

MARGINALIDAD Y CHAMANISMO EN JORGE LUIS BORGES Y JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Amelia Barili

Universidad de California, Berkeley

El contenido de la literatura es la “pura experiencia”, no la experiencia de determinado orden de conocimientos. La experiencia contenida en la literatura —como por lo demás toda experiencia, salvo tipos excepcionales— aspira a ser comunicada.

ALFONSO REYES, *El deslinde*

Quizá en mi cara estuviera escrita la magia, quizá yo mismo fuera el fin de mi busca.

JORGE LUIS BORGES, “La escritura del dios”

No puedo creer que un río no sea un hombre tan vivo como yo.

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS, *Primer encuentro de narradores peruanos*

Es un gran placer celebrar la vida de Jorge Luis Borges, la originalidad y profundidad de sus pensamientos, su modo de inquirir y de evocar esencias, y la generosidad con que compartió con nosotros su riquísimo universo. Tuve el privilegio y el gusto de conversar con Borges muchas veces en Buenos Aires durante los últimos años de su vida, cuando luego de vivir por un prolongado período en India y en Inglaterra, volví a Argentina y dirigí la sección de comentarios de libros de *La Prensa*. Nuestro mutuo interés por las ricas filosofías orientales, el inglés antiguo y las cosmogonías de los países nórdicos

nos proporcionó amplio campo por el cual pasearnos; Borges pareció feliz de alejarse por un rato de las acostumbradas preguntas sobre los laberintos, las espadas y los tigres. En nuestra última conversación, entre otros temas exploramos la cábala, la permanente búsqueda de sentido tanto de la vida como de la muerte, y su concepción personal del origen del universo más allá de las nociones de tiempo y espacio;¹ todos ellos temas afines a los que discutiré en este trabajo. Al hablar con Borges, yo sentía agrado y alivio de encontrar una mente afín, que naturalmente se consideraba heredera de los hallazgos de las culturas que le atraían y con total libertad las integraba en su rico mundo interior como si fueran parte de su experiencia directa; y en verdad lo eran, por la manera en que él las procesaba y por las insólitas lecturas que de ellas hacía.²

El tema “Marginalidad y chamanismo en Borges y Arguedas” me recuerda una conferencia que Borges impartió en la Academia Argentina de Letras titulada “El concepto de una Academia y los celtas”,³ la cual él comenzó diciendo que no era una arbitrariedad suya, sino que creía que esa afinidad podía justificarse y que además era profunda; yo intentaré, más modestamente, claro, algo similar.

Mi propuesta es que los universos narrativos de Jorge Luis Borges y José María Arguedas no están tan apartados como usualmente se cree, pues si bien tienen diferencias importantes, los dos entienden

¹ Esa conversación, que tuvo lugar en Buenos Aires en vísperas de su última partida a Ginebra, fue publicada en *The New York Times* el 13 de julio de 1986, es decir, poco después de su muerte.

² Años más tarde, ya en Berkeley, exploré esta característica de Borges en un libro que trata tanto de su amistad con Alfonso Reyes como de la influencia de éste en el argentino gracias a su lectura sesgada del corpus literario a través de su concepto de *inteligencia americana: Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*, pról. Elena Poniatowska, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

³ Borges refiere a esta conferencia en “Recepción académica”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, julio-diciembre de 1962, vol. xxvii, núm. 105-106. Este texto fue incluido luego en *Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por su autor*, Celtia, Buenos Aires, 1982, pp. 217-223.

la literatura como espacio de resistencia, y ante el problema de la marginalidad, eligen escribir *desde* y no *sobre* ella. Reconocen que el escritor es producto y agente de la cultura en que vive, y escriben a partir de sus experiencias transformándolas en arte, respondiendo a sus proyectos intelectuales de afirmación de ciudadanía cultural: para Arguedas la de la cultura quechua, para Borges la de la literatura latinoamericana.⁴ Estos dos aspectos de autonomía cultural son centrales para la especificidad de nuestra realidad latinoamericana y para la cuestión de su identidad.

Casi podríamos parafrasear el título de la última novela de Arguedas y hablar de una marginalidad de arriba y una marginalidad de abajo. Ya que la marginalidad con la que trabaja Borges —a la que podríamos llamar “marginalidad de arriba”— tiene que ver con la autonomía cultural de los intelectuales y artistas latinoamericanos respecto de la literatura y del pensamiento occidental. Es un poco lo que Bloom llamaría “ansiedad de influencia” con respecto a los predecesores canónicos y a la necesidad de encontrar la propia voz.⁵ La cuestión de cómo definirse culturalmente fue tema de las grandes polémicas de fines del siglo XIX y principios del XX, y todavía hoy sigue vigente, con variaciones, en los debates acerca de la hibridez y la subalternidad y del lugar desde el que se enuncia la identidad, en la nueva encrucijada del latinoamericanismo ante discursos dominantes del canon crítico internacional.⁶

⁴ Aunque ni Borges ni Arguedas declararon nunca explícitamente un propósito concreto de constituir estos sujetos históricos, sí tenían, a partir de su cultura vivida (Arguedas con las comunidades quechuas, y Borges con Reyes y su concepto de inteligencia americana que tanto lo influyó) una clara perspectiva en esta dirección.

⁵ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, Nueva York, 1973.

⁶ Analizo la función de Reyes y Borges como precursores de estos debates en mi artículo “Borges, Reyes y las encrucijadas del latinoamericanismo”, en *Jorge Luis Borges: políticas de la literatura*, ed. Juan Pablo Dabove, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, en prensa.

Por otra parte, la marginalidad que mueve a Arguedas corresponde al otro gran problema central de la realidad latinoamericana, especialmente en ebullición hoy día, que es el de la ciudadanía cultural y social de la población indígena del continente, ignorada y sojuzgada por siglos y que está empezando a encontrar su voz al reclamar autonomía cultural, económica y política, y al participar de forma activa en la decisión de cuestiones que le atañen directamente. De la obra de Arguedas, dice Antonio Cornejo Polar que alcanza “realizaciones extraordinarias dentro de una relación esencialmente compleja, confusa y quebradiza, el bilingüismo pluricultural de la zona andina, situación que representa el clímax de un estado común a todo Hispanoamérica y que, de alguna manera, define su realidad y su historia”.⁷

LA LITERATURA COMO EXPERIENCIA

Quisiera ahora detenerme en el concepto de la literatura como experiencia al que remite Reyes en el epígrafe de este ensayo. En su libro *El deslinde*, él propone que la creación es ordenación de un proceso en que se desenvuelven los múltiples elementos con los que se erige la interpretación del mundo, y que lo literario es la actividad mental referida no sólo al mundo exterior sino a todo el conjunto de imágenes, sensaciones y recuerdos que existen en la mente del escritor y del lector (y, claro, también del crítico) a raíz del contacto directo con el mundo real. Anticipa de esta manera lo que críticos como V. N. Voloshinov dirán años más tarde acerca de que todo signo externo está inmerso en el mar interior del sujeto que lo percibe y es bañado por los signos internos de ese receptor y continúa residiendo allí.⁸ Al poner énfasis

⁷ Antonio Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Losada, Buenos Aires, 1973, p. 12.

⁸ V. N. Voloshinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, Seminar Press, Nueva York, 1973, p. 33.

en la experiencia como determinante del contenido de lo literario y al considerar al lector y al escritor como horizontes de recepción y de producción, y al texto como signo fluido que a la vez permanece y cambia, Reyes se adelanta en cierto modo a las ideas de Hans Robert Jaus y la escuela de Constanza, como señala Sánchez Prado.⁹

En este trabajo sugiero que nos concentremos en el horizonte de producción desde el que escriben Borges y Arguedas, o sea, la forma en que los signos externos (su concepción del mundo y su obra) están influenciados por los signos internos (las circunstancias de su vida y sus experiencias culturales), para explorar una posible interpretación de cómo y desde dónde su obra ilustra problemas centrales de teoría política y teoría del arte con referencia a la cuestión de la marginalidad en América Latina.

Propongo que estos dos universos muy distintos, estas dos marginalidades tan diferentes, tienen en común un radical cuestionamiento de los discursos hegemónicos que conlleva proyectos de afirmación de ciudadanías culturales, tanto acerca de la (id)entidad hacia adentro —a ser reconocida en el marco de lo nacional (la cultura quechua en el contexto de la nación en Perú)— como hacia afuera, en el marco de la relación periferia-centro de la narrativa latinoamericana con el canon literario internacional. Son manifestaciones de heterogeneidades que quieren ser expresadas.

Aquí busco ilustrar cómo Arguedas y Borges cuestionan perspectivas hegemónicas y las rearticulan a través de la apropiación y reescritura de discursos claves para ellas, como son los de la antropología y la filosofía, por ejemplo. Por eso me detendré también a analizar cómo ellos utilizan lo que Reyes llamó “la función ancilar”, o sea la forma en la que los discursos disciplinares se contaminan entre sí. Así, consideraré la manera en que Arguedas adopta a veces funciones

⁹ Véase Ignacio M. Sánchez Prado, “Las reencarnaciones del centauro: *El deslinde* después de los estudios culturales”, en *Alfonso Reyes y los estudios latinoamericanos*, eds. Adela Pineda Franco e Ignacio M. Sánchez Prado, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (*Serie Críticas*), Pittsburgh, 2004, pp. 63-88 (esp. p. 80).

discursivas de la antropología (y Borges de la filosofía) para comunicar, dentro de su discurso literario, ciertas ideas acordes con sus proyectos de constitución de sujetos históricos autónomos.¹⁰

Me interesa señalar que en esa constitución de nuevos sujetos enunciadores, Borges y Arguedas priorizan el conocimiento por la experiencia directa sobre el conocimiento por vía del razonamiento. En esto sus universos convergen. El cuestionamiento que hace Borges de paradigmas centrales del pensamiento occidental, como los del tiempo y el espacio, y su interés por antiguas cosmogonías, por ejemplo, lo acercan al concepto del tiempo circular y a la inmanencia del espíritu presente tanto en las filosofías orientales como en la cultura quechua. Esto es parte del profundo cuestionamiento de Borges y Arguedas hacia los paradigmas hegemónicos, que desde Platón a nuestros días han priorizado el razonamiento y el saber acerca de las cosas, en vez de la experiencia directa de ellas. Porque me interesa el concepto y la experiencia de la inmanencia del espíritu, he escogido cuentos de Borges y Arguedas con referencias al chamanismo, lo cual permitirá ilustrar la re-escritura que ellos hacen de paradigmas claves de los discursos hegemónicos.

Sentadas las bases para la interpretación que propongo, sugiero que consideremos a Borges y Arguedas primero como producto de su experiencia cultural, y sólo más tarde, como agentes de ella. Para esto revisaremos algunos datos de sus biografías que me parecen directamente relacionados con el análisis que propongo.

¹⁰ Tal como señala Sánchez Prado, la “función ancilar” no es un simple enttejimiento de elementos de otros órdenes discursivos en un discurso dado (intertextualidad), sino la adopción de funciones discursivas de una disciplina por otra para comunicar ciertas ideas. Reyes llama “préstamos” a las funciones discursivas literarias de las que se sirven otras disciplinas, y “empréstitos” a las funciones discursivas no literarias de las que se sirve el discurso literario (Sánchez Prado, p. 72).

LOS UNIVERSOS DE BORGES Y ARGUEDAS

Como es sabido, Borges solía recordar que creció en una biblioteca de libros ingleses que pertenecían a su padre. En el prólogo de *Evaristo Carriego* dice:

Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas, pero quienes poblaron mis mañanas y dieron agradable horror a mis noches fueron el bucanero ciego de Stevenson, agonizando bajo las patas de los caballos, y el traidor que abandonó a su amigo en la luna, y el viajero del tiempo, que trajo del porvenir una flor marchita...¹¹

Arguedas nació en Andahuaylas, una provincia de Perú en la que la mayoría de la población hablaba quechua. Su padre era un abogado de Cuzco y su madre una andahuaylina. Arguedas quedó huérfano de madre a los tres años y su madrastra, durante las largas ausencias de su padre, lo relegó a la cocina para que creciera entre los sirvientes indígenas. Sonriendo, él solía decir que le agradecía a su madrastra el conocimiento de la rica cultura quechua.

No sólo su niñez sino también su adolescencia formó a Borges y Arguedas para mundos aparte. Cuando Borges tenía 14 años, fue a Europa con su familia: el padre deseaba ser operado por un renombrado oculista ginebrino, ya que se estaba quedando ciego. Él era la quinta generación de hombres en su familia con ese terrible destino, que su hijo también heredaría. Durante su estancia en Europa, estalló la Primera Guerra Mundial, por lo que no pudieron salir de Suiza.

¹¹ Jorge Luis Borges, *Evaristo Carriego* (1930), en *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 101. En lo sucesivo, las citas de la obra de Borges corresponderán a esta edición.

Georgie, como lo llamaban en su casa, asistió al College Calvin y tuvo que cursar todas las materias en francés, lengua nueva para él, y a la vez empezó a aprender alemán mediante la traducción de Heine con ayuda de un diccionario.

Mientras Georgie estaba cada vez más inmerso en los libros y en la cultura occidental, José María se adentraba en el mundo de los indígenas del Perú, pues se escapó de la casa de la madrastra y de su cruel hermanastro, y vivió en distintas comunidades indígenas, protegido por ellas. Esas comunidades tenían creencias y prácticas de comunión con el resto de la naturaleza, así como con el espíritu presente en los profundos ríos y las altas montañas. Como cualquier niño de las comunidades andinas, Arguedas creció con estas creencias, las cuales persistieron en él a lo largo de su vida. En 1969, comentó durante el Primer Encuentro de Escritores Peruanos: “Yo hasta ahora, les confieso con toda honradez, con toda honestidad, no puedo creer que un río no sea un hombre tan vivo como yo”.¹²

Hasta aquí el breve vistazo a sus años formativos que, como sabemos, son decisivos en la construcción de esos universos interiores de los que hablamos al principio. Es muy llamativo que dos escritores de filiación tan diferente hayan llegado a compartir ideas similares, y me parece especialmente significativo en el mundo polarizado en que vivimos, pues nos muestra el poder transformador de las experiencias catastróficas y la siempre sorprendente posibilidad de diálogo.

Los universos de Borges y Arguedas comienzan a converger cuando, durante la Primera Guerra Mundial y especialmente en la posguerra, Borges experimenta su primera etapa de acercamiento al tema de la marginalidad. Esa etapa se produce en la Europa de posguerra, y es lo que podríamos llamar “la marginalidad como actitud de cuestionamiento”. La segunda ocurre en la Argentina del

¹² J. M. Arguedas, *Primer encuentro de escritores peruanos*, Casa de la Cultura del Perú, Lima, 1969, p. 108.

Centenario y es su etapa de lo que en mi libro llamo el “criollismo urbano” de Borges, que es su búsqueda de identidad como escritor argentino, cifrada en su interés por los márgenes ricos en color local: las orillas, los compadritos, etcétera, o —parafraseando a Sarlo— “el margen como estética nacional”.¹³ Una tercera etapa, aun más rica que las anteriores, se desarrolla a partir de su amistad con Reyes y sus reflexiones sobre la “inteligencia americana”: ese privilegio que tienen los escritores latinoamericanos (y otros en situaciones similares) de escribir desde el margen entre dos culturas y de no sentirse determinados por ninguno de esos dos legados culturales, lo cual les permite gran libertad creativa. Esta etapa implica la superación de los clásicos vínculos entre la periferia y el centro a través del uso de la “inteligencia americana” como fructífera herramienta creativa que posibilita la lectura irreverente de los legados culturales y la rearticulación del lugar desde donde se escribe la propia (id)entidad.¹⁴ En esta etapa culmina la actitud de Borges de escribir *desde* el margen y no *sobre* el margen.

Detengámonos por un momento en la primera etapa. El joven Borges que vivió la guerra mientras asistía a la escuela en Suiza —tenía diecinueve años cuando terminó el conflicto— compartió el choque que los artistas e intelectuales europeos sintieron al confrontar una realidad que no podían explicar con sus paradigmas, basados en el progreso sostenido que prometían las ciencias físicas y sociales, y, como ellos, volvió su atención a culturas más antiguas y a nuevas dimensiones del subconsciente. Borges buscó perspectivas novedosas en la magia, los sueños, las religiones y filosofías orientales, la

¹³ Véase Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas* (1993), Seix Barral, Buenos Aires, 2003.

¹⁴ Julio Ortega reflexiona acerca de cómo Borges decodifica el estatuto probatorio y finalista de la cultura, rehace pautas y subvierte códigos, abriendo espacio para otras construcciones desde lo hispanoamericano (cf. J. Ortega, “Borges y la cultura hispanoamericana”, en *Asedio a Jorge Luis Borges*, ed. Joaquín Marco, Ultramar, Madrid, 1981, pp. 23-42).

aspiración hacia la hermandad humana. Ese interés por los márgenes y por la realidad subjetiva contribuyó a afianzar en él una actitud de cuestionamiento de los paradigmas establecidos. Sus intereses fueron apoyados por su padre, quien era un anarquista spenceriano que no creía en las naciones, los pasaportes, los ejércitos, la iglesia, ni ningún tipo de autoridad jerárquica. De esos años son sus poemas en apoyo a la revolución bolchevique y sus viñetas sobre lupanares, etcétera. Es un Borges que sorprendería a muchos lectores, que conocen principalmente su obra posterior.¹⁵

Una segunda etapa comienza cuando Borges regresa a Buenos Aires en 1921. Confrontado con el nacionalismo del Centenario,¹⁶ el joven Borges decide que en vez de cantar a los gauchos y a las pampas, como hacían muchos de los escritores del Centenario (quienes se oponían a las oleadas inmigratorias que rápidamente estaban transformando la nación), él se iba a convertir en el bardo de los márgenes, de las orillas, del arrabal de Buenos Aires, por lo que cantaría a los “compadritos” descendientes de inmigrantes que se habían asentado en la frontera entre la ciudad de Buenos Aires y el campo, los dos grandes símbolos de Argentina. A él le llamaba la atención que esos personajes fueran conocidos porque tenían duelos a cuchillo y bailaban tango, una diversión de marginales propia de los prostíbulos en las afueras de la ciudad. Como vemos, aquí aparece nuevamente su interés por los márgenes como espacio fértil para innovaciones, pero corresponde a la etapa de su búsqueda de identidad como escritor argentino, la cual él cifraba en tratar temas de color local.

La tercera etapa, fundamental para su desarrollo como escritor, comienza cuando don Alfonso ayuda a Borges a comprender que

¹⁵ Analizo esta etapa en más detalle en el primer capítulo de mi libro, donde estudio la influencia de los expresionistas y de los ultraístas en la obra de Borges, y sobre todo la función de otro de sus importantes mentores, el erudito judeo-español Rafael Cansinos-Assens, quien también le señaló que los márgenes son fructíferos espacios creativos.

¹⁶ Este período fue documentado en: Rafael Olea Franco, *El otro Borges. El primer Borges*, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1993.

toda escritura es finalmente autobiográfica, ya que el artista transforma en arte vivencias interiores, las cuales, al ocurrir en el marco de la sociedad a la que el escritor pertenece, de alguna manera son también expresión de esa sociedad. En diálogo con César Fernández Moreno, dice Borges: “Creo que no debemos suponer que de un lado está la realidad y del otro está el arte. A mí me preguntaron hace poco si yo creía que el poeta debe cumplir con la realidad. Y yo contesté que el poeta, desgraciadamente, es real también, y que los sueños y las invenciones del poeta forman parte de la realidad”.¹⁷ Esto lo libera de tener que buscar o escribir de temas estereotípicamente nacionales (como los que había perseguido en su etapa de criollismo urbano) y lo invita a ponerse profundamente en contacto con su propia experiencia —entendiendo que cada escritor es a la vez producto y agente de su cultura— para poder luego expresarla con autenticidad y creatividad.¹⁸

Considero que la influencia de Reyes en Borges nos ayuda no sólo a comprender mejor su desarrollo como escritor y sus varias actitudes hacia la marginalidad y los márgenes, sino que también arroja luz sobre una etapa fundamental y casi inexplicable en el devenir de la cultura latinoamericana: el paso del regionalismo descriptivo de los años veinte (el de novelas como *Doña Bárbara* y *Don Segundo Sombra*) a la libertad imaginativa y la poesía del realismo mágico de los sesenta. Sugiero que Reyes ayudó a Borges a comprender que su identidad como escritor argentino —al igual

¹⁷ Citado en César Fernández Moreno, *La realidad y los papeles*, Aguilar, Madrid, 1967, p. 606.

¹⁸ Tanto Reyes como Borges comprenden que la identidad nacional no es fija sino múltiple y que está siempre en vías de construcción. Como le diría Reyes a Héctor Pérez Martínez, quien lo había acusado en *El Nacional* de estar desvinculado de México, “Porque tampoco hay que figurarse que sólo es mexicano lo folklórico, lo costumbrista o lo pintoresco [...] La realidad nacional reside en una intimidad psicológica, involuntaria e indefinible por lo pronto porque está en vías de clarificación” (“A vuelta de correo”, en *Vocación de América [Antología]*, ed. Víctor Díaz Arciniega, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, p. 252).

que la suya como escritor mexicano— no se basaba en los temas que trataba, sino en la forma como lo hacía.¹⁹ También lo auxilió a liberarse de su búsqueda de argentinismos y de temas de color local, y a animarse a experimentar cada vez más libremente con lo que llevaba en su ser interior, porque después de todo, como le hizo notar Reyes, Borges también era — como de alguna manera lo somos todos—, producto y resultado de sus circunstancias sociales. Le hizo ver que, después de conectarse de verdad con su ser interno, lo que escribiera sería tan auténticamente argentino, o quizá más, como cualquier elemento de color local que él hubiera elegido de forma arbitraria como tema argentino (digamos el tema de las pampas o de los gauchos, o de los duelos a cuchillo, etcétera). La libertad para experimentar y la exigencia de calidad artística que irradia de los cuentos de Borges, inspiró y dio ejemplos concretos a los, entonces, jóvenes escritores latinoamericanos, que más tarde serían los grandes autores del “boom”. Éste es un punto apasionante y vasto que excede los límites de mi presente indagación acerca de Borges y Arguedas. En fin, sus universos comienzan a converger cuando ellos tenían alrededor de veinte años. En el caso de Borges, ya vimos el efecto que tuvo en él la Primera Guerra Mundial y su apertura personal a culturas antiguas y a otras dimensiones de la realidad, en el comienzo de su cuestionamiento de discursos hegemónicos.

¹⁹ Aunque la obra de Borges es una búsqueda individual de la máxima precisión y poder evocativo en el uso del lenguaje, comprendió, al igual que Reyes, la necesidad de pensar seriamente la cultura para poder resistir tanto el aislamiento que resultaría de desconocer legados culturales de las metrópolis, como el imperialismo cultural que surge de aceptarlos sin re-interpretarlos. Véase Antonio Cándido, “Literatura y subdesarrollo”, en *Latinoamérica en su literatura*, Unesco/Siglo Veintiuno Editores, México, 1972, y Anne T. Doremus, *Culture, Politics and National Identity in Mexican Literature and Film, 1929-1952*, Peter Lang, Nueva York, 2000.

FUNCIÓN ANCILAR DE LA ANTROPOLOGÍA EN ARGUEDAS

Por su parte, a los veinte años Arguedas entra en la Universidad de San Marcos a estudiar antropología, ya con el propósito de que otros conocieran mejor la rica cultura a la que él ha tenido acceso. Después, la pintura que hace de sus objetos de estudio es tan apasionadamente personal, que en sus ensayos antropológicos toma préstamos de las funciones discursivas literarias para comunicar mejor lo propio de la cultura quechua: por ello esos ensayos se leen con el placer de una obra literaria, mientras que sus novelas y cuentos tienen un carácter antropológico y literario a la vez. Y es que al concebir la literatura como resistencia, la antropología le presta una base científica desde la cual connotar una cierta autoridad y objetividad en su proyecto de constitución de la cultura quechua como sujeto histórico relevante en Perú. Arguedas tiene bien claro que su país está dividido “en dos universos, en dos mundos totalmente diferentes”.²⁰ Como señala Cornejo Polar, “Cada uno de estos mundos tiene su inconfundible identidad y son entre sí, incompatibles”.²¹ Ante ese hecho incontrovertible, ante esa realidad de alienación cultural, cabe suponer que Arguedas se habrá preguntado qué hacer para que la sociedad criolla conociera la identidad indígena andina y para que la valorara. Armarse del título de antropólogo y presentarla como valiosa riqueza cultural era parte del proyecto. Pero todavía faltaba conseguir que la apreciaran no en calidad de marginales vestigios del pasado, sino como cultura viva y parte intrínseca de la realidad nacional, y además como seres humanos de admirable entereza y fe histórica, a los que se pudiera llegar a respetar y amar como él los amaba y se identificaba con ellos.

Hablando de cómo otros escritores habían representado a los indios y su cultura, dice Arguedas: “En estos relatos estaba tan desfigurado el indio y tan meloso o tonto el paisaje, o tan extraño, que

²⁰ J. M. Arguedas, “La literatura peruana”, *Coral* (Valparaíso), 13 de octubre de 1970, p. 7.

²¹ A. Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, p. 17.

dije: «Yo lo tengo que escribir *tal cual es*, porque yo lo he gozado, yo lo he sufrido».²² Pero ¿cómo transmitir a otro que no conoce esa dimensión cultural una experiencia vivida en una cultura totalmente diferente de la suya? ¿Cómo hacer que el lector pueda compartir esa experiencia cultural, sobre todo si el mundo que se quiere representar tiene una dimensión espiritual y casi mágica que está totalmente ausente del mundo del lector? Y, por último, ¿cómo hacer ese traspaso, esa traducción de una cultura oral a una cultura escrita, sin falsearla, y cómo hacerlo en un idioma distinto del de la cultura que se quiere transmitir, cuando se tiene conciencia de que lengua y cultura están inextricablemente unidas? La obra de Arguedas es una respuesta a todas estas preguntas, que seguramente él se planteó, y a muchas más. Por eso Ángel Rama la llama “experiencia ejemplar” y dice de ella que “es la más difícil que ha intentado un novelista en América”.²³ Sugiero examinar ahora el cuento “La agonía de Rasu Niti”²⁴ para ver cómo resuelve el autor esta tensión creada por la marginalidad cultural de los quechuas, a quienes él quiere constituir como sujeto histórico, y cómo construye el paso de la cultura oral al texto escrito.

En este bellissimo cuento, Arguedas relata la historia de un chamán quechua que al sentir cercana la hora de su muerte, con sus últimas fuerzas invoca a Wamani, el espíritu de la Montaña, para poder bailar su última danza ritual a su comunidad mientras agoniza. El espíritu se hace presente bajo la forma de un cóndor gris, cuya espalda blanca arde con luz. El cóndor aletea sobre la cabeza del dansak', es decir del bailarín ritual o chamán Rasu Niti, y anida en su corazón;

²² J. M. Arguedas, *Primer encuentro de narradores peruanos*, p. 41.

²³ Ángel Rama, “Diez problemas para el novelista latinoamericano”, en *La novela hispanoamericana*, sel., intr. y notas Juan Loveluck, Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1969, p. 306.

²⁴ Este texto apareció originalmente en *La rama florida* (1962) y después se incluyó en *Amor mundo* y otros relatos, Arca, Montevideo, 1967. Las citas del texto corresponden a esta edición.

luego pasará a través de él y de su baile ritual, hasta llegar al corazón de su discípulo, el joven Atok' Sayku, y con él a las nuevas generaciones, representadas en el cuento por la hija menor del dansak'.

Arguedas crea un espacio simbólico cargado de lirismo y dramatismo; en primer lugar, por el carácter del asunto que lo ocupa: la agonía de un ser humano a quien en la historia vemos como padre, esposo y amigo, y quien hasta su último aliento celebra su vida al servicio de su comunidad; además, porque a medida que avanza la historia, comprendemos que esa entereza y esa agonía son características del pueblo quechua. Como bien dice Cornejo Polar, la agonía de Rasu Niti es un emblema de los incontables sufrimientos del pueblo quechua, y su obstinado baile contra la muerte representa la tenaz fe histórica de su pueblo: a pesar de siglos de opresión, logra sobrevivir, pues su espíritu sigue vivo de generación en generación, a través de sus tradiciones y rituales. En su intento por difundir algunas dimensiones de la cultura quechua, Arguedas presenta en este cuento la vida y la muerte “como una ceremonia dignísima, casi ritual, que el hombre repite secularmente frente a los dioses, *sus* dioses, en un mundo que siente propio y vivo”.²⁵

“La agonía de Rasu Niti” —que según Tamayo Vargas²⁶ es como una escena de ballet— nos recuerda a las *wankas* (fiestas colectivas fuertemente ritualizadas) sobre la muerte de Atahualpa, en el sentido de que en ellas Atahualpa renace cuando se re-escribe su muerte, la que —como la de Rasu Niti— no puede ser aceptada como hecho único y definitivo, pues ello sería admitir el fin de un orden simbólico imaginario central para la pervivencia de esa cultura.

Quisiera detenerme ahora en algunos ejemplos de la riqueza semántica y formal de este cuento. Parte de ella proviene del uso de esa “función ancilar” definida por Reyes, la cual consiste en entretejer

²⁵ A. Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, p. 184.

²⁶ Augusto Tamayo Vargas citado en A. Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, p. 181.

discursos pertenecientes a diferentes disciplinas, en este caso, de los préstamos de las funciones discursivas de la antropología a la literatura.

Como parte de su proyecto de constituir a la cultura quechua en sujeto histórico valioso de por sí, en “La agonía de Rasu Niti” Arguedas adopta a ratos un tono distante y registra hechos casi como lo pudiera haber efectuado cualquier otro antropólogo. Se fija en el tamaño de la habitación y en los materiales con que están contruidos los objetos, describe los instrumentos musicales, nombra los pasos de las danzas, pero en esa representación, que parece querer ser objetiva y científica —como si fuera metodología de investigación de campo—, se cuela siempre por algún intersticio la raigambre lírica que muestra su identificación con la cultura quechua. Esto hace que su discurso no sea el de control y dominación de alguien de afuera que cuantifica, sino uno muy cuidadoso y amoroso, aun en sus descripciones minimalistas. He aquí algunos ejemplos: “Estaba tendido en el suelo, sobre una cama de pellejos. Un cuero de vaca colgaba de uno de los maderos del techo. Por la única ventana que tenía la habitación, cerca del mojinete, entraba la luz grande del sol; daba contra el cuero y su sombra caía a un lado de la cama del bailarín [...] La habitación era ancha para ser vivienda de un indio” (47).

Con la anterior descripción objetiva, que apenas deja traslucir algún dejo poético y de comentario social, comienza el cuento sobre el bailarín agonizante. La voz narrativa dice: “se levantó y pudo llegar hasta la petaca de cuero en que guardaba su traje de *dansak'* y sus tijeras de acero. Se puso el guante y empezó a tocar las tijeras”. Para el lector ajeno a la cultura quechua, explica más adelante qué son las tijeras: “Son hojas de acero sueltas. Las engarza el *dansak'* por los ojos, en sus dedos y las hace chocar. Cada bailarín puede producir en sus manos con ese instrumento una música leve, como de agua pequeña, hasta fuego; depende del ritmo, de la orquesta y del «es-*íritu*» que protege al *dansak'*” (50). Aunque de nuevo empieza con tono objetivo, registrando detalles concretos, ya con la frase “como de agua pequeña, hasta fuego” entra lo familiar y querido, y con la

expresión “del «espíritu» que protege al dansak” aparece la dimensión chamánica o mágica. Por otra parte, de los pasos de danza dirá un tanto desabridamente, en un ejemplo de bilingüismo multicultural: “Lurucha tocó el jaykuy (entrada) y cambió enseguida al sisi nina (fuego hormiga), otro paso de danza” (52).

Arguedas se expresa como si no fuera ya el niño que creció envuelto en la cultura sino un joven antropólogo observando esto y explicándoselo a su audiencia. La diferencia de registros discursivos hace pensar en la posibilidad de que el autor hubiera vuelto después al manuscrito para agregar esas líneas. Pero es el vaivén entre los dos discursos el que resalta el dramatismo, como vemos en el siguiente pasaje, donde se entretajan ambas dimensiones en un conmovedor crescendo. De los nombres de los pasos de danza pasamos a la descripción del baile, la presencia del espíritu y su penetración en el cuerpo agonizante:

“Rasu Niti” bailó tambaleándose un poco [...] Bailó sin hervor, casi tranquilo, el jaykuy, en el sisi nina sus pies se avivaron.

—¡El Wamani está aleteando grande; está aleteando!— dijo “Atok’ Sayku”, mirando la cabeza del bailarín.

Danzaba ya con brío. La sombra del cuarto comenzó a henchirse como de una cargazón de viento; el dansak’ renacía. Pero su cara, enmarcada por el pañuelo blanco, estaba más rígida, dura; sin embargo, con la mano izquierda agitaba el pañuelo rojo, como si fuera un trozo de carne que luchara (53).

El bailarín continúa con tenacidad su danza aun cuando su cuerpo ya no le responde. Frases cortas hablan de su agonía:

Se le paralizó una pierna [...] “Rasu Niti” hizo sonar más alto las tijeras. Las elevó del rayo del sol que se iba alzando. Quedó clavado en el sitio, pero con el rostro aún más rígido y los ojos más hundidos, pudo dar una vuelta sobre su pierna viva [...] Y cayó al suelo. Sentado.

No dejó de tocar las tijeras. La otra pierna se le había paralizado [...] Lurucha, que no parecía mirar al bailarín, empezó el yawar mayu (río de sangre), paso final que en todas las danzas de indios existe (53).

De estos momentos de gran dramatismo volvemos a los nombres de pasos de danza, entrettejidos con una observación psicológica, apenas esbozada en “que no parecía mirar al bailarín”. Como para separarse del dramatismo o darle al lector un respiro, reaparece el comentario indiferente y como descuidado del antropólogo: “paso final”, “danzas de indios”, pero a la vuelta de página el escritor enternecido espera al lector con líneas que impactan por su honda belleza:

Lurucha aquietó el endiablado ritmo de este paso de la danza. Era el yawar mayu, pero lento, hondísimo; sí, con la figura de esos ríos inmensos, cargados con las primeras lluvias; ríos de las proximidades de la selva que marchan también lentos, bajo el sol pesado en que resaltan todos los polvos y lodos, los animales muertos y los árboles que arrastran, indeteniblemente. Y estos ríos van entre montañas bajas, oscuras de árboles. No como los ríos de las sierras que se lanzan a saltos, entre la gran luz; ningún bosque los mancha y las rocas de los abismos les dan silencio (54).

Después de aclarar con un comentario muy coloquial que este paso final de danza puede a menudo ser mucho más vibrante, Arguedas identifica el ritmo de la música con el de la naturaleza (que a su vez es metáfora de la comunidad), como si ésta estuviera preparándose para recibir de vuelta el espíritu del danzak' que es arrastrado lenta e indeteniblemente, pero no hacia un silencio final, como el de los ríos que se lanzan a saltos, sino hacia un fluir entre árboles. Con ecos martianos de “Nuestra América”, la imagen de los árboles nos da un sentido comunitario, nos recuerda su llamado a que los árboles sigan juntos si han de perdurar; de la misma manera, la vida del chamán perdura entre su comunidad.

Cabe señalar que una de las diferencias notables entre el cuento de Arguedas y el de Borges —del que me ocuparé más abajo— es que en el chamán del primero predomina el sentido comunitario, mientras que en el del segundo se destaca la búsqueda individual. Otra es que al venir Borges de un mundo de libros, su chamán busca decodificar una escritura, en cambio en el cuento de Arguedas —que trata de representar una cultura oral— predominan las imágenes auditivas. La música está presente en toda la historia: testigo y compañera de la danza agónica del *dansak'*, unirá al bailarín y a su músico en el mismo espíritu, en una experiencia chamánica de trasmigración, como si la música fluyera sola o fuera, como el espíritu, todo uno. En el cuento, el arpista es el primero en notar los síntomas de ese fenómeno:

Lurucha había pegado el rostro al arco del arpa. ¿De dónde bajaba o brotaba esa música? No era sólo de las cuerdas y de la madera [...] La danzante llama que brotaba de las cuerdas de alambre de su arpa, seguía como sombra el movimiento cada vez más extraviado de los ojos del *dansak'*; pero lo seguía. Es que Lurucha estaba hecho de maíz blanco, según el mensaje del Wamani. El ojo del bailarín moribundo, el arpa y las manos del músico funcionaban juntos... (53 y 55).

La música estará también presente cuando la corriente de siglos del Wamani aletee en los tendones de Rasu Niti renacido en su discípulo *Atok' Sayku*.

“*Atok' Sayku*” saltó junto al cadáver. Se elevó ahí mismo, danzando; tocó las tijeras que brillaban. Sus pies volaban. Todos lo estaban mirando. Lurucha tocó el lucero *kanchi* (alumbrar de la estrella), del *wallpa wak'ay* (canto del gallo) con que empezaban las competencias de los *dansak'*, a la medianoche [...] Lurucha inventó los ritmos más intrincados, los más solemnes y vivos. “*Atok' Sayku*” los seguía, se elevaban sus piernas, sus brazos, su pañuelo, sus espejos, su montera, todo en su sitio. Y nadie volaba como ese joven *dansak'* (56).

Al igual que en otros párrafos ya citados, en éste también —además de las referencias a la música y la danza en sí— el sonido de las palabras quechuas porta y transmite la cultura. El lenguaje es parte de ese universo que Arguedas está tratando de representar, y al igual que todos los aspectos de ese referente, impone la urgencia de la fidelidad. Pero, por otra parte, necesitaba representar ese mundo en una lengua que fuera comprensible para sus lectores, dada la función de puente entre culturas que él asignaba a sus obras. Por eso, aunque sentía que debería ceñirse a la lengua propia de la cultura india, al quechua, esa opción le estaba vedada. Refiriéndose a *Agua*, su primer libro, Arguedas dijo:

Cuando yo leí ese relato, en ese castellano tradicional, me pareció horrible, me pareció que había disfrazado el mundo, tanto casi como las personas contra quienes intentaba escribir y a quienes pretendía rectificar [...] Unos seis o siete meses después [lo] escribí en una forma completamente distinta, mezclando un poco la sintaxis quechua dentro del castellano, en una pelea verdaderamente infernal con la lengua.²⁷

Como bien señala Cornejo Polar, el lenguaje es:

...signo nítido de la complejidad y ambivalencia del propio escritor y de la multiplicidad combatiente de su circunstancia —la sociedad y cultura peruanas [...] De manera paradójica, el realismo de Arguedas deriva, en el plano lingüístico [...] en la creación de una especie de lengua ficticia, artificial. Esta lengua imaginaria será lo suficientemente poderosa para dar la impresión de realidad (los personajes indios *parece* que hablaran en quechua, por ejemplo) y para revelar con hondura la índole del mundo real.²⁸

Las imágenes auditivas continúan cuando Arguedas se refiere a la compenetración con la naturaleza, parte fundamental de la cultura

²⁷ J. M. Arguedas, *Primer encuentro de escritores peruanos*, p. 41.

²⁸ A. Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, p. 47.

andina. En este cuento, la naturaleza es vista como lenguaje oral, y los espíritus que habitan a los danzak' también están expresados en términos de sonidos o profundos silencios. Me parecen hondamente bellas las líneas en que Arguedas evoca la presencia de los espíritus de la naturaleza, que habitan en los chamanes y bailarines rituales:

El genio de un danzak' depende de quién vive en él: ¿el “espíritu” de una montaña (Wamani); de un precipicio cuyo silencio es transparente; de una cueva de la que salen toros de oro y “condenados” en andas de fuego? O la cascada de un río que se precipita de todo lo alto de una cordillera; o quizá sólo un pájaro, o un insecto volador que conoce el sentido de abismo, árboles, hormigas y el secreto de lo nocturno; algunos de esos pájaros “malditos” o “extraños”, el hakakllo, el chusek, o el San Jorge, negro insecto de alas rojas que devora tarántulas (51).

A diferencia del cuento de Borges, donde la naturaleza aparecerá como lenguaje escrito, en el de Arguedas la naturaleza se presenta principalmente como sonido. Puede ser tanto el ensordecedor y prevalente sonido de “un río que se precipita de todo lo alto de una cordillera”, el zumbido de un insecto, el canto de un pájaro o el silencio transparente de un precipicio. Esa transparencia nos habla de la unión del mundo externo e interno, de un silencio envolvente y del ser que lo percibe en un estado de total apertura y armonía con lo percibido. La dimensión oral de esta cultura, y su práctica de resistencia, está presente en el hecho de que Wamani, el espíritu de la Montaña, *oye* todos los cielos, *oye* lo que las patas del caballo del patrón han matado en la hija mayor del danzak'. Y luego *habla* por la boca del bailarín agonizante para profetizar grandes cambios.²⁹

²⁹ Sobre las prácticas orales como espacio de la resistencia de los grupos dominados y excluidos del poder, véase el libro de Martín Lienhard, *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina, 1492-1988* (Ed. Horizonte, Lima, 1992) y el artículo de Ricardo Kaliman, “La incorporación de la oralidad en los estudios literarios latinoamericanos”, en *Asedios a la heterogeneidad cultural*, Asociación Internacional de Peruanistas, Filadelfia, 1996, pp. 290-310.

En un rico tejido de perspectivas, Arguedas muestra al espíritu como visible para aquellos que más a menudo lo invocaban, como el arpista y el violinista que acompañaban al chamán en los rituales, y también visible para los más inocentes, como la hija menor del chamán, no así para la mayor, quien ha perdido parte de su espíritu al ser violada por el patrón, como da a entender poéticamente Arguedas al decir que Wamani ha oído los cascos del caballo del patrón y cómo la han ensuciado (una alusión que trae ecos del *Pedro Páramo* de Rulfo). A través del chamán moribundo, llega la profecía de que Wamani, el cóndor, crecerá y tragará los ojos del caballo, símbolo del poder de los conquistadores y de la brutal represión contra los indios: “Oye también el crecimiento de nuestro dios que va a tragar los ojos de ese caballo. Del patrón no. Sin el caballo él es sólo excremento de borrego” (50).

Que continúe la danza, que no muera Wamani, el espíritu que habitó al chamán y bailarín ritual Rasu Niti, es presentado como importante en la historia no sólo para consolar a su familia de la muerte del padre y esposo, sino especialmente para reafirmar la continuación de la raza y la cultura indígenas. Como señala Cornejo Polar, ambas dimensiones, el crecimiento del dios y la continuidad de la danza, concentran su significación en las líneas finales del cuento. Cuando Lurucha afirma “dansak’ no muere”, el lector sabe ya que dansak’ es símbolo de todo un pueblo: el pueblo quechua que ha resistido siglos de opresión y que sin embargo habrá de recomponerse y triunfar.³⁰

Signo fluido y fluyente, “La agonía de Rasu Niti” tiene un sentido que permanece y varía a lo largo del tiempo. Tanto los wankas sobre la muerte de Atahualpa como “La agonía de Rasu Niti” son signos que a la vez conservan la tradición y la renuevan, creando espacios para la lectura de nuevos significados. Rescatan creencias andinas sobre la circularidad del tiempo y el fluir ininterrumpido de la muerte y la vida; renuevan contenidos vindicativos y nuevas

³⁰ A. Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, p. 184.

expectativas de justicia en distintos momentos de la vida personal y comunitaria a nivel local y nacional. A la vez, arrojan luz no sólo sobre el pasado sino sobre lo que vendrá, pues podemos ver en “La agonía de Rasu Niti” una metáfora de la agonía de Arguedas y del proceso de escritura de su última novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, que él escribe danzando hacia su propia muerte, anunciada al principio del texto.

Arguedas siente con angustia los estragos que la modernización forzada del capitalismo nacional e internacional está causando en la precaria unidad nacional, y especialmente entre la población indígena de la sierra y la costa; escribe y se suicida contra esa muerte. En su narrativa, como un chamán, Arguedas invoca al espíritu para que fluya a través de él y quede en su escritura como memoria para servir en su proyecto de sacar de la marginalidad a la comunidad quechua y constituirlo como sujeto histórico, afirmando su ciudadanía cultural. Arguedas se tiende como puente, comunicando por medio de su arte, la experiencia que él ha vivido de los dos universos que constituyen su país. Confía al papel no sólo rastros de la riqueza de la cultura, sino también su comprensión de ella, que hubiera muerto con él. Siente que es importante poner esa comprensión a salvo de la temporalidad, pues es su contribución al diálogo necesario en su país para llegar al reconocimiento de la cultura y la población quechua como un elemento legítimo e intrínseco de la diversidad nacional. Así lo expresa en el discurso “Yo no soy un aculturado”, el cual pronunció en 1968 al recibir el premio “Inca Garcilaso de la Vega” y que se publicó como epílogo de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*: “Intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo: un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana, de los opresores [...] El cerco podía y debía ser destruido; el caudal de las dos naciones se podía y debía unir”.³¹

³¹ J. M. Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Losada, Buenos Aires, 1971, p. 297.

BORGES, EL CHAMANISMO Y EL DIÁLOGO INTERCULTURAL

Que Arguedas tratara de recuperar la cualidad chamánica de algunas de sus experiencias vividas con los quechuas y que tratara de hacer ese universo inteligible para el resto del Perú, no nos extraña; pero ¿qué propició que Borges se acercara al imaginario y a las perspectivas de culturas pre-modernas? Éste es un aspecto que no ha sido muy discutido.

Debo a mi contacto con él la respuesta a este misterio. En su estoico cuarto, cerca de la pequeña mesa de trabajo donde alguna vez guardé poemas que él me dictó, había una colección de sagas islandesas que en su temprana juventud le regaló su padre. Esa mitología primitiva y el estilo lacónico de Snorri Sturluson (1179-1241) —quien compiló las sagas islandesas del siglo XIII— quedaron con Borges por toda su vida y eventualmente lo inspiraron a escribir en 1966 sobre la literatura escandinava medieval³² y a traducir, casi veinte años más tarde y con la ayuda de María Kodama y de un diccionario, “La alucinación de Gylfi”.³³

Recuerdo que conversando sobre esa traducción le comenté que me había impresionado el hecho de que la imagen del árbol con raíces en el cielo y ramas en la tierra apareciera quince siglos antes en el Bhagavad Gita en India y que fuera también parte de la mitología maya en la América precolombina. Él me contestó que el espíritu humano no es tan diferente, y que cuando imagina con sinceridad, imagina las mismas cosas.³⁴

A Borges le fascinaban las antiguas cosmogonías por la riqueza de perspectivas que resultaba de considerar puntos de vista distintos

³² J. L. Borges, con la colaboración de María Esther Vázquez, *Literaturas germánicas medievales* (1966), en *Obras completas en colaboración*, Emecé, Buenos Aires, 1979, pp. 859-975.

³³ Snorri Sturluson, *La alucinación de Gylfi*, pról. y tr. Jorge Luis Borges y María Kodama, Alianza, Madrid, 1984.

³⁴ Amelia Barili, “Sólo una cosa existe, el olvido”, *Clarín*, 6 de diciembre de 1986, p. 4.

de lo canónico. Por ejemplo, dejando de lado las categorías fijas de espacio y tiempo que son piedras angulares de la perspectiva occidental, él concibió —como las culturas antiguas— la posibilidad de un tiempo circular, y de múltiples dimensiones de percepción y manifestación de nuestros mundos internos y externos, anticipando e ilustrando en su muy intuitiva captación de la realidad, lo que hoy nos revelan la física cuántica, los fractales y la teoría de la complejidad.

Su interés por perplejidades metafísicas y por las filosofías orientales se traduce en su obra en conceptos acerca de la creación de nuestra realidad interior, la intuida posibilidad de salirse de la rueda del sufrimiento a través de rendir el ego, los destinos entretejidos —que más allá del tema de “el doble”, característico de Borges, apuntan a una concepción mucho más amplia, a un tejido que trasciende el tiempo y el espacio, y en el que todas las hebras y líneas del universo están juntas. Algunas de estas ideas son centrales para “La escritura del dios”,³⁵ que comentaré desde esta visión.

El protagonista de “La escritura del dios” es un chamán maya prisionero y torturado por Pedro de Alvarado;³⁶ él concibe la idea de encontrar y descifrar la oración mágica que uno de los dioses, “previendo que en el fin de los tiempos ocurrirían muchas desventuras y ruinas, escribió el primer día de la Creación una sentencia mágica, apta para conjurar esos males” (596). En esa historia, el chamán

³⁵ Este texto fue publicado por vez primera en *Sur* (febrero de 1949, núm. 172, pp. 7-12) y sumado ese mismo año a la edición original de *El Aleph*. Aquí cito por la edición de 1974 de las *Obras completas*.

³⁶ Me refiero a este personaje como chamán, y no como sacerdote, porque se presentan en él varias características que corresponden a experiencias chamánicas. A través de sueños, visiones y de un intenso éxtasis, el personaje sufre una gran transformación al experimentar la unión con la divinidad y el universo. Ese trance le revela aspectos de la realidad inaccesibles para otros seres humanos. A raíz de esa experiencia, se produce una nueva integración psíquica de su ser, que se manifiesta en un total cambio de su personalidad anterior. Si bien podría argumentarse que era un sacerdote maya antes de pasar por esa experiencia chamánica, también podría argüirse que la experiencia simplemente actualizó quien ya era.

recuerda que la tradición afirmaba que estaría escrita de tal manera que llegaría a las más distantes generaciones. Es notable que en este cuento de tema chamánico el mensaje no se trasmite de generación en generación a través de discípulos (como en las culturas orales y de participación comunitaria expresada con el cuerpo y la danza,³⁷ *v. gr.* en “La agonía de Rasu Niti”), sino a través de un código escrito que debe encontrarse y descifrarse, lo que denota la influencia de la escritura y la lectura en la formación del universo de Borges. Tratando de encontrar la oración o palabras exactas que crean mundos, el chamán entra en una especie de vértigo cuando piensa: “En el ámbito de la tierra hay formas antiguas, formas incorruptibles y eternas, cualquiera de ellas podía ser el símbolo buscado. Una montaña podía ser la palabra del dios, o un río o el imperio o la configuración de los astros” (597). Como en el cuento de Arguedas, en éste también el chamán considera a una montaña o un río como posibles manifestaciones del espíritu. Pero en la narrativa de Arguedas, ambientada en el universo quechua, hay una experiencia directa de Wamani, el dios de la montaña, y una aprehensión gozosa del mundo inmediato del individuo, que le es tan familiar que lo penetra y anida en su corazón. En cambio, en el cuento de Borges, esa inmanencia del dios en montañas o ríos es sólo una posibilidad más en la serie de descodificación de un secreto escrito que se busca como instrumento de control; y la relación entre individuo y naturaleza es distante. Con la expresión “formas incorruptibles y eternas”, Borges hace una primera referencia directa a las Formas o Ideas esenciales de los arquetipos platónicos. Ilustrando la “función ancilar” que señalara Reyes —esta vez con “empréstitos” del discurso filosófico—, Borges comienza una disquisición existencial: “Pero en el curso de los siglos las montañas

³⁷ Como hace notar Walter J. Ong: “Human beings in primary oral cultures [...] learn a great deal and possess and practice great wisdom. But they do not «study». They learn by apprenticeship [...] by discipleship [...] by listening, by repeating [...] by assimilating [...] by participating” (*Orality and Literacy*, Methuen, Londres-Nueva York, 1982, pp. 8-9).

se allanan y el camino de un río suele desviarse y los imperios conocen mutaciones y estragos y la figura de los astros varía [...] La montaña y la estrella son individuos y los individuos caducan” (597).

Luego vuelve a las categorías platónicas desde otro ángulo: “Busqué algo más tenaz, más invulnerable. Pensé en las generaciones de los cereales, de los pastos, de los pájaros, de los hombres” (597). Luego retorna a lo existencial: “Quizá en mi cara estuviera escrita la magia, quizá yo mismo fuera el fin de mi busca” (597). Con este vaivén de disquisiciones filosóficas, Borges se va acercando sutilmente al punto central de su proyecto de autonomía cultural: que toda lectura y escritura, para tener significado profundo, debe corresponder a la experiencia directa del sujeto y no al puro razonamiento.

Esta perspectiva desde la experiencia es parte de su constante actitud de cuestionamiento de discursos hegemónicos, tanto en la literatura, como en la historia, la filosofía o la crítica literaria. Por ejemplo, ya en 1932, en su ensayo “La supersticiosa ética del lector”, había criticado a los lectores que: “Son indiferentes a la propia convicción o propia emoción: buscan tecniquerías [...] que les informarán si lo escrito tiene el derecho o no de agradecerles [...] Subordinan la emoción a la ética, a una etiqueta indiscutida más bien” (202). El énfasis en la experiencia personal por sobre las “indiscutidas etiquetas” académicas, aparecerá nuevamente en su otro cuento de tema chamánico, “El etnógrafo”, donde el protagonista —que también comienza con un proyecto de aprehender, a través del lenguaje, un código secreto— terminará abandonando sus notas y encontrándose a sí mismo. En ambos cuentos hay referencias a la marginalidad cultural y una decidida preferencia por ella como espacio *desde* el cual articular la identidad. En “El etnógrafo” no se cuestionan los paradigmas filosóficos, sino la relevancia del método científico, herramienta epistemológica del discurso dominante. En ese cuento, después de hacer su investigación de campo, un etnógrafo en ciernes decide no publicar sus resultados y se retira de la academia, ya que le

resultan nimios los métodos de ésta, comparados con el proceso de aprendizaje por la experiencia directa de la epistemología aborigen que lleva a conocer algo, en vez saber “acerca de algo”.

Volvamos por ahora al vaivén filosófico de ideas centrales del pensamiento occidental en “La escritura del dios” y a la prioridad otorgada a la experiencia como punto de partida desde el que crear sentido. En nuestra última charla, mientras conversábamos sobre el origen de “La escritura del dios”, Borges me comentó que los puntos y rayas de la piel del jaguar que él gustaba observar en el zoológico, le hicieron pensar en una escritura, y que el sentirse preso, atado a la cama del hospital por alguna operación para recobrar la vista, lo llevó a crear el personaje del prisionero. Esta dimensión autobiográfica, este escribir (y leer) desde la experiencia personal, es fundamental también para los conceptos reyesianos del “sujeto” como centro gravitacional de significado y de “inteligencia americana”, que —como hemos visto al comentar sus etapas de profundización en el concepto de marginalidad— tuvieron gran influencia en el desarrollo de Borges como escritor; además, son fundamentales para el proyecto de autonomía cultural de la literatura latinoamericana que concibiera junto con su amigo Reyes. La libertad creativa de escribir desde ese “mar de significado” del que hablaba Voloshinov, o desde la experiencia subjetiva transformada en arte, como quería Reyes, es evidente en este cuento, donde los arquetipos platónicos y los tigres conviven con el budismo y el *Popol Vuh*.

Alejándose de las limitadas certezas del razonamiento, Borges da importancia al conocimiento intuitivo. Un sueño en éste y en el próximo cuento chamánico son pasos previos al conocimiento. El sueño de “La escritura del dios” puede ser leído como un rechazo al idealismo, al famoso ejemplo de la caverna de Platón que presenta la vida como estado de confusión del que es difícil salir, pues la realidad fenomenológica cambia constantemente, y lo único que perdura son los inalcanzables arquetipos platónicos:

Volví a dormir; soñé que los granos de arena eran tres. Fueron, así, multiplicándose hasta colmar la cárcel y yo moría bajo ese hemisferio de arena. Comprendí que estaba soñando; con un vasto esfuerzo me desperté. El despertar fue inútil; la innumerable arena me sofocaba. Alguien me dijo: “No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de los granos de arena. El camino que habrás de desandar es interminable y morirás antes de haber despertado realmente” (598).

Ante ese *dictum* tan terminante, ante ese “Alguien” que le habla como si fuera Dios, el otro pequeño dios, el individuo creador de su propia realidad —que en una de muchas posibles lecturas podría representar a los escritores latinoamericanos—, dice: “Me sentí perdido. La arena me rompía la boca, pero grité: «Ni una arena soñada puede matarme ni hay sueños que estén dentro de sueños». Un resplandor me despertó” (598).

Después de todo, si las apariencias —los granos de arena, por ejemplo— no tienen entidad real, no pueden matarlo, y de todas maneras el protagonista borgiano se niega a creer a pie juntillas que el *dictum* platónico pruebe que se puede alcanzar la realidad por la aprehensión intelectual de las Ideas. Prefiere volver a la realidad concreta del presente. En respuesta a la distinción entre el ser y el devenir implícito en la concepción de las Ideas de Platón, Borges da preferencia a la experiencia personal y a la aceptación del presente:

Un hombre se confunde, gradualmente, con la forma de su destino; un hombre es, a la larga, sus circunstancias. Más que un descifrador o un vengador, más que un sacerdote del dios, yo era un encarcelado. Del incansable laberinto de sueños yo regresé como a mi casa a la dura prisión. Bendije su humedad, bendije su tigre, bendije el agujero de luz, bendije mi viejo cuerpo doliente, bendije la tiniebla y la piedra (598).

Es posible leer este párrafo como el ejercicio de un nuevo horizonte de lectura: el leer desde el margen. En vez de verse como descifrador de un legado escrito y de entender la literatura y la filosofía como un corpus a ser leído, Borges las entiende como problemática, y a la cultura como dispositivo pensante del que el autor es a la vez producto y agente. Por eso, el escritor latinoamericano sólo logra encontrar su identidad cuando comprende que no es un descifrador y —dejando de lado otras perspectivas— acepta que está en una situación de marginalidad que aparentemente lo aprisiona en cierta función, y cuando bendice esa circunstancia que parece primitiva y elemental (el agujero de luz, la tiniebla y la piedra, tan primitivos como el destino sudamericano, al que se refiere Borges en “Poema conjetural” —escrito seis años antes) y mira *desde* esa perspectiva.³⁸ De la misma manera, sólo cuando el chamán concibe que no es un descifrador y bendice su experiencia directa —es decir abandona su proyecto de control a través del lenguaje escrito— y vuelve a lo elemental (“el tigre, la humedad, su viejo cuerpo doliente, la tiniebla y la piedra”), logra experimentar la unión con el universo, y sólo a partir de ahí, el verdadero conocimiento. Con esta perspectiva, Borges se acerca a Arguedas y a la epistemología de conocimiento por la experiencia directa común a las antiguas culturas de Oriente y Occidente. Es notable que él contraponga el conocimiento fragmentado del desciframiento de los puntos y rayas, con el conocimiento totalizador. Alude a la experiencia de dominio y control que se busca con el lenguaje escrito³⁹

³⁸ Borges ya había ilustrado este nuevo horizonte de lectura en “La muerte y la brújula”, un cuento escrito en 1942, en el que deconstruye la inflexible lógica del género policial, convirtiendo el margen en el centro, en clara alusión a la función del escritor latinoamericano. Para un análisis de “La muerte y la brújula” como un ejemplo del latinoamericanismo del autor, véase mi citado artículo “Borges, Reyes y las encrucijadas del latinoamericanismo”.

³⁹ Sobre esta dimensión de la escritura en la historia de América Latina, véanse, entre otros, los libros: Ángel Rama, *La ciudad letrada* (Comisión pro-fundación Ángel Rama, Montevideo, 1984), y Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (Ed. Horizonte, Lima, 1994).

y la contrapone a la experiencia de entretejimiento de las hebras de una trama única, a una comprensión de la totalidad, un poco a la manera de la doctrina budista de *pratityasamutpada* del origen interdependiente de todos los seres, la cual responde también al pensamiento sistémico más actual: “Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren)” (598).

La experiencia de unión caracterizada como transparencia y borroneo de límites —que en el texto de Arguedas es facilitada por la música— ocurre en el de Borges con la aceptación de lo que es, de sus circunstancias, lo que implica un mirar desde allí. A esta altura del cuento, Borges choca con el desafío de describir un instante de unión con la totalidad, ese momento tan especial para el artista cuando todo confluye en una experiencia que crea un sentido totalizador. Mucho antes, Dante se había encontrado con ese problema cuando en su Paraíso se propone describir el inefable encuentro con Dios. Para Borges el desafío era doble, pues unos pocos años antes de “La escritura del dios” había descrito en “El Aleph” una situación similar. Por eso dice:

El éxtasis no repite sus símbolos; hay quien ha visto a Dios en un resplandor, hay quien lo ha percibido en una espada o en los círculos de una rosa. Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo [...] Esa Rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita. Entretejidas, la formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron, y yo era una de las hebras de esa trama total, y Pedro de Alvarado, que me dio tormento, era otra. Ahí estaban las causas y los efectos y me bastaba ver esa Rueda para entenderlo todo, sin fin (598 y 599).

La rueda ha sido tradicionalmente asociada con el Budismo; por ejemplo, la Rueda de la Ley del primer sermón que el Buda dio,

la rueda del sufrimiento, la rueda de Asoka —emblema del primer emperador que practicó la religión y la enseñó a sus súbditos—, las ruedas de oraciones del budismo tibetano y la rueda del Dharma que invocan los novicios cuando piden instrucción. Que a Borges —quien ya desde su juventud se interesó por las filosofías orientales— le atraía el budismo, lo prueba el hecho de que al año siguiente de escribir “La escritura del dios” publicó en *Sur* un artículo sobre el tema y años más tarde un libro completo.⁴⁰

Al estar totalmente presente en sus circunstancias, en su presente, en su mundo (en ese sentido nos recuerda al chamán de Arguedas), el protagonista de “La escritura del dios” logra entender. Como hemos visto —en una noción también muy budista—, al rendir su ego el chamán experimenta la unión con la totalidad, y se percibe a sí mismo como un total entretrejimiento de hebras, más allá de las funciones fijas de conquistador/conquistado. Este cuestionamiento de las categorías rígidas y los cánones es parte de ese carácter subversivo de la prosa de Borges que fue tan fructífero para el desarrollo de la narrativa latinoamericana, pues en sus cuentos cuestiona y subvierte la lógica de los discursos hegemónicos del canon occidental, cancelándola y abriendo nuevos espacios de interpretación.⁴¹

Y allí, junto al gesto más revolucionario (y posmoderno) de escribir de lo que quiera y saber que su discurso es parte de la realidad nacional y latinoamericana porque él también lo es (y porque esa realidad es multifacética y siempre está en vías de construcción), aparece la referencia —inusual en Borges— a la cultura precolombina. Como el personaje es un sacerdote maya, lo hace pensar con

⁴⁰ El artículo se tituló “La personalidad y el Buddha”, *Sur*, oct.-nov.-dic. de 1950, núm. 192-193-194, pp. 31-34. El libro, escrito con la colaboración de Alicia Jurado, *¿Qué es el budismo?* (1976), en *Obras completas en colaboración*, pp. 715-781.

⁴¹ Esta característica subversiva del pensamiento de Borges inspiró a Michel Foucault al escribir acerca de las jerarquías arbitrarias y las relaciones de poder. Véase el prefacio a *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, tr. Elsa Cecilia Frost, Siglo Veintiuno Editores, México, 1996.

imágenes de su cultura, tal como la conocemos a través de otro libro, el *Popol Vuh*, o libro sagrado de los mayas —también con una rica historia de entrecruzamiento de culturas, en la que no voy a entrar, dados los límites espaciales de este trabajo. Borges lo llama *Libro del Común*, y toma de él varias imágenes:

Vi el universo y vi los íntimos designios del universo. Vi los orígenes que narra el Libro del Común. Vi las montañas que surgieron del agua, vi los primeros hombres de palo, vi las tinajas que se volvieron contra los hombres, vi los perros que les destrozaron las caras. Vi el dios sin cara que hay detrás de los dioses. Vi infinitos procesos que formaban una sola felicidad y, entendiéndolo todo, alcancé también a entender la escritura del tigre (599).

Con absoluta libertad creativa, mezcla las historias del *Popol Vuh* con la perspectiva budista cuando una vez supuestamente alcanzada la comprensión totalizadora, el protagonista —como ocurre también en “El etnógrafo”— pierde interés en su vida anterior, en sus “triviales dichas o desventuras”, por lo que no ejerce el poder que con tanta intensidad había buscado: “Ese hombre ha sido él y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora es nadie” (599).

A diferencia del chamán Rasu Niti, que era mediador entre el espíritu de Wamani y su comunidad, el protagonista del cuento de Borges se embarca en el desciframiento de un código y termina encontrándose a sí mismo como parte de una totalidad que trasciende intereses personales y categorías fijas. En su texto la dimensión chamánica se transforma en una reflexión acerca de las realidades subjetivas que cada uno de nosotros construye y del sentido que creamos a partir de nuestras experiencias. Además, como es característica suya, Borges borrona todo posible significado claro, abriendo la narración a múltiples lecturas. Resulta ambiguo, por ejemplo, si en la historia el protagonista logra descifrar el código o simplemente alucina que lo

hace. Se puede considerar también que Qaholom, el dios que se supone escribió la oración mágica, es un dios secundario del panteón maya y que —como nunca se pone a prueba la fórmula mágica— no se sabe si ésta habría podido ser efectiva o no. Es ambiguo también si la oración existe o no en la ficción, pues después de muchos años el protagonista cree recordar algo, pero no queda claro si no es la larga y penosa confinación la que lo lleva a imaginar que existe la oración. Borges juega con estos detalles que abren la historia a múltiples lecturas y que son parte de la “jouissance” del lector, de la tensión estética y semántica que la experiencia literaria produce en él.

Este juego de construcción y de-construcción de significados es parte del horizonte de producción desde el que Borges va creando una obra literaria a partir de experiencias personales y preocupaciones sociales y filosóficas que conviven en su rico mar interior y que de alguna manera quiere comunicar a sus lectores. Tales son su continua actitud de cuestionamiento de los discursos hegemónicos y la exploración de otras dimensiones alternativas que integran la totalidad de la cultura en lecturas que desconstruyen significados anteriores, y crean nuevo sentido en el ejercicio de la propia identidad desde la marginalidad.

Estos temas aparecen aún con más fuerza en “El etnógrafo” (publicado en *Elogio de la sombra*, en 1969), que como texto propio de la década de 1960 (al igual que la novela de Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*), incluye un radical cuestionamiento de las estructuras de poder y del uso del lenguaje como herramienta de control. En estas narrativas, Borges y Arguedas presentan como posible la apertura a una otredad en la que los marginados no sean vistos como subalternos (ni como seres míticamente igualados en el consumo), sino como centros de una alteridad que es valiosa justamente por aportar una dimensión muy distinta de la de un sistema económico, político y cultural en crisis. En “El etnógrafo” el conflicto de razas y culturas está representado por los antepasados militares del protagonista, quienes participaron en las luchas de la frontera. Esta vez,

el descendiente del conquistador se acerca al mundo del marginado y descubre la riqueza de otra perspectiva.

Si bien Borges, como en muchos otros de sus cuentos, borrona la figura del personaje —ni siquiera sabemos por cierto su nombre: “Se llamaba, creo, Fred Murdock” (989)— y de la historia —que se supone le ha llegado de segunda o tercera mano (“El caso me lo refirieron en Texas, pero había acontecido en otro estado”, 989)—, el cuento presenta claramente el tipo de cuestionamiento que, ya desde la Primera Guerra Mundial, Borges hacía de los discursos hegemónicos, pero esta vez en el marco de los debates de los años sesenta sobre (id)entidad y cultura. Al igual que en la Europa de posguerra, en la década de 1960, cuando Borges impartió conferencias en las convulsionadas universidades de Estados Unidos, nuevamente se cuestionaban en profundidad los paradigmas hegemónicos. Si yuxtaponemos ese contexto a nuestras circunstancias actuales, “El etnógrafo” adquiere nuevos significados, pues nos recuerda la posibilidad de apertura a nuevas perspectivas en tiempos de crisis, así como la urgente necesidad de diálogo.

Quisiera comparar ahora la figura del protagonista de “El etnógrafo” con la de Maxwell, el joven estadounidense que en la última novela de Arguedas vive con los quechuas y aprende de ellos. Es interesante notar que la identidad en “La agonía de Rasu Niti” y en “La escritura del dios” —ambos de los años cuarenta— es expresada por personajes que vienen de su propia cultura y se mueven dentro de ella, en una cultura más o menos aislada. Para los años sesenta, con los avances tecnológicos y la innegable expansión económica y militar de Estados Unidos, entre otros factores, esas culturas se ven insertadas en un nuevo contexto colonizador. Y por eso se vuelve aún más acuciante la constitución de sujetos históricos desde la marginalidad, así como la necesidad de un diálogo en que el centro escuche al margen y lo respete. Como canarios en las minas, Borges y Arguedas (desde dimensiones distintas) intuyen la urgencia de esas transformaciones y las representan en sus narrativas. Ambos, el joven

estudiante de “El etnógrafo” y Maxwell en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, vienen desde afuera —desde la cultura dominante—, vienen a la cultura primitiva a buscar una alteridad y encuentran como parte de ella una dimensión chamánica que transforma el lugar desde el que miran.

En el texto de Borges se plantea un escenario para lo que hoy llamaríamos un caso de apropiación cultural y estudio del otro como subalterno, con las herramientas de la antropología y el uso de un lenguaje que construye categorías fijas de periferia y centro. A diferencia de los cuentos que comentamos antes, en los que —en claro ejemplo de la función ancilar que Reyes preconizaba— se usaban empréstitos de la filosofía o la antropología para rearticular simbólicamente la situación de marginalidad con respecto a paradigmas que estas disciplinas representan, en “El etnógrafo” hay un corte casi físico con ese tipo de “privilegio epistemológico”. No sólo hay un rechazo explícito de los procedimientos que acentúan la subalternidad en la antropología, sino también de las “indiscutidas etiquetas académicas” (como cuando el estudiante se separa del prestigio y tutela de su profesor y del modelo epistemológico de la academia al decidir no publicar los resultados de su investigación); en cambio, se privilegia el conocimiento a través de la experiencia directa.⁴² El hecho de que al final el protagonista trabaje como bibliotecario muestra que no rechaza los libros en sí (los posibles legados de diversas culturas), sino el proceso que establece “indiscutidas etiquetas” que excluyen un verdadero estudio y aprendizaje de otras dimensiones de la realidad. Ante la sorpresa de su profesor, quien no puede entender su decisión y le pregunta incrédulo “¿Lo ata su juramento? [...] ¿Acaso el idioma inglés es insuficiente?” (990), el estudiante,

⁴² Si bien es sabido que Borges no se identificaba con las culturas indígenas, con las cuales no había tenido ningún contacto, sí reconocía que era imprescindible el cuestionamiento constante de los discursos hegemónicos, la apertura a otras culturas, así como la inclusión de perspectivas hasta ahora no escuchadas, todo lo cual contribuye a un diálogo fructífero.

que ahora ha encontrado su voz, responde dando prioridad a su experiencia: “Ahora que poseo el secreto, podría enunciarlo de cien modos distintos y aun contradictorios. No sé muy bien cómo decirle que el secreto es precioso y que ahora la ciencia, nuestra ciencia, me parece una mera frivolidad [...] El secreto, por lo demás, no vale lo que valen los caminos que me condujeron a él. Esos caminos hay que andarlos” (990).

Con esta doble negación de jerarquías, la de la ciencia y aun la del secreto, Borges valoriza el proceso por sobre el contenido, destaca la importancia de la experiencia y de la capacidad de entender cómo construimos nuestras realidades internas y desde dónde enunciamos nuestro saber y nuestra (id)entidad. Aunque esta postura lo muestra participando en el debate cultural de esos años y anticipando cuestionamientos posteriores sobre los métodos antropológicos, la búsqueda de su protagonista sigue siendo intensamente individual y, en principio, fragmentada. Así como el chamán maya de “La escritura del dios” buscaba un secreto mensaje en los puntos y rayas de la escritura del jaguar, el estudiante de “El etnógrafo” intenta captar en sus fragmentarias notas lo que está observando en el mundo externo. Sin embargo, sólo cuando abandona las notas y participa directamente en la vida de los sujetos sobre los que quiere escribir, se acerca a una posible experiencia de conocimiento, por transformación interior. Al igual que al protagonista de “La escritura del dios”, el conocimiento le llegará de modo intuitivo. Sólo cuando es capaz de soñar con lo que sueñan los objetos de su estudio, le será revelado el secreto de sus prácticas. Aquí también el momento de conocimiento es precedido por una apertura de su subconsciente hacia lo que quiere estudiar, y se establece una diferencia entre saber de/sobre algo —conocimiento concreto, “científico”— por una parte, y la capacidad interna de asimilarlo, o por lo menos de que se manifieste a nivel del subconsciente, por otra. Ésa es la prueba que deberá pasar el estudiante antes de que se le pueda revelar, desde dentro de sí mismo y desde afuera, un conocimiento más profundo.

Ese cuestionamiento de discursos hegemónicos, tanto de la ciencia como de la academia, está directamente relacionado con la radical indagación acerca de la legitimidad de otros paradigmas anteriores que incluyen a la filosofía y la historia como parte de la primacía acordada al canon europeo-estadounidense, el cual se copia o se cita en ansiedad de marginalidad hasta que se comprende que hay verdadera fuerza en el manejo irreverente de los legados recibidos, que hay liberación y potencia creativa en encontrar y usar la propia voz.

Los mecanismos cuestionadores de la escritura de Borges son una invitación para que sus lectores se den cuenta de los artificios en las maneras como nombramos esto y aquello, y reconozcan la necesidad de su participación para construir el significado, ya que cada sujeto es a la vez receptor y productor de la experiencia cultural. Por eso, en su libro *La nueva novela hispanoamericana*, Fuentes dice que sin la obra del argentino no existiría la nueva narrativa, pues Borges “construye un nuevo lenguaje latinoamericano que, por puro contraste, revela la mentira, la sumisión y la falsedad de lo que tradicionalmente pasaba por «lenguaje» entre nosotros”.⁴³ Fuentes se refiere aquí a la mentira y sumisión que implicaba haber aceptado la perspectiva foránea de ver a Latinoamérica sólo en términos de los estereotipos que de ella tenían los discursos hegemónicos, y de haberla entronizado como la única válida para los escritores latinoamericanos, quienes se limitaban a tratar los temas que se esperaban de ella. Ante discursos dominantes que tenían una imagen fija y plana de Latinoamérica, como la que se esperaba encontrar en las novelas regionalistas de los años veinte, lo inédito de la respuesta de Borges es que marca la especificidad del continente no hablando sobre lo que era obviamente diferente, sino *desde* la diferencia en sí, convirtiendo de esta manera su aparente condición de marginalidad en centro de nuevos significados. Como dice Fuentes, la obra de Borges “nos saca

⁴³ Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1969, p. 26.

de nuestras casillas”, de los estereotipos en que habíamos estado encasillados hasta entonces, y “nos constituye” (*idem*).

Desde otra dimensión de la especificidad latinoamericana, también Arguedas está al principio de un “sacarnos de las casillas”, pues nos ayuda a ver y reconocer “la gran nación cercada” —la población quechua, en este caso— y a re-pensar el curso histórico de “las naciones que guardan el vigor de los pueblos que la conquista no pudo liquidar”.⁴⁴ Nos recuerda que estos pueblos constituyen un alto porcentaje de su población y —como Martí, Mariátegui⁴⁵ y otros pensadores americanos antes que él, y el pensamiento más moderno acerca de la sustentabilidad de las naciones y del planeta— nos señala la necesidad de integrar todas las hebras que constituyen el tejido de la nación.

También en más de un sentido, Arguedas “constituye un nuevo lenguaje”, por la pluralidad de signos socioculturales de su proceso creativo. Su obra nos hace pensar sobre los hechos que se generan cuando la producción, el texto y su consumo corresponden a un universo y el referente a otro opuesto. Esas reflexiones se profundizan cuando consideramos los horizontes de producción y de recepción de la obra de Borges y de Arguedas. Pues si bien la literatura de Borges marca una heterogeneidad latinoamericana con referencia al canon europeo-estadounidense —y en ejercicio de autonomía cultural, cuestiona, deconstruye y revierte la lógica de colonizador/colonizado que parecía inevitable—, logra hacerlo a través de un primer horizonte de recepción relativamente homogéneo; así sucede con la

⁴⁴ A. Cornejo Polar, “El indigenismo y las literaturas heterogéneas, su doble estatus sociocultural” (conferencia pronunciada en el Centro de Estudios Latinoamericanos de Caracas, marzo de 1977), en *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1982, p. 85.

⁴⁵ Refiriéndose a la población indígena de su país, dice Mariátegui que en Perú, “las masas —la clase trabajadora— son, en sus cuatro quintas partes, indígenas” (“Intermezzo polémico”, artículo publicado originalmente en 1927 y reproducido en *La polémica del indigenismo*, Mosca Azul, Lima, 1976, p. 75).

comunidad discursiva Reyes, Borges y los escritores del “boom”, que se habla a sí misma de su propia problemática. Arguedas, en cambio, marca la heterogeneidad introduciendo en el proceso de la producción literaria un elemento (el de la cultura quechua) que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto: está tratando de dar a conocer una cultura a otra que la desconoce por completo, y con la que no tiene ni siquiera en común el mismo idioma.

Arguedas tomó conciencia de ser —como lo somos todos— a la vez producto y agente de la experiencia cultural, y decidió acercarnos a otra dimensión de cómo miran y experimentan el mundo seres que son parte valiosa de nuestras naciones pero que hemos ignorado por siglos. En ese sentido, él está al principio de un constituirnos, pues introduce un nuevo espacio social y cultural en la producción literaria de Perú y del continente. Para lograr comunicar algo de la cultura indígena, tuvo que inventar un nuevo lenguaje, mezclando un poco la sintaxis quechua dentro del castellano e incluyendo vocablos quechuas. Como señala Cornejo Polar, ese lenguaje revela no sólo la índole real del mundo que refiere, sino también “la raíz de un conflicto mayor, la desmembrada condición de una sociedad y una cultura que todavía, tras siglos de convivencia en un mismo espacio, no pueden decir su historia más que con los atributos de un diálogo conflictivo, con frecuencia trágico”.⁴⁶ Este diálogo intersocial e intercultural constituye el cimiento más profundo de la obra de Arguedas. Si esta pluralidad no deja nunca de ser conflictiva, es también, y con mayor intensidad, espléndidamente enriquecedora, pues nos abre la posibilidad de que otra muy rica perspectiva sea parte de nuestro mundo.

En *El zorro de arriba, el zorro de abajo*, Arguedas encarna esa posibilidad de descubrimiento y apreciación en Maxwell, el estadounidense voluntario del cuerpo de paz, quien —saliéndose del programa

⁴⁶ A. Cornejo Polar, “El indigenismo y las literaturas heterogéneas...”, p. 85.

que lo llevó al Perú— decide meterse en la cultura, seguir a un grupo de músicos y trabajar de ayudante de albañil. Al igual que el protagonista de “El etnógrafo” —en vez de encarnar un tipo de perspectiva que, desde afuera y desde arriba, tiende a fijar al otro en función de subalterno—, Maxwell descubre, al vivir en pueblos quechuas, una dimensión que lo lleva a alejarse de su entorno anterior. En el relato de Arguedas hay además una dimensión comunitaria y un discurso explícito donde se aprecia la cultura quechua y se critica a los Estados Unidos, aspecto ausente en el cuento de Borges. Maxwell descubre en Lima a un conjunto musical de Paratía, se enrola en él y lo acompaña de regreso a su pequeñísima aldea; ingresa así, a través de la música andina, a la vida de estos antiguos pueblos y dice de ellos, en conmovida apreciación de su alteridad: “Son pueblos compactos aún e íntegros en su primitivismo más sutil que el Empire State y más seguros de sí mismos que tú y que yo, aunque se les mira como si estuvieran danzando dentro de una muralla o al borde de un abismo” (256).

Apuntando a una valorización de la cultura de esos pueblos que se traduzca en respeto hacia su forma de vida, Maxwell cuestiona modelos hegemónicos que no aprecian ni permiten diferencias, cuando conversando con otro estadounidense, critica desde adentro lo que está pudriéndose en ese sistema: “El dominio y el desprecio directo o meloso sobre las naciones de medio mundo lo pudre y lo embrutece [a Estados Unidos], porque en lugar de aprender de los viejos pueblos como éste, sólo quieren fomentar rencillas y el caos en ellos y entre ellos con el propósito insensato e imposible de meterlos en un molde y beberse los después como si fueran una botella de coca-cola” (260).

En su última novela, Arguedas advierte acerca de los procesos hegemónicos del capital internacional y de la inestabilidad y el sufrimiento que se genera al copiar modelos que no responden a nuestra realidad social. Haciéndose eco de Martí, nos llama a pensar seriamente la heterogeneidad de nuestras naciones americanas y a desarrollar modelos para resistir el imperialismo económico y cultural. Implícitamente, la inclusión de Maxwell representa un aspecto

un poco más esperanzador de la globalización, el de la nueva sociedad civil global. Hay cada vez más jóvenes que, como los protagonistas de estas narrativas de los años sesenta, se acercan a descubrir la riqueza de otras culturas y el diálogo con nuevos sujetos enunciadore. Siguiendo a Cornejo Polar, Mabel Moraña expresa que ellos encarnan la esperanza de que “no sólo el subalterno pueda, en efecto, hablar sino que el otro, desde sus lugares de privilegio lingüístico, interpretativo, representacional, pueda, realmente, aprender a escuchar”.⁴⁷ Demuestran que es posible establecer otro tipo de relación capaz de superar la dinámica colonizador/colonizado que tanto sufrimiento y pérdida de recursos humanos y culturales causa en nuestro mundo.⁴⁸

En su ensayo “El pudor de la historia”, al reflexionar sobre las fechas verdaderamente esenciales en el desarrollo de la humanidad, Borges llama la atención acerca de la pobreza inherente a las perspectivas hegemónicas y señala, con ese estilo tan suyo, la riqueza inmensa de introducir nuevas perspectivas: “...originariamente un solo actor, el hipócrita, elevado por el coturno, trajeado de negro o de púrpura y agrandada la cara por una máscara, compartía la escena con los doce individuos del coro” (754). Hoy este comentario nos puede hacer reflexionar sobre algunos aspectos de la academia y su poco contacto con la comunidad, o sobre la política y el cuestionamiento del concepto de nación como una entidad imaginada por unos pocos que no responde al bienestar de la mayoría de sus habitantes, o sobre otras jerarquías de privilegio (como, por ejemplo, la

⁴⁷ Mabel Moraña, “De metáforas y metonimias: Antonio Cornejo Polar en la encrucijada del latinoamericanismo internacional”, en *Nuevas perspectivas desde/sobre Latinoamérica: el desafío de los estudios culturales*, Editorial Cuarto Propio-III, Santiago de Chile, 2000, p. 228.

⁴⁸ En un movimiento mundial de re-pensar las arbitrarias relaciones periferia-centro y, por tanto, la marginalidad, distintos pensadores que vienen de las ciencias físicas y sociales, la ecología, la economía, la política y el derecho —tales como Lucio Bruschi, Marina Silva, Fritjof Capra, Paolo Lugari, Manuel Castells, Paul Hawken, Humberto Maturana, Gunter Pauli, Vandana Shiva, Miguel Altieri, Boaventura de Sousa Santos y muchos otros— nos muestran las herramientas para crear un mundo mejor.

de los acuerdos unilaterales del FMI). Lo radical de la indagación borgeana en su cuestionamiento de discursos hegemónicos, es que desconstruye certezas anteriores, rearticula relaciones que parecían inevitables y, al insistir en enunciar la (id)entidad desde la propia experiencia, abre posibles nuevos espacios de interpretación. Al igual que Arguedas, Borges es la voz que señala la necesidad de múltiples voces: “El drama era una de las ceremonias del culto y, como todo ritual, corrió alguna vez el albur de ser invariable. Esto pudo ocurrir pero un día, quinientos años antes de la era cristiana, los atenienses vieron con maravilla y tal vez con escándalo (Víctor Hugo ha conjeturado lo último) la no anunciada aparición de un segundo actor” (754).

Ese segundo actor —en la dimensión de lo que llamé “la marginalidad de arriba”— fue la literatura latinoamericana, que se constituyó en sujeto histórico al insertarse en el marco del corpus literario internacional con la nueva narrativa de los años sesenta, con lo que logró hablar de igual a igual a ese canon. Superada la relación colonizado/colonizador con respecto al imperialismo cultural europeo-estadounidense en lo literario, nos corresponde ahora volver la mirada hacia adentro y ayudar a superar esa función dentro de nuestras naciones en nuestra relación con los pueblos indígenas que nos componen. O sea, continuar con un proyecto intelectual americano que incluya ahora teoría y prácticas económicas, sociales y políticas para integrar a los pueblos indígenas como parte valiosa de la nación. Aún nos queda mucho por hacer por “la marginalidad de abajo”, para que los pueblos indígenas de nuestra América se constituyan en nuevos sujetos históricos, pero en un movimiento que seguramente Arguedas habría apreciado, algunos de esos pueblos ya están empezando a hacer oír sus reclamos en nuestro continente. La pregunta es ¿cómo contribuiremos nosotros a este necesario cambio? De la inesperada aparición de un segundo actor, nos dice Borges en “El pudor de la historia”: “En aquel día de una primavera remota, en aquel teatro del color de la miel, ¿qué pensaron, qué sintieron exactamente? Acaso ni estupor ni escándalo; acaso, apenas, un principio de asombro” (754).

Borges había experimentado directamente la riqueza de la apertura a otras dimensiones de la realidad, tanto en la crisis de la posguerra, cuando se acercó al mundo de los sueños, a las filosofías orientales y a la hermandad de todos los hombres, como en los convulsionados años del Centenario, mediante la heterogeneidad portata por los inmigrantes, que contribuyeron a crear una nueva nación, o bien en los años treinta y cuarenta, cuando descubre la riqueza de escribir desde el margen entre dos culturas, y de expresar la heterogeneidad del escritor latinoamericano. Por ello se pregunta si Esquilo, al introducir ese segundo actor en el ritual del drama, “presintió, siquiera de un modo imperfecto, lo significativo de aquel pasaje del uno al dos, de la unidad a la pluralidad y así a lo infinito”. Seguramente preguntas similares se hacía Arguedas al contemplar la riqueza de la cultura quechua y soñar con un Perú en que la voz de ese pueblo fuera escuchada. Dice Borges: “Con el segundo actor entraron el diálogo y las indefinidas posibilidades de la reacción de unos caracteres sobre otros. Un espectador profético hubiera visto que multitudes de apariencias futuras lo acompañaban [...] y otros que, todavía, no pueden discernir nuestros ojos” (755).

La manera en que Reyes y Borges lograron realizar, en sucesivas comunidades discursivas y en la conexión entre teoría y producción literaria del continente, su proyecto intelectual americano, cuando todo parecía indicar que sería imposible superar “la marginalidad de arriba” ante el imperialismo cultural de su tiempo, nos lleva a preguntarnos si la constitución de nuevas comunidades discursivas —como las que ya se están formando a través de la sociedad civil global, integrada en gran parte por jóvenes que apoyan los movimientos indígenas de nuestra América—, logrará avanzar el proceso de superar “la marginalidad de abajo” y hacer realidad el sueño de Arguedas, repensando seriamente los modelos económicos y sociales actuales para resistir el imperialismo económico y encontrar nuevas vías de comunicación y acción que representen un uso más efectivo e inteligente de nuestros recursos naturales, culturales y humanos. Será una nueva

afirmación de la autonomía cultural americana en función de no rendirse ante la inevitabilidad de los vínculos entre colonizador y colonizado, un intervenir directamente en esa oposición binaria para cancelarla en la práctica. Estaremos entonces al principio de esa fecha verdaderamente histórica de la que hablaba Borges en 1952, “Una fecha profética de algo que aún está en el futuro: el olvido de sangres y de naciones, la solidaridad del género humano” (756).

