez absoluta a la postulación de Goethe, esto es lo que prima en *Todas las sangres* a través de la acción directa, rigurosa, sobre los personajes, masa coral y lector espectador.

Asimismo, el escenario inicial tiene otras connotaciones. El carácter público significa también la ausencia y/o final de toda intimidad. Como sucede con la casa del homicida, cuyas puertas pueden ser forzadas, violentadas, en cualquier momento, las casas y las conciencias de los personajes de "*Todas las sangres*", han perdido de tal manera su intimidad y recato (en realidad, las casas y habitaciones de *Todas las sangres* sólo tienen tres paredes) que se vive escénicamente hasta momentos que se les supone radicalmente privados, como la muerte y el amor. El suicidio del viejo Aragón de Peralta es plenamente teatral; si, por ejemplo, en el teatro griego las acciones de violencia y de muerte ocurrían fuera de la escena, en "*Todas las sangres*" no se la ahorra al lector-espectador la presentación directa de tales hechos a través de las puertas carcomidas y de los agujeros en el techo producidos por la erosión y las lluvias, el lector espectador espía al anciano don Andrés apurando el veneno y luego acomodándose en posición de yacente. Don Bruno, por su parte, vive escénicamente todos sus actos, incluso cuando hace el amor:

—Sí, Vicenta, esposa mía. ¡Tú eres el cielo y la tierra, santos! —exclamaba mientras ella lo abrazaba fuertemente—. El cielo es energía, el

10) Citado por Lukacs: op. cit., p. 154.

11) Op. cit., p. 156.

hombre, la tierra. Y de la mujer nacen la vida y la muerte. ¡La muerte es también energía, cuando no se ha gastado la sangre en martirizar a los otros! La sangre llega pura a la tierra, más pura que la tierra, como Dios que la creó, (p. 237).

Esta puesta en escena de los actos de la vida privada, lleva a los personajes a un verdadero delirio autoinculpatorio que por momentos supera los límites de lo tolerable. Desde la escena inicial vemos a don Bruno cayendo de rodillas públicamente en el atrio de la iglesia. Posteriormente (Cap. VI), como el Raskolnikov dostoieskiano arrodillándose ante la pequeña prostituta Sonia, don Bruno caerá de rodillas ante la mestiza Vicenta:

Se arrodilló, sin darse cuenta, frente a la mestiza.

— ¡No! —le dijo Vicenta.

— Es ante Dios y a tu lado... (p. 195).

Pero dentro de esta tendencia de exhibicionismo confesional, la escena más delirante es, sin duda, la oración fúnebre de don Bruno, recitada junto a la Kurku Gertrudis, ante el cadáver de doña Rosario Iturbide:

— ¡Arrodílate aquí! —le ordenó en quechua don Bruno, tomándola de la mano—. A mi lado. Ahora repite.

— Sí, patrón.

— “Perdón, señora”

— “Perdón, señora”

— “Perdón, señor”

— “Perdón, señor”

— “Para el maldito”

— ¡No! ¿Quién maldito? —preguntó ella.

— “Para el maldito Bruno” —repitió el hacendado, con tal energía, que la Kurku, ya helada, pronunció:

— “Para el maldito Bruno” (pp. 212-213).

La oración de don Bruno prosigue, pero alcanza tal extremo que el narrador se ve en la necesidad de introducir un efecto distanciador:

— ¡San Gabriel: ésta es una mujer! —exclamó Matilde. Don Fermín la contuvo apretándole el brazo.

— ¡Vergonzoso, ridículo! —dijo—. ¡Ya lo están oyendo desde afuera, a este fanático, a este brujo! ¡Este hijo de la inquisición! —pronunció las palabras con voz audible.

— ¡Ten corazón! —le dijo Matilde. (p. 213)

Pero la carencia de intimidad y el confesionalismo no es una singularidad de don Bruno Aragón de Peralta, sino que es una característica común de los pobladores de la villa y que abarca, incluso, al sector de la mina. La sordidez conyugal y la soledad erótica de “El Gálico” es tan pública como las violaciones del “cho-

lo" Cisneros, como el ardor vaginal de la Kurku, como la indiferencia sexual de Anto. Es más, tanto en San Pedro como en el campamento los problemas de conciencia —sicológicos, morales, sexuales— son expuestos y debatidos públicamente. De ahí que las escenas —desarrollándose en interiores o en espacios abiertos— están siempre dirigidas a un público espectador exigiéndosele su adhesión o rechazo sobre los actos u opiniones de los personajes.

Por último, según la pauta establecida en el primer capítulo, el carácter público está aliviado por el lugar donde se desarrollan los sucesos. La mayoría de las escenas de los catorce capítulos de *Todas las sangres* se realizan en sitios públicos o colectivos: Cabildos en San Pedro de Lahuaymarca, en "La Providencia", en la comunidad de Paraybamba; sesiones en el campamento minero, en el directorio del Consorcio, en el club de los sampedrinos residentes en Lima; funerales, procesiones, éxodos masivos.

El carácter público determina, de otro lado, el monumentalismo y el expresionismo gestual y retórico en la presentación de los personajes. Aunque utilizando estas modalidades de representación, *Todas las sangres* ofrece escenas y cuadros de indudable intensidad, la falta de una controlada ironía en la expresión de los sentimientos confiere a algunas escenas un artificioso hieratismo y una solemnidad declarativa(12). En cualquier forma, el "muralismo" y la retórica del gesto contribuyen a intensificar el carácter dramático de los conflictos:

Otra vez sus ojos se llenaron de lágrimas. Se abrazó al pecho de su gran hermano, del poderoso don Fermín. Este le puso las manos sobre la cabeza. Y le acarició los cabellos. Sí, él don Fermín. Y le levantó el rostro. Besó la frente de su hermano, como la de un hijo.

.....

En ese momento la mestiza, que les oía desde el corredor, trajo flores desde la 'mediagua' y deshojó un ramo de clavellinas y rosas sobre la cabeza de los hermanos.

— ¡Las manos de Dios, las manos de Jesucristo, las manos de Nuestra Santa Madre! —iba diciendo mientras hacía caer los pétalos... (pp. 22-23).

Don Lucas se quitó el sombrero y avanzó hacia la orilla del abismo. Su potro negro lo observó orejeando. Era agosto. El cielo aparecía sin nubes, casi sin hondura, quemando.

- 12) No pocos episodios de *Todas las Sangres* parecieran haber sido concebidos siguiendo las indicaciones del Prólogo a "Cronwel" de Víctor Hugo (por lo demás, este último es autor predilecto de don Lucas y de don Bruno, p. 188). Algunos personajes de *Todas las Sangres* por momentos toman conciencia de la teatralidad de sus gestos o de estar viviendo un auténtico drama. Don Bruno que, en vez de botas parece calzar altos coturnos, a propósito del castigo impuesto al "cholo" Cisneros por lo comuneros de Paraybamba dice a don Fermín: "Vi administrar justicia al viejo alcalde como en el drama de Calderón de la Barca" (p. 287).

.....

— ¡Mi decisión proclamas, "Zarevich"! Nos comprendemos; por eso mis indios te llaman "Apankora", la gigante araña negra que más que envenenar, asusta. Si en la Argentina no aguanto, porque dicen que los ya viejos nos secamos lejos de la querencia en que no sólo nos criamos sino imperamos, entonces, gran "Zarevich", te bajaré el tapaojos, y saltaremos por la ruta misma de esta cascada hasta el río. Nos comerán los cóndores pestíferos, luego los gusanitos... ¡Que así sea! (pp. 201-202).

Finalmente, el carácter público y la estructura social-económica de San Pedro de Lahuaymarca determinan la función predominantemente coral del pueblo. Este rol queda establecido también desde la escena inicial:

— ¡Fuera! ¡Campo al cadáver! —gritó, cuando vio que algunos vecinos se le acercaban.
 Don Bruno y don Fermín dieron unos pasos atrás.
 — ¡El gran viejo loco! ¡El gran señor! ¡El patrón grande! —exclamaban los indios.
 — ¡El castigo del cielo!
 —O la voz del infierno —murmuraban los hombres—.
 Una anciana que tenía el rostro cubierto con una fina mantilla de encaje se acercó al viejo.
 —Yo, Andrés, yo te limpiaré el rostro —dijo, y fue hacia él.
 — ¡Es la señora Adelaida! La viuda de Saño; contemporánea del viejo, (p. 13).

Al llegar a la esquina escucharon el coro fúnebre de las mujeres.
 'Lo despiden como a indio. ¡Santo Dios!
 ¿Que Fermín no se enfurezca, que no pierda el sentido!', dijo en su conciencia don Bruno, y miró a su hermano. (p. 26).

Si en el mundo de San Pedro el papel del coro lo asumen los caballeros empobrecidos, los indios y los mestizos, en el sector de la mina el rol coral lo desempeñan los obreros, sus mujeres y los grupos marginales(13).

Como se desprende de las citas anteriores, las voces del pueblo de San Pedro y de los habitantes del campamento sirven para informar, comentar y multiplicar los puntos de vista sobre un mismo suceso. Sin embargo, el "coro" o los "coros" de *Todas las sangres* deben considerarse en forma más bien flexible evitando cualquier comparación mecánica con, digamos, el coro del teatro griego; por ejemplo, en el drama griego el coro se halla siempre presente en la escena y tiene una función pasiva en el desarrollo de la intriga. En *Todas las sangres*, el "coro" no siempre se encuentra presente ni su participación es uniforme y coherente; en cambio, puede asumir un rol protagónico e intervenir en el desarrollo de las acciones. Por otro lado, de entre las masas corales emergen algunas voces singulares, las mismas que tras adquirir un rostro devienen en figuras individuales. Final-

13) Cf., por ejemplo, pp. 101-103.

mente, es conveniente destacar que en cuanto a plasmación artística, algunas de las páginas más intensas de *Todas las sangres* son justamente escenas en donde existe un gran despliegue de masas; bastará recordar, a modo de ejemplo, el funeral de la madre de los Aragón de Peralta (Cap. VII), el juicio popular en Paraybamba contra el "cholo" Cisneros (Cap. VIII) y el incendio de San Pedro (Cap. XI).

Por lo expuesto en los párrafos anteriores, resulta plenamente comprensible que el diálogo sea la técnica principal de *Todas las sangres*. La narración propiamente dicha ocupa un lugar secundario en la construcción del texto y la descripción —tan rica y variada y que suplantaba a la misma acción en *Los ríos profundos*— apenas se reduce a unas cuantas acotaciones para dar paso al diálogo desnudo. Obviamente los diálogos responden a las necesidades del discurso dramático. Así, el diálogo larguísimo sostenido por Fermín y Cabrejos después del episodio del Amaru y del entierro de los huesos de Gregorio el charanguista (pp. 156-157), demuestra algunas de las características fundamentales de los diálogos de *Todas las sangres*. En primer lugar, desde el punto de vista artístico no pretenden ser fragmentos de una conversación cotidiana y, por tanto, no intentan reproducir su naturalidad como sucede en la narrativa actual; en segundo lugar, desde el punto de vista semántico, no sólo sirven para suministrar información o para caracterizar a los personajes, sino que, más bien, son confrontaciones dialécticas, verdaderos duelos verbales entre distintas concepciones del mundo. Por otro lado, el fragmento anterior revela un exceso retórico, declarativo, ideologizante; lamentablemente, este exceso caracteriza a no pocos diálogos de *Todas las sangres* (14).

Asimismo, a lo largo de todo el texto abundan monólogos que, aunque se dan dentro de la conciencia de los personajes, su estructura corresponde al monólogo exterior o dramático; el monólogo de Rendón Willka arrodillado en la quemada iglesia de San Pedro (p. 407) o el de don Lucas al borde del precipicio (pp. 201-202), suponen ya el lenguaje articulado; en realidad, los monólogos de *Todas las sangres* (como el de Cabrejos Seminario que aparece en la p. 95) son verdaderos soliloquios teatrales.

Si bien en los diálogos suele haber un exceso retórico, algunas veces, esos enfrentamientos verbales determinan la transformación de una vida, el desarrollo de un carácter. En este sentido, el pasaje más ilustrativo sea tal vez el segundo encuentro entre don Bruno y Rendón Willka. El diálogo es una confrontación de cuyo resultado depende el futuro de las relaciones entre ambos personajes. En el primer encuentro (Cap. I), el hacendado al ver a Willka vestido a la usanza de las ciudades monta en cólera y le prohíbe acercarse a "La Providencia". Ahora don Bruno (Cap. IV) al enterarse que Rendón está dirigiendo a "sus indios" en el tra-

- 14) A propósito de los diálogos en *Todas las Sangres*, Sara Castro Klareñ escribe: "La obra está plagada de escenas en que los personajes se dan conferencias los unos a los otros, a menudo repitiendo lo que en ocasión anterior ya se han dicho. Pero no son sólo los personajes quienes se repiten, es también el narrador, quien haciendo extenso uso del resumen, llega a ser cansado y aburrido al insistir lo que ya sabemos por conducta de los personajes". *El mundo mágico de José María Arguedas*, Lima, IEP, 1973, p. 185.

bajo de las minas, lo que supone para los colonos el peligro de corrupción con el espíritu de las ciudades que, supuestamente, lleva consigo Rendón Willka, acusa a don Fermín de haber roto el pacto según el cual los siervos de "La Providencia" deberían permanecer aislados en un galpón para evitar cualquier mezcla con los "corrompidos" obreros. Don Bruno, furioso, amenaza a su hermano con llevarse a los colonos. Entonces don Fermín le sugiere que hable con Rendón. Este acude vestido de indio y lleva consigo las insignias de varayoc' de la comunidad de Lahuaymarca. Al verlo vestido de alcalde indio, don Bruno no puede evitar el impacto. Con todo, somete a Demetrio Rendón Willka a una serie de preguntas-prueba encaminadas a "conocer" el alma del joven varayoc'. Poco a poco, las respuestas de Rendón irán "transformando" al menor de los Aragón de Peralta. Se impone, por cierto, transcribir algunos fragmentos de este diálogo:

—*Yayayku...* —empezó a rezar en quechua.
 —*Hanak' pachapi kak'...* —Rendón concluyo el Padrenuestro, pronunciando las palabras con tono profundo.
 —¿Crees en Dios? —le pregunté en castellano, no en quechua.
 —Sí, patrón.
 —¿Dónde está?
 —En mi corazón. En todas partes...
 Don Bruno sintió que la rigidez de su cuerpo se relajaba.
 —Besa la cruz, indio —ordenó.
 Demetrio se puso de rodillas y besó la cruz de su vara.

.....

—¿Yo soy "Caín", soy un "maldecido", un "condenado"? ¡Levántate y contéstame!
 Rendón se puso en pie en el marco de la puerta.
 —Patrón don Bruno, patrón don Fermín, ¿no están ya juntos en la casa de la mina...?
 — ¡Contesta, indio, a la pregunta! El indio no ha de preguntar si le interrogan.
 — . . . Tú rezas patrón; tú lloras triste. Tu potro está brillando en la luz. No eres "Caín" ni maldecido. Perdón le pides a Nuestro Señor. . .
 — ¡Entra, Demetrio; avanza un poco! —le ordenó don Bruno con expresión casi temblorosa.
 Cuando Demetrio estuvo sobre el piso encerado del living, a un paso del hacendado, éste le dijo:

—Rendón: ya no eres un común, un indio de ordinario. Pero sigues indio. Dios habrá dispuesto cómo y para qué. Sabes mucho, entiendes, tienes pensamiento. ¿A dónde llegarás? No al mal. Rendón Willka...

.....

—¿Cuál es el vicio peor? —preguntó don Bruno—. No he de interrogarte más.
 —La ambición, don Bruno. Eso cría gusanos en el tuétano de los huesos.

— ¡Basta hijo! Yo te bendigo. Tú defenderás a mis indios. A mí también. ¡Vete con el amparo de los ángeles! (pp. 118-119).

Desde el punto de vista del lenguaje, sin embargo, se puede hacer una distinción: la palabra conserva su carácter ritual y tiene efectos catárticos entre aquellos personajes que viven y aceptan plenamente los valores creados por el mundo feudal:

—... Varayok' alcalde —le dijo (don Bruno) al indio en quechua—. ¿Hay mucha suciedad en el fondo de mis ojos?
 —No, patrón —le contestó el indio—. Hay tristeza, como lágrima de roca dura. Así está tu cara, patrón, Está bien.
 —Tú eres otro inocente. Pero inocente viejo; que sabe. Gracias, alcalde. No te olvidaré. (p. 26).

En cambio, en el mundo de la mina, entre los empresarios, la palabra no es expresión del verdadero ser; la palabra, degradada, se convierte en un instrumento de engaño; no vincula: separa e impide toda relación propiamente humana; la palabra se ha convertido en moneda, mercancía, fetiche.

Este doble carácter de la palabra se manifiesta en la estructura de los diálogos. El lenguaje de los señores, siervos y comuneros, tiene un sabor arcaico y su solemnidad y hieratismo está de acuerdo con un mundo donde la naturaleza y los dioses "hablan" al hombre; el rompimiento de esta norma es indicio de descastación, degradación o envilecimiento, como en los casos de Perico Bellido, "El Gálico" y el "cholo" Cisneros.

El lenguaje en el sector de la mina es utilitario y en su naturalismo incorpora la expresión gruesa y la jerga. Entre los más altos representantes del capital, la norma es el cinismo. La capacidad de cinismo, la puesta aparte de afectos y sentimientos, de las consideraciones "humanas", son un índice de la asimilación de la mentalidad capitalista y del lugar que ocupan dentro de la jerarquía de ese mundo: Don Fermín es un cínico para don Bruno, pero un sentimental para Cabrejos, quien es demasiado tropical para "Palalo", el que, a su vez, es un niño frente al "Zar", la neutralidad y el vacío absolutos.

Resulta difícil establecer la duración efectiva de los incidentes narrados en "*Todas las sangres*"; por otra parte, para los fines del presente trabajo, una investigación del aspecto puramente cronológico del tiempo en "*Todas las sangres*" carece de importancia¹⁵. Más importante, en cambio, es determinar el funcionamiento de lo temporal dentro de la estructura de la intriga; precisamente, la evidente confusión temporal que reina en la novela se debe a la índole del tiem-

15) Desde luego, el narrador proporciona algunos indicios para determinar la cronología; por ejemplo, en el capítulo segundo, al comenzar el primer diálogo entre don Fermín y Cabrejos, éste, dice: "Con quinientos peones lamperos alcanzaremos la veta principal en unos dos meses" (p. 42). Esto puede dar una pista para determinar, más o menos, cuanto dura la disputa en torno a la explotación de la mina. Sin embargo, después del capítulo noveno el tiempo se vuelve avasallante y los indicios externos que da el narrador —como el nacimiento del hijo de don Bruno no hacen más que aumentar la confusión.

po en el interior de aquella. Steiner afirma que la poesía épica comunica siempre una sensación de duración prolongada(16). No importa que el tiempo cronológico sea breve (cincuenta días en el caso de *La Iliada* y de *La Odisea*, una semana presumiblemente en *La Divina Comedia*), el narrador épico se vale de convenciones dilatorias para aflojar las tensiones y hacer más natural el desenlace. En el drama, por el contrario, el tiempo avanza como una fuerza incontenible, con sacudidas y choques violentos. Entre Edipo, rey de Tebas, y Edipo, ciego y mendigo, apenas si hay algunas horas de separación; sin embargo, el destino de Edipo, por las características del tiempo dramático, se nos aparece como necesario e ineludible. A propósito del problema del tiempo, Dostoievski, escritor profundamente dramático, se preguntaba: "¿Qué es el tiempo?". Y contestaba: "El tiempo no existe, el tiempo es una serie de números, el tiempo es la relación de lo existente con lo no existente"(17). En *Todas las sangres* casi no se apela a recursos para retardar la acción porque lo que importa es el movimiento mismo, el cambio violento, el salto cualitativo; y así, por ejemplo, el recuerdo, la inmersión en el pasado, tan caros al mundo épico, se hallan prácticamente ausentes: a los personajes los conocemos a partir de su salida a escena, es decir, en un presente, y su biografía se reduce a brevísimas informaciones(18).

En realidad, el tiempo que rige en *Todas las sangres* responde a una concepción dramática, dostoievskiana, del flujo temporal; y serán entonces, los acontecimientos, los hechos externos los que siempre marcarán el paso del tiempo, confiriéndole la dimensión de una fuerza necesaria e implacable; el suicidio del viejo Aragón de Peralta, la muerte de doña Rosario Iturbide, el hallazgo del metal, el incendio de San Pedro, el asesinato de Cabrejos, el nacimiento del hijo de don Bruno, el fusilamiento de Rendón Willka, son los hitos que dan testimonio del nuevo tiempo, del nuevo tiempo de la historia contemporánea que se ha instalado sobre la antigua villa de San Pedro de Lahuaymarca, un mundo que aspiraba a la perduración, a lo eterno, al margen o más allá de la historia.

Al comienzo del presente apartado sostuvimos que la intriga puede funcionar en el relato épico tanto como en el drama. Creemos que las consideraciones anteriores nos han acercado ya a la naturaleza de la intriga en el texto que estamos estudiando. No obstante, es necesario hacer una última precisión antes de plantear nuestra tesis en torno a la estructura de *Todas las sangres*. Sin duda, por la amplitud y complejidad del mundo representado, *Todas las sangres* se inscribe en la tradición de aquellas novelas abarcadoras de grandes totalidades; es decir: la tarea que se ha propuesto el narrador es la de reflejar o, por lo menos, la de pretender reflejar la totalidad de la vida que se da en un determinado ámbito espacio-temporal. Lukacs, basado en Hegel, sostiene que las dos formas literarias que tienen por objeto el reflejo de la totalidad de la vida son la épica y el drama(19);

16) G. Steiner: op. cit., p. 129.

17) G. Steiner: op. cit., p. 131.

18) Salvo en el Capítulo II, en el se cuenta la historia de las relaciones entre los vecinos empobrecidos y la comunidad de Lahuaymarca y la infancia de Rendón Willka.

19) G. Lukacs: op. cit., pp. 103-206.

en las dos formas, la subjetividad del ser humano —ideas, sentimientos, sueños— nunca es tomada como “cosa en sí”, sino cuando se manifiesta en actos y actitudes estrechamente vinculados con la realidad objetiva exterior; naturalmente, la realidad será siempre más vasta y compleja que cualquier imagen que sobre ella se elabore mediante el arte; pero la esencia de la plasmación artística radica, paradójicamente, en que esta imagen relativa, parcial e incompleta causa la impresión de plenitud de la vida, incluso con una intensidad mayor que la de la misma vida, tal como ésta se manifiesta en la realidad objetiva. Ahora bien, la diferencia entre la gran épica y el drama consiste en la manera cómo se logra esa absolutización de la imagen necesariamente relativa del proceso vital. Al respecto, Lukacs escribe:

La determinación principal y más profunda de la diferencia entre la plasmación total en la gran épica y la plasmación total en el drama la encontramos en la estética de Hegel. Como primera exigencia de la plasmación del mundo de la gran épica propone Hegel la de la ‘totalidad de los objetos’ (que se plasma) por medio del nexo entre la acción particular y su ámbito sustancial’. Hegel subraya aguda y justamente que aquí jamás se trata de la autonomía del mundo objetivo. Cuando el poeta épico representa a este mundo como autónomo, pierde por entero el contenido poético. (...) También el drama tiende (...) a una elaboración total del proceso vital. Pero esta totalidad se concentra en torno a un núcleo firme, a una colisión dramática. Es una imagen artística del sistema, si se nos permite el término, de los afanes humanos que toman parte en esta colisión central al luchar unos contra otros. ‘Por eso —afirma Hegel—, la acción dramática consiste esencialmente en una actuación de choque, y la verdadera unidad sólo puede tener su fundamento en el movimiento total’ (los subrayados son de G.L.) para que la determinación de los caracteres, fines y circunstancias de la colisión resulte ser adecuada a los fines y caracteres y al mismo tiempo anule su contradicción. Esta solución tendrá que ser simultáneamente subjetiva y objetiva, al igual que la acción misma’. Con esto, Hegel enfrenta la ‘totalidad del movimiento’ en el drama a la ‘totalidad de los objetos’ en la gran poesía épica(20).

Sin embargo, el reflejo de la “totalidad de los objetos” como el de la “totalidad del movimiento” son posibles en la novela, sin duda, la más libre, la más “informal” de las formas literarias. Novelistas como Stendhal y Tolstoy, o Carpentier en nuestros días, se centran en “la totalidad de los objetos”, es decir, prefieren la amplitud propiamente épica, el reflejo de la vida en su multiplicidad y diversidad. Otros, como Walter Scott, Balzac, James y, muy especialmente, Dostoievski, mediante la concentración dramática, se centran en la representación de la “totalidad del movimiento” de los destinos humanos. En general José María Arguedas, tanto en sus novelas como en sus cuentos y relatos, adopta una forma de composición dramática, balzaciana. En este sentido, los defectos estructurales de *Los ríos profundos* se deben a la contradicción surgida entre el proyecto de

20) *Id.*, pp. 108-109. Las citas de Lukacs, obviamente, sólo son válidas para una estética clásica, aristotélica.

una novela plenamente épica, en donde los objetos deberían ocupar un lugar relevante, y la aguda conciencia dramática que de la vida tiene el narrador. En *Todas las sangres*, la tendencia hacia la composición dramática alcanza tal grado de concentración y de intensidad que su lectura hace recordar inmediatamente la práctica novelística de Dostoievski. Desde luego, en *Todas las sangres* no falta la representación de los objetos, pero éstos se hallan como plenamente dados, como ya establecidos y conocidos, como mero trasfondo, decorado, para dar paso al movimiento desnudo de las pasiones de los personajes(21).

A estas alturas de nuestro análisis podemos ya intentar una tipificación de la estructura de *Todas las sangres*. Antes, sin embargo, conviene revisar algunos planteamientos que se han hecho sobre este mismo problema.

Alberto Escobar, basándose sin duda en la conocida tipología de Kayser, clasifica a *Todas las sangres* entre las novelas de personaje. Dice Escobar: "En ese sentido, y como ninguna de las obras anteriores, ésta es por esencia una novela de personajes, aunque parezca perogrullesco; pero lo es, a nuestro juicio, en la medida que no hay presupuestos; en la misma escala en que por su gestión se configuran los planos de la realidad, se actualizan los conflictos, acrece la tensión de la pieza y se avizora un prisma de desarrollos efectivos y virtuales que perfeccionan la imagen de su mundo"(22). Si no erramos en la interpretación de la teoría de Kayser, justamente *Todas las sangres* no cumple con el requisito básico de las denominadas novela de personaje: "La novela de personaje —escribe el autor alemán— se diferencia estructuralmente de la novela de acontecimiento; en primer lugar, por el protagonista, único aquí, mientras que en aquella suele haber dos"(23). Por otro lado, en el capítulo anterior hemos demostrado la existencia de una doble intriga, desencadenada a partir de la maldición y el suicidio del anciano Aragón de Peralta; aquel suceso (como la "cólera de Aquiles" en *La Iliada*) obra como elemento estructurador del universo artístico; sólo a partir de ese suceso comienzan a tener importancia el destino y los proyectos de los hermanos "caínes". Finalmente, por debajo de esa intriga obra un acontecimiento que por su carácter histórico-objetivo confiere a todos los hechos presentados el carácter de necesarios e insoslayables; este acontecimiento, la apertura de una mina en el centro de un mundo feudal, determinará la verdadera acción de la novela.

Apoyándose en el carácter predominantemente dialogal del texto, Antonio Cornejo Polar sostiene, por su parte, que *Todas las sangres* es una novela coral (24). Cornejo Polar caracteriza esta estructura con las palabras siguientes: "La directa e insistente presencia del habla de los personajes genera la índole estructural de la novela. No es ésta un curso narrativo único que obedece a la dinámica de la voz del narrador, sino un discurso plural que en cada una de sus ramas, a ve-

- 21) Kayser, Wolfgang: *Análisis e interpretación de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1954.
- 22) Escobar, Alberto: "La guerra silenciosa en *Todas las Sangres*", en: *Revista Peruana de Cultura*, No. 5, Lima, abril 1965.
- 23) Kayser, Wolfgang: op. cit., p. 580.
- 24) Op. cit., p. 191.

ces estrictamente paralelas, postula también un sistema plural de verdades". Líneas después agrega: "De aquí el carácter heterodoxamente "abierto" de esta novela, carácter definido por la multiplicidad de sentidos propuestos y por la obligada participación del lector" (25). La denominación de "novela coral" y de su correlato semántico "obra abierta" aplicados a *Todas las sangres* —aparte de que implica una categoría especial de novelas que previamente habría que fundamentar— supone serios inconvenientes. En primer lugar, desde el punto de vista artístico, hace pensar en un texto caótico, excesivo e irracional; por nuestro estudio de la intriga, sin embargo, se ha demostrado que el "desorden" es sólo aparente, exterior, causado en gran parte por la amplitud de la materia narrativa y por defectos en la composición; por el contrario, en el interior del texto existe un diseño preciso que se inscribe dentro de la poética tradicional. En segundo lugar, la consecuencia semántica según la cual *Todas las sangres*, como "obra abierta", postula un "sistema plural de verdades", da paso, desde el punto de vista gnoseológico, a un subjetivismo interpretativo que puede desembocar en un agnosticismo; afortunadamente, Cornejo Polar no incurre en este extremismo y, por el contrario, trata de desentrañar el sentido o los sentidos de *Todas las sangres*. En tercer lugar, "novela coral" y "obra abierta" presupone una determinada concepción del escritor: el escritor es justamente este ser capaz de plantear "la pluralidad de verdades", como Dios, digamos, y que, en consecuencia, es irresponsable por esencia frente a su contexto histórico-social. Es preciso establecer que Cornejo Polar no llega a plantear ni —mucho menos— defender esta concepción; pero la premisa teórica de la que parte, si se sigue su propia coherencia, confluye objetivamente en esta concepción anticientífica, aunque sin duda ciertamente ideológica.

Todas las sangres pertenece a la categoría de las novelas como dramas, es decir, se inscribe en la línea de aquellas novelas en las que la representación de la "totalidad del movimiento" de los destinos humanos se impone sobre la reproducción de la "totalidad de los objetos". La primacía del diálogo y el gesto, las estrategias del conflicto por medio de las cuales se revelan los personajes en momentos de manifestación extrema, el carácter público de los personajes según el cual éstos dejan de tener una vida privada, los escenarios abiertos que homologan a las tres paredes de la escena teatral, la concepción del tiempo que avanza oscuramente con sacudidas y choques violentos —todos estos principios y características de lo dramático— son los mismos principios y modalidades que gobiernan la estructura de *Todas las sangres*. Por otro lado, el carácter dramático de *Todas las sangres* se intensifica por una doble intriga estructurada según el principio de la curva constante, que realiza mejor las condiciones del relato tal como las definió Aristóteles en su Poética. De acuerdo a este principio, la curva se va formando por un proceso acumulativo ascendente de tensiones que preparan el gran desenlace catastrófico, dramático, ejemplar.

3. ACCION E IDEOLOGIA

Las peripecias argumentales de *Todas las sangres* —es decir, lo que hemos denominado la doble intriga— son el soporte de una acción que se da en un plano

25) Op. cit., p. 191-192.

más profundo. Dicha acción se origina por el proceso que desencadena la apertura de una mina en el interior de un mundo regido por relaciones feudales de producción. En este ámbito creado por el enfrentamiento o, mejor, por la colisión de dos realidades estructuralmente distintas, las clases, los grupos, los individuos de *Todas las sangres* desenvuelven su existencia social y definen su conducta personal. Asimismo, en esta nueva totalidad dialéctica —el espacio social, económico y moral de *Todas las sangres*— los temas y motivos y la visión del mundo y de los hombres propios del universo narrativo de Arguedas alcanzan su máxima intensidad problemática.

En el apartado 2 de este estudio sostuvimos que por la amplitud y complejidad del mundo representado, *Todas las sangres* se inscribe en la tradición de aquellas novelas que proponen imágenes abarcadoras de grandes totalidades. Es preciso señalar, sin embargo, que un proyecto de esta envergadura puede conducir a esa falsa infinitud propia de las obras naturalistas con su yuxtaposición (incluso excelentemente descritos) de cuadros, ambientes y escenarios más o menos sórdidos y de personajes que oscilan casi siempre entre la banalidad cotidiana o la excepcionalidad subjetiva. Si el escritor quiere evitar este peligro —ya sea que se proponga la representación de la “totalidad de los objetos” o la “totalidad del movimiento”— deberá establecer una jerarquía dentro de la infinitud y desorden de lo real, centrándose, por tanto, en la representación de los factores esenciales que conforman una determinada realidad(26). Ahora bien; en el caso de *Todas las sangres*, la totalidad es el Perú visto en sus rasgos esenciales y conflictivos, y la estructura y el tono dramático estarán fundados en la posición asumida por el narrador frente a las perspectivas histórico-sociales abiertas por la explotación de la mina.

Desde las páginas iniciales de *Todas las sangres* se respira una atmósfera de tragedia y, a lo largo de todo el texto, abundan expresiones y escenas como las siguientes:

“Cura Anticristo, voy a morir” (p. 12)
 “EL padre Apukintu está necesitando, en este tiempo, mucha sangre”
 (p. 13)
 “El castigo del cielo” (p. 13)
 “... quizá el anuncio del juicio final” (p. 322)
 “...la justicia de Dios que empieza” (p. 326)
 “Ya no tenemos pueblo. Hemos quemado la iglesia. ¡Llévenos, por Dios! ¡A cualquier parte!” (p. 420)
 “Llegó al borde del abismo. Se persignó y se lanzó al vacío” (p. 309)
 “... para mí no hay consuelo de nadie... De nadie. Mestizo soy; mi pueblo ha muerto. Era sacristán. Negro de carbón está mi iglesia. Voy a morir” (p. 246)

Las frases y acciones anteriores pertenecen a personajes del mundo de San Pedro de Lahuaymarca. En los dos primeros capítulos este mundo es presentado

26) Fischer, Ernst: *La necesidad del arte*, Barcelona, Península, 1970, pp. 87-132.

con imágenes de decrepitud y desolación como símbolos de la miseria económica y moral en que viven sus habitantes; imágenes que también corresponden a las grandes haciendas.

Con la revelación del mundo que hemos simbolizado en San Pedro de Lahuaymarca, Arguedas había mostrado el rostro de un país en donde subsiste la feudalidad. En ese mundo la contradicción fundamental es, obviamente, la existente entre los campesinos indios y los terratenientes latifundistas. A partir de esta contradicción, Arguedas estructuró su mundo narrativo; sin embargo, el conflicto entre ambas clases se mostraba a través de una serie de mediaciones de tipo étnico-cultural, de modo que la lucha de clases se daba generalmente en el campo de la superestructura en la forma de enfrentamiento o confrontación de culturas, de visiones del mundo. A diferencia de la narrativa de Alegría, por ejemplo, en la que la reivindicación y exaltación del indio se centraba en la demostración de la superioridad ético-cultural-humana tanto de los comuneros libres como de los indios siervos frente a la corrupción, crueldad y degradación de los "werakochas" mistis. Por otro lado, la presencia del indio que ha logrado penetrar con su visión del mundo a los mistis, que ha "indianizado" a sus propios señores, hace del mundo serrano un mundo cualitativamente superior al mundo de la Costa en donde existen grandes ciudades "corrompidas" y en donde se halla particularmente Lima, imagen arquetípica del "infierno". Todas estas concepciones en torno al problema de la subsistencia de un mundo feudal se mantienen y entran en crisis en *Todas las sangres*.

Con la representación del sector de la mina, Arguedas propone la imagen de un país oprimido por la penetración imperialista. Si, como afirma el propio autor, el objetivo de *Todas las sangres* es la revelación del Perú total(27), la imagen que emerge del texto es la de un país semifeudal y semicolonial al que corresponde naturalmente un Estado burocrático-terrateniente(28)

La apertura de la mina Apark'ora desencadena nuevas contradicciones que se agregan a las ya existentes en el interior de San Pedro de Lahuaymarca. El análisis textual de *Todas las sangres* revela que las contradicciones fundamentales son las siguientes:

- 1) la contradicción entre un mundo regido por relaciones feudales de producción y una empresa de tipo capitalista abierta en su seno;
- 2) la contradicción entre los comuneros y los siervos indios y los terratenientes y caballeros mistis;

27) Arguedas, José María: "Sobre *Todas las sangres*", en *Expreso*, Lima., 25 y 26 de Marzo, 1965.

28) El trabajo de los colonos de don Bruno en la mina es un típico ejemplo de relación semifeudal. El carácter semicolonial del país y la naturaleza del Estado se revela de la manera más explícita en el capítulo diez, durante las gestiones de don Fermín en Lima, p. 340-368.

- 3) la contradicción entre la empresa nacional y el capital burocrático monopolista;
- 4) la contradicción entre los obreros y la empresa nacional, primero, y, luego, el Consorcio imperialista;
- 5) la contradicción entre la nación oprimida y el imperialismo.

De *Agua a Los ríos profundos*, José María Arguedas había revelado este mismo mundo estructurado a partir del avasallamiento del campesinado indígena por la clase de los terratenientes descendientes de españoles. Si, como señala Mariátegui, "las expresiones de la feudalidad son dos: latifundio y servidumbre"(29), objetivamente el mundo que nos describía Arguedas era un mundo plenamente feudal. En *Todas las sangres* este mundo subsiste aunque en proceso de decadencia; la apertura de la mina, precisamente, y su explotación con capitales extranjeros y por medio de técnicas modernas, abre un nuevo proceso en la historia de San Pedro de Lahuaymarca. Hasta qué punto este proceso va a significar el hundimiento y el colapso del mundo feudal, es una situación que debe estudiarse con cuidado porque entraña el significado de *Todas las sangres* y, por cierto, la ideología que la gobierna.

La apertura de la mina obra como agente perturbador del viejo orden feudal y determina en la conciencia de sus habitantes aquella sensación de estar viviendo en los días del "juicio final". Asimismo, la explotación de la mina amplía el cuadro de las clases y grupos sociales y modifica el sentido de las contradicciones. De otro lado, cabe destacar que por la naturaleza misma de la colisión dramática —esto es, choque de dos realidades distintas— los sujetos portadores de la acción no son sólo personajes individuales, sino fuerzas sociales o, más bien, las fuerzas sociales están representadas en *Todas las sangres* por personajes individuales(30)

Un estudio de las clases sociales representadas en *Todas las sangres* arroja el siguiente cuadro:

- I) San Pedro de Lahuaymarca:
 1. Terratenientes: a) Grandes terratenientes (don Bruno, don Lucas, etc), b) Caballeros empobrecidos (alcalde De la Torre, "El Gálico", etc.);
 2. Campesinado indígena: a) comuneros (lahuaymarcas, paraybambas), b) Colonos (siervos de don Bruno, del 'cholo' Cisneros), c) Pequeña burguesía semirural (mestizos artesanos, capataces de hacienda).
 - II) Sector de la mina:
 1. Burguesía burocrática intermediaria del capital monopolista (El "Zar" y sus agentes);
- 29) Mariátegui, José Carlos: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Amauta, 1958, p. 47.
- 30) El estudio de la caracterización de los personajes no se encuentra entre los objetivos del presente estudio.

2. Burguesía nacional (Don Fermín³¹);
3. Proletariado (obreros y peones de la mina);
4. Pequeña burguesía (ingenieros, abogados, estudiantes);
5. Lumpen proletariado (grupos marginados formados en torno a la mina).

A nivel de plasmación artística, esto es, argumentalmente, estas contradicciones se manifiestan de la manera siguiente:

- 1) Contradicción entre la villa de San Pedro de Lahuaymarca y la empresa Apark'ora;
- 2) Contradicción entre comuneros lahuaymarcas y caballeros empobrecidos; entre comuneros paraybambas y el "Cholo" Cisneros; entre los colonos de "La Providencia" y "EL Triunfo" de don Bruno y don Lucas respectivamente;
- 3) Contradicción entre obreros y don Fermín, primero, y, luego, con la Wisther and Bozart;
- 4) Contradicción entre San Pedro de Lahuaymarca, obreros e indios y la Wisther y el Estado burocrático-terrateniente.

El desarrollo de estas contradicciones constituye la verdadera acción de la novela y su estructura estará fundada por la ideología asumida por el narrador frente al desencadenamiento de aquellas. Conviene, entonces, recordar lo que escribiera Marx:

Al cambiar la base económica se conmociona, más o menos rápidamente, toda la inmensa superestructura erigida sobre ella. Cuando se estudian estas conmociones hay que distinguir siempre entre los cambios materiales ocurridos en las condiciones económicas de producción y que pueden apreciarse con la exactitud propia de las ciencias naturales, y las formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas o filosóficas; en una palabra, las formas ideológicas en que los hombres adquieren conciencia de este conflicto y luchan por resolverlo. Y del mismo modo que no podemos juzgar a un individuo por lo que él piensa de sí, no podemos juzgar tampoco a estas épocas de conmoción por su conciencia. Por el contrario, hay que explicarse esta conciencia por las contradicciones de la vida material, por el conflicto existente entre las fuerzas productivas sociales y las relaciones de producción⁽³²⁾.

El comportamiento de los personajes y, desde luego, del narrador, ilustran el planteamiento de Marx: no todos los personajes de *Todas las sangres* tienen conciencia del proceso que desencadena la explotación de la mina, o bien, viven los

31) Don Fermín, por su extracción de clase, es un terrateniente; pero lo que lo define es su mentalidad y objetivos propios de una burguesía nacional. Asimismo, la burguesía intermediaria está ligada por su origen a la clase de los terratenientes. Para las clases sociales en el Perú, ver Mariátegui, Op. Cit., los tres primeros ensayos.

32) Marx, Carlos: *Sobre arte*, op. cit., pp. 79-80.

acontecimientos de manera ideológica y mística, como falta de conciencia(33). Sin embargo, la mitologización de los hechos histórico-objetivos es una de las características de la producción artística. Y uno de los méritos indudables de *Todas las sangres* como obra de arte es el de mostrar a través del destino y conducta de unos personajes ficticios los rasgos más esenciales y conflictivos de la sociedad peruana contemporánea.

Pero si esta mitologización es inevitable en la obra de arte (e incluso en esta cualidad reside gran parte del goce que la obra procura) en cambio, en el terreno de los estudios literarios, cualquier mistificación resulta inaceptable. Por eso, antes de continuar con nuestra investigación, es necesario comentar algunas opiniones en torno al problema del sentido de *Todas las sangres*.

Alberto Escobar resume el "mensaje" de *Todas las sangres* de la manera siguiente:

El mensaje de la novela es igualmente múltiple, como su realidad. Si la lucha de intereses destierra el régimen de una norma moral; si la imagen del pulpo caracteriza la organización de un universo concebido para la explotación; si la sicosis anticomunista empaña la inteligencia de los hechos que deprimen la condición del campesino, y si en el nivel de la gran empresa, la idea de la patria se empequeñece y diluye, buena parte de la lectura de la novela nos invita a la contemplación reflexiva de ese mundo caótico, indescifrable para la mirada tradicional, localista e ingenua, incluso en su perversidad.

Pero de otro lado, esa versión de una sociedad gobernada desde el mercado de los influyentes consorcios internacionales, adquiere un nuevo rostro en la descomposición del grupo feudal que cede sus privilegios al capitalismo moderno. Y de otra parte, si el grupo indígena se exhibe en la riqueza de sus valores, pero en la sumisión a la autoridad del "mando", los instantes en que se avizora un cambio nos llegan desde su ladera. Ya sea en el surgimiento de la figura excepcional de Rendón Willka, ya sea en la actitud concertada y solidaria de los campesinos ante el falso *Amaru*; ya en la dignidad de los alcaldes al fijar el salario de su gente, o en la arrogante resurrección de la comuna de Paraybamba. (...) En la medida que el ámbito indígena se difunde y colora a los otros grupos y realidades; en la medida que se proyecta sobre ellos, la diversidad de sangres, cultura e intereses adquiere el frescor rudo de una esperanza inédita, y la sabiduría absorta de quien empieza a reconocer su fortaleza(34).

La ambigüedad (y oscuridad) de los párrafos anteriores reside en el punto de

33) Marx y Engels sostienen que "el proceso ideológico se realiza de manera consciente, pero con una falsa conciencia". Cita en Carlos Rincón: "Para un plano de batalla de un combate por un nueva crítica en Latinoamérica", en: *Casa*, No. 67, La Habana, 1971, p. 40.

34) Op. cit., pp. 48-49.

partida formalista de Escobar, el mismo que supone bases filosóficas de raigambre idealista; la multiplicidad de sentidos equivale casi a la carencia de sentido, desde el momento que no se establece una jerarquía dentro de esa diversidad; por otro lado, la cita abusa de conceptos y valores abstractos que terminan por encubrir el sentido real e histórico de la problemática que *Todas las sangres* refleja; esto último, lleva a Escobar a una valoración idealista de Rendón Willka y al exceso retórico contenido en las frases finales de su estudio.

Para Sara Castro Klarén la problemática que refleja la novela de Arguedas se puede resumir en las siguientes oposiciones:

1) la lucha inmemorial entre comuneros y hacendados, 2) la lucha entre la sociedad serrana y la costeña, 3) la lucha entre la vida local y la imposición de burocracias nacionales, 4) la pugna entre "caballeros" andinos y "caballeros" costeños, 5) la pugna entre lo "viejo" y lo "nuevo", 6) el debate entre los aculturados y los con cultura, 7) la lucha entre San Pedro de Lahuaymarca y don Fermín, 8) la lucha entre San Pedro y la Wisther, 9) la tienda entre los nacionalistas y la fuerza mítica de la Wisther, 10) la disputa entre los que tienen conciencia y los que han perdido el alma, y finalmente 11) la lucha entre el Bien y el Mal(35).

Aquí nos encontramos ante unaseudodialéctica confusionista: desde esta perspectiva se pueden multiplicar ciertamente hasta el infinito las "contradicciones" que el texto de la novela refleja; por otro lado, estas "contradicciones" o luchas sacadas de su contexto real asumen la apariencia de contiendas absolutas e intemporales que necesariamente deben concluir en una metafísica confrontación entre el Bien y el Mal. Una cosa es, por cierto, que don Bruno se crea el depositario del bien y otra, muy distinta, es que, a nivel de crítica —una de cuyas tareas debe ser el desvelamiento de cualquier mitologización de los hechos objetivos—, se plantee el Bien como si fuera una entidad real y absoluta; una cosa es lo que Rendón Willka cree representar y otra, muy distinta, es lo que representa objetivamente desde el punto de vista del problema real del campesinado peruano. Finalmente, del mismo modo que no se puede aceptar como verdad absoluta lo que el propio autor dice de su obra, tampoco se puede creer en las ilusiones que sobre sí mismos se forjan los personajes de una ficción. Ubicado en una cierta perspectiva histórica concreta, la tarea del crítico consistirá, entre otras, en la confrontación entre la solución real, histórica, de un determinado problema y la solución imaginaria, ideológica, propuesta por el autor a través de sus personajes.

El estudio que dedica Antonio Cornejo Polar a *Todas las sangres* es evidentemente mucho más serio y penetrante que el de los autores anteriores. Cornejo Polar comienza por ubicar la novela de Arguedas dentro de un contexto histórico muy preciso: el de las luchas campesinas de los primeros años de la década del 60. Este punto de partida le permite abordar el texto sobre una base material y científica. No podemos, sin embargo, referirnos a la totalidad de su estudio, rico en sugerencias y matices y *acertado en el análisis de los personajes*, y sólo nos li-

35) Op. cit., p. 159.

mitaremos a comentar la tesis central en torno al sentido de *Todas las sangres*. Tal vez, el pasaje siguiente resume el planteamiento de Cornejo Polar:

Todas las sangres construye su ámbito de representación utilizando como cimiento esta plural imagen de un mundo derruido. . . el tema de la destrucción se implica dialécticamente, dentro de un solo proceso, con el de la construcción del universo que reemplazará al tradicional. . . Inmovilismo y cambio, tradición y creación, destrucción de un mundo y construcción de otro, son los goznes de la representación y de ellos surge un extenso abanico de posibilidades. Sobre las ruinas de un universo inocultablemente caduco se desarrolla la contienda de los hombres que quieren construir otro distinto, un mundo a imagen de sus ideales, de sus pasiones, de sus intereses (36).

El planteamiento de Cornejo Polar es acertado; como hemos sostenido en párrafos anteriores, la acción de *Todas las sangres* se halla determinada por las contradicciones que genera la apertura de una empresa capitalista en el interior de un mundo regido por relaciones feudales de producción y en proceso de corrosión y decadencia; esta colisión suscita entre los sujetos portadores de la acción, en una especie de contrapartida dialéctica, un gran debate cuyo tema dominante es el futuro histórico de la sociedad peruana; y así, como señala bien Cornejo Polar, frente a las imágenes de aniquilamiento y destrucción de un universo, *Todas las sangres* completa su ámbito de representación con una lucha entre los personajes principales (que se da muchas veces en el plano exclusivamente retórico) por imponer el proyecto, el modelo, de un nuevo universo. Sin embargo, como veremos después, un cierto eclecticismo teórico y político impiden a Cornejo Polar sacar todas las consecuencias de su tesis limitándose a la formulación abstracta, desprovista de una concreta perspectiva histórico-política.

Por nuestra parte creemos que sólo partiendo de una base material, objetiva e histórica, se puede revelar el sentido fundamental de *Todas las sangres*. En el apartado 2 de este estudio demostramos que *Todas las sangres* pertenece a la categoría de las novelas como dramas; pero antes, en nuestro análisis de la intriga constatamos una visión y un tono, por momentos trágicos de la vida, de la "condición humana"; después, al iniciar el presente apartado, mostramos con ejemplos elocuentes esa atmósfera de tragedia que emerge de las voces y lamentaciones de los personajes tanto como de la imagen física del mundo de San Pedro; finalmente, establecimos el cuadro de las clases sociales y de las contradicciones fundamentales que determinan la acción de *Todas las sangres*. Ahora la pregunta pertinente es: ¿Qué drama representa *Todas las sangres*? ¿Es el drama de la sociedad peruana en general? ¿O es el drama de una clase social en particular?

Antes de proponer una respuesta es necesario recordar los hechos más saltantes del contexto histórico que sirve de fundamento a *Todas las sangres* y que ésta, a su vez, refleja, desde luego, parcialmente. En el ámbito internacional los fenómenos principales son el auge de los movimientos de liberación nacional, la contradicción dentro de movimiento comunista internacional entre el marxismo

36) Op. cit., pp. 205-206

y el revisionismo, el triunfo de la Revolución Cubana y el ascenso de las luchas de las masas populares en América Latina; en respuesta a esta situación verdaderamente explosiva, el imperialismo norteamericano, al mismo tiempo que acentúa su penetración en nuestro continente, inaugura una política preventiva mediante la Alianza para el Progreso y la preparación de los ejércitos de los países latinoamericanos; esta preparación comprende dos aspectos: en primer lugar, el adiestramiento de la guerra contrarrevolucionaria, y, en segundo lugar, su capacitación económico-política para el manejo del Estado con miras a una inminente liquidación del sistema de democracia representativa que se halla en plena crisis.

Naturalmente, la situación internacional repercute profundamente en el Perú. El hecho económico fundamental es el desarrollo, sobre bases semif feudales y semicoloniales, del capitalismo burocrático al servicio de los grandes monopolios norteamericanos; este proceso genera en las clases explotadas del país una línea democrática de enfrentamiento contra la feudalidad y el imperialismo la misma que se exterioriza en la lucha ascensional de las masas; de todas estas luchas la principal es, sin duda, la del campesinado de la sierra. La contundencia de estos hechos demuestra la existencia de una situación revolucionaria objetivamente madura. Frente a esta situación, e influida por la lucha del marxismo contra el revisionismo y por el ejemplo de la Revolución Cubana, la izquierda peruana se plantea la necesidad de la toma del poder por la vía armada, la misma que, dada las características de nuestra realidad, debería empezar en el campo para concluir con el asalto de las ciudades.

Si ahora volvemos a nuestro texto y recordamos el análisis que hicieramos de las clases sociales y de las contradicciones, se comprenderá con la mayor claridad que en *Todas las sangres* se refleja, repercute, la problemática del Perú y el mundo de la década del 50 y primeros años de la década del 60. Con la apertura de la mina, entonces, se ha instalado la historia del mundo contemporáneo, con sus tensiones económicas, sociales, políticas, psicológicas, morales y culturales; y es esta situación de inminencia revolucionaria que se vive a nivel histórico-objetivo, lo que presupone destrucción y transformación de una realidad, la que va creando en los personajes de *Todas las sangres*, especialmente en los que pertenecen al mundo de San Pedro, ese sentimiento de angustia y de tragedia frente a un porvenir incierto y contradictorio.

Por otro lado, según ha quedado establecido, *Todas las sangres* propongne la imagen de un país semifeudal y semicolonial; asimismo, *Todas las sangres* nos muestra un conjunto de personajes de conciencia degradada e infeliz. "el Perú es de enemigos, creo —dice el obrero Camargo—. Todos nacemos enemigos" (p. 285); precisamente la razón para el surgimiento de estas formas de conciencia radica en la condición del país doblemente oprimido. Ahora bien; la solución real, histórica, material, para realidades de este tipo la ha dado desde hace muchos años el socialismo científico; según esta concepción la única salida consiste en una revolución que apunte a la liquidación de la feudalidad y a la liberación nacional dentro de un mismo proceso cuya meta debe ser la edificación de la sociedad socialista. Como se sabe, la liquidación de la feudalidad fue tarea de la burguesía en los países de Europa occidental, pero en las condiciones del surgimiento del proletariado como clase revolucionaria y del imperialismo que oprime

a las naciones atrasadas imponiéndoles el desarrollo de un capitalismo independiente, esta tarea democrática, de nueva democracia, no puede ser cumplida sino por el proletariado en alianza con el campesinado, dentro de una lucha de liberación nacional y por la revolución socialista. Entendemos que existe confusión en torno al problema de la revolución de nueva democracia. Desde luego, se impone recordar lo que escribieron Lenin y Mariátegui:

Tanto los anarquistas como los demócratas pequeños burgueses (es decir los mencheviques y eseristas, como representantes rusos de ese tipo social internacional) repiten una increíble cantidad de conceptos confusos sobre la relación que existe entre la revolución democrático-burguesa y la socialista (es decir —los subrayados son de L.—, la proletaria). . . Hemos llevado a *término*, como nadie lo hizo, la revolución democrático-burguesa. Con clara conciencia, con firmeza e inflexibilidad, continuaremos *adelante*, hacia la revolución socialista, pues sabemos que *entre ésta y la revolución democrático-burguesa no hay una muralla china...*

.....

...Todos los Kautski, los Hilferding, Mártov, Chernov, los Hillquit, Longuet, MacDonal, Turati y otros héroes de ese marxismo de la "Internacional II" no fueron capaces de comprender esta correlación existente entre la revolución democrático-burguesa y la revolución socialista proletaria. *La primera se transforma en la segunda. La segunda resuelve de paso los problemas de la primera, la segunda consolida la obra de la primera. Y sólo la lucha determina hasta qué punto la segunda logra rebasar la primera*(37).

El destino colonial del país reanuda su proceso. La emancipación de la economía del país es posible únicamente por la acción de las masas proletarias, solidarias con la lucha antiimperialista mundial. Sólo la acción proletaria puede estimular primero y realizar después las tareas de la revolución democrático-burguesa, que el régimen burgués es incompetente para desarrollar y cumplir (38).

Si no erramos, esa dialéctica de destrucción de un universo y construcción de uno nuevo señalada por Cornejo Polar como los goznes de representación de *Todas las Sangres*, debe considerarse entonces, como reflejo mitologizado ante la perspectiva de una revolución democrático-nacional. Al desencadenarse las contradicciones con la apertura de la mina aparece en el horizonte vital de los personajes esta perspectiva como una posibilidad concreta, la misma que funda y promueve el gran debate sobre el futuro de la sociedad peruana. Aunque de valor artístico discutible esta controversia tiene una importancia capital para la signifi-

37) Lenin, citado por Bujarin en: Varios: *El gran debate*, Córdova, Pasado y Presente, 1972.

38) Mariátegui, José Carlos: *Ideología y política*, Lima, Amauta, 1969. (p. 160)

cación de la novela y se mantiene a lo largo de todos los capítulos en contrapunto con los comentarios de los grupos que cumplen funciones corales. Resulta sorprendente un hecho, sin embargo: la única clase social a la que se le concede la palabra en esta gran batalla verbal, es al proletariado, esto es, a la única clase, si es que no yerran Lenin y Mariátegui portadora, de una visión revolucionaria del mundo, la única clase que puede garantizar el triunfo de la revolución democrático-nacional y profundizarla en el camino socialista. En cambio, el texto abunda en discursos, en reflexiones, muchas veces en verdaderas peroratas, de Cabrejos Seminario, agente del capital monopolista, de don Fermín, representante de las aspiraciones de una burguesía nacional, de don Bruno, conciencia problemática de los terratenientes, del ingeniero Hidalgo Larrabure, una especie de social-cristiano hijo de un gran burgués intermediario etc.; es decir: el futuro de la sociedad peruana se dilucida entre las clases que constituyen, con seguridad, los blancos de la revolución democrático-nacional y proletaria. Por eso, en este gran duelo "en las alturas", entre los señores, la voz de Rendón Willka resulta necesariamente disonante o más bien sospechosa, como explicaremos más adelante.

De las cinco contradicciones principales que hemos señalado antes, las tres primeras son las más importantes argumentalmente; la contradicción entre la villa de San Pedro y la empresa Aparcòra y entre ésta y el Consorcio imperialista son la base de la intriga en torno a don Fermín, mientras la contradicción entre los comuneros y siervos y los terratenientes son el núcleo del ciclo de don Bruno. Las restantes contradicciones, esto es la contradicción entre los obreros y la empresa nacional, primero, y, luego el Consorcio, y la contradicción entre nación oprimida y el imperialismo no llegan a desarrollarse argumentalmente y, por tanto, no constituyen un verdadero tema, salvo a un nivel puramente retórico.

El ciclo de don Fermín, como se sabe, concluye, tras su "triunfo" personal sobre las maquinaciones de Cabrejos, con su derrota ante el Consorcio. Don Fermín es desplazado por la Wisther and Bozart, aunque se convierte en su socio menor. Esto revela que la contradicción entre don Fermín y el capital monopolista no era antagónica; por otra parte, hacia el final de la novela asistimos a un pacto entre la Wisther y los grandes terratenientes de la zona, demostrándose que, si bien las relaciones feudales de producción obstaculizan la penetración imperialista, al mismo tiempo el imperialismo necesita de los terratenientes para su estabilidad social y política:

—Señor de Peralta. . . (la) compañía Aparcòra es una empresa de gran importancia para el país. . . La empresa no quiere perturbar el orden social vigente. No acepta peones que sean siervos de las haciendas circundantes para no tener conflictos con los señores. La empresa desea estar en paz no sólo con usted, sino con todos los señores hacendados (p. 401).

Según lo anterior, entonces, la destrucción del mundo feudal es sólo aparente, porque lo que en realidad afecta el imperialismo es a la pequeña propiedad de los caballeros empobrecidos; es más, pasada la conmoción del incendio de San Pedro, el alcalde indio, Felipe Maywa, ve en la penetración imperialista un hecho no del todo negativo:

Bajamos de Lahuaymarca a sembrar —dijo don Felipe, mayor alcalde—. No morirá la tierra, señora Adelaida, gran patrón. Daremos a sus dueños siete por diez. Cosecharemos más que cuando sus dueños nos obligaban a trabajar. Patrón alcalde: ya tenemos maestra; don Fermín, el mismo ha llevado maestra. Todos lahuaymarcas que trabajaban en minas han regresado. . . ¿Minas? Quieran o no quieran comprarán trigo. Maíz habrá poco. . . (pp. 409-410).

Como se puede observar, es la reconciliación final. Queda aún la trayectoria de Rendón Willka. Hacia el final de la novela, Willka, personaje predilecto del narrador, morirá fusilado. Las preguntas pertinentes son: ¿Por qué muere Demetrio Rendón Willka? ¿Muere por los objetivos de la revolución democrática, agraria? ¿Es el portador del máximo de conciencia posible del campesinado? Desde luego, no se puede responder a estas cuestiones en términos abstractos, humanistas, sino en términos reales, clasistas, históricos.

Los reparos que se han hecho a la figura de Rendón Willka se han centrado en las deficiencias de su plasmación artística; en cambio, los elogios son casi unánimes en cuanto a su significación. Alberto Escobar habla —citada ya— de “la figura excepcional de Rendón Willka”, Castro Klarén lo llama “el marxista Rendón Willka” y también “perfil del hombre nuevo”, y en un lenguaje un tanto hímico, Ariel Dorfman prorrumpe “Rendón Willka símbolo del pueblo, figura prometeica, etc. (39). Con mayor lucidez, Antonio Cornejo Polar, advirtiendo sin duda las contradicciones en la caracterización de Rendón Willka sostiene la necesidad de estudiarlo “con esmero”; este estudio le permite afirmar finalmente que “pese a estas indecisiones (de R. W.), que en el fondo no son más que el resultado de la auscultación de una realidad que no se deja esquematizar, la muerte de Demetrio Rendón Willka permite la irrupción del futuro en la novela” (40). El más serio reparo hacia la figura de Rendón Willka, la ha formulado el sociólogo Aníbal Quijano para quien Rendón “aparece con una reveladora incongruencia lingüística y psicológica” que reflejaría las “incongruencias y vacilaciones” de su creador “frente a las alternativas abiertas a la conducta de Willka”: Quijano termina por sostener que el proyecto de Rendón Willka sintetiza el pensamiento de Arguedas frente al problema campesino: “el novelista imagina una posibilidad estrictamente indígena de modificación de la situación social del campesinado” (41). Todas estas posiciones, incluidas las de Cornejo Polar y Aníbal Quijano, tienen de común su aceptación del papel histórico, progresista de la conducta e ideología de Rendón Willka.

De las contradicciones que *Todas las sangres* refleja la principal la constituye, según se puede inferir por nuestro estudio, la existencia entre los campesinos indios y los terratenientes mistis, y la meditación sobre el futuro de la sociedad

39) Dorfman, Ariel: *Imaginación y violencia en América*, Santiago, Universitaria, 1970, p. 224.

40) Op. cit. pp. 246-247.

41) Las afirmaciones de Quijano está tomadas del libro de Antonio Cornejo Polar: Op. cit., pp. 230-231 y 242.

peruana entraña básicamente una meditación sobre el futuro del mundo feudal. Creemos, por eso, que la clave para una interpretación de Rendón Willka reside en la determinación de su papel en el movimiento campesino esto es, en el proceso de la revolución agraria, en el proceso democrático-popular de liquidación de la gran propiedad latifundista.

Para evitar las tentaciones del subjetivismo partiremos de una base teórica segura. Frente al problema de la propiedad latifundista feudal, Lenin señala dos caminos de revolución burguesa:

Sobre la base económica concreta de la revolución rusa, son objetivamente posibles dos caminos fundamentales de su desarrollo y desenlace:

O bien la antigua economía terrateniente, ligada por millares de lazos con el derecho de servidumbre, se conserva, transformándose lentamente en una economía puramente capitalista, de tipo "juncker". En este caso la base de tránsito definitivo del sistema de pago en trabajo al capitalismo es la transformación interna de la economía terrateniente basada en la servidumbre; y todo el régimen agrario del Estado, al transformarse en capitalista, conserva aún por mucho tiempo los rasgos de la servidumbre. O bien la revolución rompe la antigua economía terrateniente, destruyendo todos los restos de la servidumbre y, ante todo, la gran propiedad terrateniente. En este caso la base del tránsito definitivo del sistema de pago en trabajo al capitalismo es el libre desarrollo de la pequeña hacienda campesina, que recibe un enorme impulso gracias a la expropiación de las tierras de los terratenientes a favor de los campesinos; y todo el régimen agrario se transforma en capitalista, puesto que la descomposición del campesinado se realiza con tanta mayor rapidez, cuanto más radicalmente son eliminados los resabios de la servidumbre. Con otras palabras: o bien la conservación de la masa principal de la propiedad de los terratenientes y de los principales pilares de la vieja "superestructura"; de aquí el papel preponderante del burgués liberal-monarquico y del terrateniente, el rápido paso a su lado de los campesinos acomodados, la degradación de la masa de campesinos que no sólo es expropiada en enorme escala, sino que, además, es esclavizada por los distintos sistemas de rescate propuestos por los "Kadetes" y oprimida y embrutecida por el dominio de la reacción. Los albaceas de semejante revolución burguesa serían los políticos de tipo parecido a los "octubristas". O bien la destrucción de la propiedad de los terratenientes y de todos los pilares principales de la vieja "superestructura" correspondiente; el papel predominante del proletariado y de la masa de campesinos con la neutralización de la burguesía vacilante o contrarrevolucionaria; el desarrollo más rápido y libre de las fuerzas productivas sobre la base capitalista con la mejor situación posible, en la medida que es en general posible en las condiciones de la producción mercantil, de las masas obreras y campesinas. De aquí la creación de las más favorables condiciones para la ulterior realización de la clase obrera de su verdadera misión fundamental, la de la transformación socialista. Naturalmente,

son posibles las más variadas combinaciones de los elementos de tal o cual tipo de evolución capitalista, y sólo unos pedantes incorregibles pretendería resolver las cuestiones peculiares y complicadas que surgen en tales casos, únicamente por medio de citas de alguna que otra opinión de Marx que se refiere a una época histórica distinta(42).

Los dos caminos son, pues, el camino terrateniente que mediante la evolución lenta mantiene la propiedad y la opresión del campesinado y el otro es el camino propiamente campesino de liquidación de la feudalidad. Ahora bien; la posición de Rendón Willka frente a la gran propiedad y la servidumbre es la misma que la planteada por el alcalde mayor Felipe Maywa, según cita anterior.

Veamos la escena culminante en la que se resume el pensamiento y la razón de la existencia de Rendón Willka. Don Bruno le ha encomendado la administración de "La Providencia" y lo ha nombrado albacea de su hijo engendrado durante su proceso de redención. Don Bruno ya ha cumplido su misión sobre la tierra y ahora está encarcelado, "cerca de Dios" (p. 288). Entre tanto, se espera la llegada de la tropa a "La Providencia" en expedición de castigo. Rendón Willka prevee su muerte y la necesidad de la misma; entonces dirige su mensaje:

Vicenta, con su hijo en los brazos, ocupó el sillón de don Bruno. . . Rendón Willka, sentado en un pequeño banco, a la derecha de la "señora", vio entrar a los colonos en formación correcta y no en tumulto como antes. Los guíaba K'oyowasi. Los treinta pututeros, en fila hicieron tronar los caracoles gigantes. . . (pp. 462-463).

La señora dice -empezó a hablar en quechua Rendón Willka-. La señora dice que está bien lo que hemos convenido. Vamos a trabajar en toda la hacienda. *Ya no habrá tierras del patrón y tierras de los colonos. Todo es la hacienda y allí vamos a trabajar a nueve por uno para el patrón niño. ¡A nueve por uno! Igual que Paraybamba. Pero, por orden del patrón grande, Tokoswayk'o va a quedar propiedad para la comunidad de Paraybamba. Ahora ellos ya serán gran comunidad, y tendrán un solo destino con "La Providencia". ¿Qué dicen?*

— ¡Wifááá! —corearon de nuevo.

— Está bien —dijo K'oyowasi.

—Mañana ha de bajar la gente a toda la hacienda. Ya cada uno sabe adonde debe ir, quién es su jefe. De cada diez, uno es el jefe. ¿Están viendo la luz del sol pukasiras? Nosotros somos pukasiras, no "La Providencia". ¿Están viendo la luz del sol?. Los gendarmes va a venir quizá mañana, quizá dentro de tres días, y van a querer apagar el sol. ¿Pueden apagar el sol? No pueden apagarlo. Así tampoco nos quitarán la tierra. Que cada hombre muera en el sitio que la hacienda le ha señalado para que trabaje. La hacienda es del Padre Pukasira. El hizo esta tierra antes de que los

42) Lenin: *El desarrollo del capitalismo en Rusia*, Moscú, Ed. en Lenguas Extranjeras, 1950, pp. 11-13.

señores werak'ochas no sabemos de dónde vinieron, y por la fuerza se agarraron nuestras tierras. Ahora los indios de don Adalberto, de don Fortunato, ya han despachado a sus patrones; pero de todos, al comegente don Lucas, nuestro gran patrón lo ha matado, y los colonos han bajado a las tierras de la hacienda. ¡Estarán comiendo bien a esta hora, como hijos de Dios, después de no sabemos cuánto tiempo! ¡Estaban comiendo como gente verdadera los indios que fueron de don Lucas! Ahora ya no pertenecen a nadie. De ellos es la hacienda, conforme al mando de nuestros dioses, los *apus* (montañas). *Los pukasiras tenemos un patroncito y un señora. ¿Qué va a decir el "gobierno", los soldados? Por mando del patrón, en "La Providencia" vamos a trabajar uno por diez. Yo tengo escritura, nuestra señora Vicenta está conforme. ¿Qué va a decir? Hermanos de antiguo: ninguno es dueño de la tierra que va a trabajar; es de la hacienda y también del Común. Desde este día somos la comunidad de "Pukasira de La Providencia". Libres somos. ¿Qué dice la señora? (p. 464).*

Si se pasa por alto la irrealidad de la escena y las mistificaciones de Rendón Willka y se atiende desnudamente su discurso, se comprenderá que lo que Willka postula es el mantenimiento de la gran propiedad, aunque, obviamente, con modificaciones, y el derecho de su gran señor, de su patrona Vicenta y del delfín, del heredero de este nuevo reino. Poco después lo fusilan, no sin antes Willka haber ordenado a los indios la gandhiana no resistencia al mal, a la violencia. En el tiempo en que moría Rendón Willka, históricamente en la sierra del Perú el campesinado estaba en pleno pie de lucha y entre sus objetivos no estaban la preservación de la propiedad terrateniente; desde luego, los masacraron, como en Sicuani, pero cayeron luchando; después de la experiencia de Hugo Blanco en La Convención, el gobierno militar de entonces se vio obligado a dar una ley que sólo regiría para esa zona y que comenzó a aplicarse en los tiempos de Belaúnde. Curiosamente, dicha ley no estaba muy distante del mensaje final Rendón Willka.

La arenga final de Rendón Willka aclara el sentido de su acción y de sus alianzas con don Fermín primero y luego con don Bruno. Cornejo Polar sostiene que la caracterización de Rendón Willka se basa en la doblez de su conducta, la misma que debe entenderse desde una perspectiva indígena como arma defensiva y de lucha para vencer a sus enemigos; sin embargo, como hemos visto, la ideología de Willka no es precisamente revolucionaria; de otro lado, si se acepta este criterio, vemos que Rendón Willka lleva su doblez hasta cuando no tiene ninguna necesidad de mentir a nadie, salvo a sí mismo; en este sentido, resulta desagradablemente reveladora la escena con don Bruno en la quemada iglesia de San Pedro. Solos, amo y siervo, se encuentran arrodillados en el atrio; don Bruno, obviamente, se encuentra delante de Rendón:

Rendón Willka, detrás de su patrón, arrodillado en el suelo del atrio, que olía todavía a incendio, pensaba. Aragón de Peralta ya no podía hablar. Se estaba ahogando. Demetrio se le acercó; *avanzando de rodillas*, le alzó la cabeza. (p. 408).

Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar
Copia para uso académico y personal prohibida su reproducción

34 de 38

Friday, March 7, 2025

La doblez, entonces, podría explicarse y justificarse si los objetivos de Rendón Willka fueran efectivamente contra los intereses de los señores. Por otro lado, estas singulares alianzas demuestran la necesidad que tiene Willka de ser reconocido como ser humano por los mistis, como si su "condición humana" dependiera de la voluntad y aceptación de los señores. El primer acto revolucionario se funda siempre en un acto de negación y ruptura contra la supuesta "humanidad" de la clase enemiga. No sólo, pues, el indio a "indianizado" a sus señores, también éstos han penetrado con su visión de las cosas a sus vasallos, de aquí que don Bruno puede afirmar: "Demetrio Rendón Willka, mi administrador, es parte de mi alma y de mi cuerpo". (p.402).

Dentro de un proceso revolucionario el desarrollo de las contradicciones puede imponer a los dirigentes la necesidad de ciertas alianzas, pactos o treguas; sin embargo, en la imposibilidad de evitarlas, éstas no deben negar los principios y los intereses de la clase propia. Desde esta perspectiva, ninguna de las alianzas de Rendón Willka son justificables; es más, a lo largo de todo el texto vemos a Rendón Willka afanándose por objetivos que no son los del campesinado, y si, por una parte, sirve (incluso demasiado bien) a don Fermín, porque su empresa supuestamente liquidará a la feudalidad, por otra parte se alía con don Bruno para terminar proponiendo el camino terrateniente, evolutivo, de la gran propiedad, que evitará, precisamente, su liquidación.

Si todas las consideraciones anteriores son correctas, la ideología de Rendón Willka no es, como se desprende de los planteamientos de Quijano y de Cornejo Polar, la ideología populista. Como señaló Lenin (43), los populistas aspiraban —por lo menos en su ala democrática— a la liquidación de la feudalidad, aunque negando la alianza y la hegemonía del proletariado; esto puede hacer pensar, efectivamente, en un Rendón Willka populista, de ideología antifeudal, pero independiente y distante del proletariado. Según esta interpretación, entonces, Rendón Willka representaría la conciencia posible del campesinado, erigida en conciencia revolucionaria. Sin embargo, esa distancia e independencia que muestra Willka frente al proletariado y a su ideología debe considerarse en relación con su propuesta de transformación evolutiva de la gran propiedad terrateniente. Asimismo, frente a la postulación de una conciencia revolucionaria del campesinado, no está demás recordar lo que escribiera Lukacs:

Dependerá de la situación de las demás clases en lucha, de la altura de conciencia de los partidos que dirijan a esas otras clases, el que el movimiento de los campesinos tenga una significación progresiva (Revolución francesa de 1789, Revolución rusa de 1917) o una significación reaccionaria (golpe de estado de Napoleón). Por eso la forma *ideológica* (subrayado de G. L.) que cobra la "conciencia de clase" de los campesinos es mucho más cambiante en cuanto a los contenidos de las demás clases; pues es siempre una conciencia tomada en préstamo. Por eso los

43) Lenin: *La literatura y el arte*, Moscú, Progreso, 1968, pp. 59-65.

partidos se basan total o parcialmente en esa "consciencia de clase" no pueden nunca contar con un fundamento firme y seguro en las situaciones críticas (los social-revolucionarios —populistas M.G.— de 1917 a 1918). Y por eso es posible que las luchas campesinas se realicen bajo banderas ideológicas contrapuestas. (44).

Finalmente la actitud de Rendón Willka frente a los obreros y el comunismo no sólo es de independencia ideológica y política, basada en una supuesta y absoluta singularidad del indio, comunero o siervo, sino también de una contenida hostilidad:

Don Bruno está llorando; ingenieros que han matado a Dios en lo adentro de su alma, comen veneno día y noche; comunistas también que han matado a Dios pelean entre ellos, más que alacranes se quitan el mando. ¡Apristas. . . sapos y culebras son; arrodillan delante de jefes ociosos, putañeros! Comunero es distinto. . . ¿Comunista? ¡Que vengan pues! Nosotros cortaremos su tenaza de alacrán, su venenito; entonces serán hermanos. (p. 406).

Peor que el morir ha sido. ¿Cuál Dios es de tí, joven Hidalgo?

—¿No eres comunista, Rendón?

—Eso no más me averiguan. Hey visto comunistas, apristas, socialistas en Lima. Ningunos saben de indio. (p.432).

Reveladoramente, los sentimientos de Rendón Willka no son muy distintos que los de don Bruno Aragón de Peralta:

Don Bruno se detuvo. "Ha escupido; soy Judas, peor que Sifuentes y que Lucas. ¡Vienen de Lima éstos! Han tomado veneno. Serán comunistas o apristas. Pero ellos hablan y escupen, mientras yo. . . yo, entiendo, oigo cada vez más, creo a mi Dios. ¿Qué quieren ellos? Han bebido "rabia", la que mis hijos indios odian. Hay que dinamitar hasta disparar. Esos quieren negar a Dios. *Con ellos sí habrá guerra santa; correrá sangre formando ríos*" pensó. ¿No es cierto Carhuamayo?

—Qué, patrón?

—Estaba pensando, hijo. ¿Sabes qué diferencia hay entre apristas y comunistas, Carhuamayo?

—No, patrón. Dicen que pelean entre ellos.

—Como los chacales. (p. 326).

Pero esta visión del proletariado y de la izquierda en general no es exclusiva de Rendón Willka y de don Bruno Aragón de Peralta, sino que se extiende, imprecisa, todas las páginas de *Todas las sangres*. Entendemos que debido a razones

44) G. Lukacs: *Historia y conciencia de clase*. Mexico, Grijalbo 1969 p. 66.

históricas y sociales —entre las que cabe destacar, por un lado, la pauperización de la pequeña burguesía y la descomposición del campesinado arrojado a las ciudades, y, por otro lado, la lucha contra el revisionismo y la consiguiente crisis del movimiento comunista internacional y la Revolución Cubana— por esos años se produjeron fuertes luchas en las filas del proletariado que determinaron su división y la atomización de la izquierda peruana; sin embargo, desde una posición no ya revolucionaria sino simplemente democrática, esta “confusión”, este “caos” de la izquierda, en manera puede explicar el surgimiento de un sentimiento antiproletario mucho más si en esos mismos años, pese a esta situación, el proletariado ciertamente desarrollaba grandes luchas contra la reacción nacional y el imperialismo.

Mariátegui sostuvo que el problema primario de la nación peruana es el indio y sostuvo también que no habrá nacionalidad posible sin el indio. Dijo también que el problema del indio era el latifundismo y que la solución no podía ser otra que la destrucción de la gran propiedad feudal o semifeudal. Para esta gran tarea el indio no estaba solo, sino que tenía a su aliado más firme en el proletariado, cuyo contingente, por otra parte, procede en no poca medida el propio seno del campesinado indígena. Por eso Mariátegui afirmó que el nuevo indio era el indio socialista:

Recuerdo el imprevisto e impresionante tipo de agitador que encontré hace cuatro años en el indio puneño Ezequiel Urviola. Este encuentro fue la más fuerte sorpresa que me reservó el Perú a mi regreso de Europa. Urviola representaba la primera chispa de un incendio por venir. Era el indio revolucionario, el indio socialista. Tuberculoso, jorobado, sucumbió al cabo de dos años de trabajo infatigable. (45).

Al término de esta crisis podemos ya intentar una respuesta a la pregunta que nos formuláramos en párrafos anteriores en torno a la determinación del drama que *Todas las sangres* refleja.

Marx y Engels afirmaron que era factible la producción artística de un drama o una tragedia revolucionaria (46). Para Engels, ésta reflejaría “el conflicto dramático entre una reivindicación históricamente necesaria y la imposibilidad práctica de realizarla” (47). Objetivamente, Rendón Willka no lucha y muere por llevar adelante la revolución democrático-nacional, sino por un movimiento reaccionario, antihistórico, cerrado a un futuro real y concreto. Ciertamente el propio Rendón Willka no tiene conciencia de su fundamental antirrevolucionarismo y esta falsa conciencia sobre el sentido real de su acción le permite asumir su autosacrificio heroicamente.

45) Mariátegui, José Carlos: “Prólogo” a *Tempestad en los andes*. Lima, Populibros, s/f, p. 10.

46) *Sobre arte*, op. cit., pp. 48-57.

47) *Ibid.*, p. 56.

Todas las sangres no es, pues, el drama (o tragedia) ante un parcial fracaso en el movimiento campesino durante la etapa histórica de la revolución agraria del Perú de nuestro tiempo, sino que es fundamentalmente el drama (o la tragedia) del latifundio o de la gran propiedad feudal de la sierra peruana que, por un lado, se resiste a la modernización y, por otro lado, teme aún más y mira con hostilidad la posibilidad de una revolución dirigida por el proletariado. Y esta total ausencia de perspectiva, genera en don Bruno, conciencia problemática, "agónica", de los terratenientes ("¡Dios! Detén el cambio del mundo" p. 290), esa especie de socialismo feudal, ideología no muy distinta a la tipificada por Marx y Engels en los años del *Manifiesto* (48) y que brotaba entre los terratenientes ante el colapso de la feudalidad.

Por eso, si bien la novela se cierra con una cierta retórica de la consolación, lo que prevalece son las imágenes de aniquilamiento, de catástrofe, de hundimiento, consecuencia de una visión trágica de la historia. Asimismo, si es verdad que en *Todas las sangres* hay una indudable adhesión al campesinado indígena oprimido, al postularse —casi siempre con medios retóricos, extraliterarios— una "humanista" convivencia entre los indios y los "buenos" terratenientes, se abandona desde el punto de vista histórico-objetivo la posición del campesinado, del camino campesino, y por tanto el de la revolución democrático-nacional, para proponer, aunque no sea sino en forma mitologizada, mística, un camino evolutivo del latifundio que Lenin tipificó como "el camino terrateniente".

Lenin, en uno de sus trabajos sobre Tolstoy sostiene que la desesperación es propia de las clases que van a desaparecer. La desesperación, el sentimiento trágico sobre "la condición humana" que se respira en *Todas las sangres* es la desesperación de la clase terrateniente peruana. Naturalmente, este sentimiento, esta visión, se da a través de una serie de mediaciones, de contradicciones, que al ser vividas intensamente por su autor, le permite mostrar la totalidad del Perú como una sociedad compleja, trágicamente escindida por fuerzas históricas en pugna.

48) *Manifiesto del Partido Comunista*, Pekín, Ed. en Lenguas Extranjeras, 1967, pp. 61-63.