

Franz Kafka falleció el martes 3 de junio de 1924. El 11 de junio fue enterrado en el cementerio judío de Praga. Su libro *El artista del hambre* —cuyas galeradas corrigió en sus últimos días— apareció a mediados de agosto de 1924, dos meses después de su muerte. ¿Por qué Kafka encomendó a Max Brod, su amigo fiel y el más empecinado de sus admiradores, que quemara sus libros? Sería pueril pensar en que Kafka elegía a Brod para someterlo a una opción claramente masoquista: quemar lo que más amaba. Quizás es más lícito pensar que Kafka, en su intento de conciliar siempre opciones drásticamente contradictorias, dejaba en manos de su amigo la decisión final. Cuando la carta citada, en la que Kafka pedía (ordenaba) a Brod aquel sacrificio, Brod respondió con estas palabras: «En caso de que vayas a pedirme eso totalmente en serio, te digo desde ahora que no accederé a tu ruego». Cuando Ehm Welk acusó a Brod de haber quebrantado sus deberes de amistad y de haber sido infiel a una persona fallecida actuando contra sus deseos, Walter Benjamin respondió en un artículo publicado en *Literarische Welt* del 25 de octubre de 1929 bajo el título de *Un caballero de la moral*: «La aversión del autor ante la idea de publicar su obra provenía de su convicción de que estaba inacabada y no de la intención de mantenerla inédita. Es comprensible que se guiara por esa convicción a lo largo de su vida y es asimismo comprensible que su amigo no compartiera su opinión (...) Kafka no sólo sabía que debía dejar de lado lo que ya había tomado forma en beneficio de lo que aún estaba por crear; sabía también que habría quien se encargaría de salvarlo y le liberaría a él del cargo de conciencia de dar su imprimátur a esas obras o de disponer su destrucción (...) Brod fue auténticamente fiel a Franz Kafka».

Poco antes de que estallara la segunda guerra mundial, cuando los intelectuales judíos comenzaban a ser perseguidos sistemáticamente, ante la violencia y las arbitrariedades del nazismo imperante, Max Brod salió de su país exactamente un día antes que la Gestapo entrara en Praga. En su maleta de mano, rumbo a Palestina, se encontraban todos los originales y manuscritos de su amigo de siempre. En el contrato firmado por Brod para la publicación de las obras completas de Kafka, el 11 de julio de 1924, se estipulaba que a los padres de Kafka le pertenecía el 55% de los derechos de autor

y a Dora Diamant (su compañera final) el 45%. Brod no percibió honorarios en ningún momento.

Cuando Klopstock vio el cuerpo exánime de Kafka, escribió: «La dulzura de su existencia humana ha desaparecido: sólo su espíritu incomparable se refleja aún en su rígido y querido rostro. Está tan hermoso como un busto de mármol». Aquella piedrecita que había regalado a Brod fue depositada en su tumba. Kafka no llegó a vivir que —como el pueblo al que pertenecía— no sólo el Libro es la última morada y la dispersión en el tiempo esa patria portátil de los judíos, sino la afirmación de que la estancia terrestre es posible y que existe una pertenencia última, que el camino sin fin de la errancia admite, a veces, la certidumbre del fin sin camino.

Arnoldo Liberman

Dos novelas de Alcides Arguedas*

No es necesario insistir sobre la importancia que la colección Archivos, dirigida por Amos Segala, está adquiriendo en el ámbito de los estudios hispanoamericanos, a pesar de la lentitud con la que los volúmenes van

Alcides Arguedas, *Raza de bronce*, Wuata Wuara, edición crítica coordinada por Antonio Lorente Medina, Madrid, Col. Archivos, 1988.

apareciendo, cuestión que, finalmente, podría distorsionar el ambicioso proyecto de dotar de ediciones críticas a más de un centenar de obras de autores de nuestro siglo.

La edición que comento, que hizo el número once de la colección, es una incursión modélica en el ámbito de la edición crítica, apoyada, como es habitual en estos libros, por la aportación analítica de varios estudiosos que inciden en diferentes aspectos de la obra editada.

Es en una obra como *Raza de bronce* donde notamos más las virtudes de un proyecto editorial que intenta asediar rigurosamente una novela inevitablemente envejecida. El coordinador y editor, Antonio Lorente Medina, ha conseguido trazar con rigor una gran parte de los marcos posibles del asedio crítico: en primer lugar, los relativos al problema de edición de un texto contemporáneo, cuestión resuelta por él mismo; en segundo lugar, el hacerse acompañar con sus valoraciones por un conjunto de especialistas que abordan diferentes enfoques de la obra: Juan Albarracín Millán, Carlos Castañón Barrientos, Teodosio Fernández y Julio Rodríguez-Luis son el conjunto de nombres suficientemente conocidos que avalan el proyecto.

La historia de la india Wuata Wuara sirve para articular la trama del relato, que comienza —«El valle», título de la primera parte— con el viaje de Agiali, enamorado de Wuata Wuara, desde la sierra al valle y su regreso, con el fin de transportar semillas para la hacienda. El capataz acosará a Wuata Wuara y la violará, lo que, al regresar, es conocido por Agiali. La perspectiva del viaje ha servido para narrar ampliamente una geografía y las condiciones de explotación en las que viven los indígenas.

La segunda parte, «El yermo», va introduciéndonos progresivamente en el enfrentamiento indígena con los patronos de la hacienda, tras narrar pormenorizadamente las formas y las causas de la explotación. Una serie de tipos humanos van convirtiéndose en centrales: el patrón Pantoja y el indio Choquehuanka, líder de la comunidad. La llegada del hijo del patrón, Pablo Pantoja, a la hacienda, con una serie de amigos, anima debates sobre la condición del indio protagonizados por el joven Pantoja y su amigo, el poeta Suárez. El incremento narrativo de la explotación corre parejo a la trama que precipita la acción final: Wuata Wuara muere por un culatazo de Pantoja al resistirse a ser violada por éste

y sus amigos (menos Suárez, que simbólicamente se aleja de la acción para no participar en ella). La insurrección de la comunidad y el incendio de la hacienda es la respuesta animada por el líder Choquehuanka, tras discutir con la comunidad la inutilidad última de la acción. La novela termina con esa venganza sin futuro de la comunidad indígena.

El texto de la obra, fijado por la edición de Buenos Aires de 1945, es cotejado rigurosamente con las ediciones principales anteriores (la muy defectuosa de 1919 y la de Valencia en 1924) y con las cuatro posteriores que cubre un arco temporal que va desde 1959 (en las *Obras completas* editadas por Luis Alberto Sánchez) hasta 1986. Un aparato crítico de más de dos mil notas en ladillo va poniéndonos delante las variantes de las dos primeras ediciones junto a los errores y erratas de éstas, más de las cuatro siguientes. Y aquí es donde probablemente habrá que hacer un reparo al editor: no tienen, por supuesto, el mismo rango las variantes que los errores y parece desaconsejable, aunque se señalen estos últimos (notas de concordancia principalmente, ortografía, etc.) poner unos junto a otros con la misma plasmación tipográfica. Lo que permite ver un proceso genético en el texto, llega a confundir cuando se establece junto a lo que es producto de la incompetencia de los primeros editores (que tanto molestó al propio Alcides Arguedas) o el descuido de las ediciones posteriores a la del 45. Pero esta salvedad no desmerece en nada el resultado, que es rigurosamente el de edición crítica, acompañada por más de doscientas notas léxicas y culturales. También el texto que, en 1904, fue primera génesis de esta obra, *Wuata Wuara*, se edita a continuación de *Raza de bronce*.

Se ha obtenido así una edición depurada y, lo que es más importante, el análisis de un proceso textual que resulta a partir de aquí imprescindible para estudios posteriores, que ya empiezan a desarrollarse en esta edición. El propio Lorente realza el valor de algunas variaciones sustanciales, concernientes a la evolución ideológica de Arguedas: la caracterización más concreta, y más intencional, de personajes principales como Suárez, Pantoja, o el indio Choquehuanka, reactualizados mediante frases en una visión más conservadora del problema indio, desarrollada en el tiempo que media entre la primera y la edición definitiva.

Relevante resulta también el despliegue textual que se establece entre *Wuata Wuara* y *Pueblo enfermo*, la obra teórica que contradictoriamente podría ser leída como antindigenista (aunque sea más que esto la manifestación de la tensión interna de su pensamiento), que Arguedas publica en 1909, demostrando mediante fragmentos que el estudio teórico es un desarrollo de la primera escritura de la novela.

La relación de *Wuata Wuara* con *Raza de bronce* es minuciosamente analizada (págs. 443 ss), así como determinados capítulos de *Pueblo enfermo* que se despliegan posteriormente en la novela, en un análisis de genética textual cuya utilidad es global para comprender al autor y su obra: los desplazamientos y posicionamientos ideológicos que el primer Arguedas vive en la Bolivia de comienzos de siglo; su necesidad de desmontar, desde su tensión liberal, el optimismo en relación a la cuestión indígena del gobierno también liberal de Ismael Montes.

La amplia y rigurosa incursión del editor en el capítulo «Historia del texto» se ve complementada por un riguroso trabajo histórico de Teodosio Fernández en el que se enmarca la creación arguediana en un doble aspecto, el de la situación histórica de Bolivia a comienzos de siglo y el impulso ideológico que el pensamiento arguediano recibe del regeneracionismo español: el descrédito de la política establecida que se estaba viviendo en España, manifestado programáticamente por Joaquín Costa y Macías Picavea, plantea una actitud de partida similar en Alcides Arguedas, de quien *Pueblo enfermo* es un trasunto de *Los males de la patria*, y *Raza de bronce*, con este impulso ideológico, se convierte en un nuevo proceso de la literatura hispanoamericana, porque con esta obra «llegó más lejos que nadie: eliminó casi por completo los elementos románticos, describió minuciosamente la geografía, observó a los indígenas y analizó su comportamiento a la luz de los conocimientos científicos que había adquirido. Como hubiera hecho un regeneracionista peninsular, se indignó ante la incuria y los abusos de los terratenientes y lamentó los sufrimientos de los campesinos: así se convirtió en el insospechado iniciador de la narrativa indigenista contemporánea» (pág. 470). Un trabajo de Juan Albarracín, en el que destaca el análisis de la recepción de *Raza de bronce*, cierra esta parte.

La propuesta crítica se completa en el volumen con tres «lecturas del texto», abiertas por Julio Rodríguez-

Luis, quien hace hincapié en las contradicciones del pensamiento arguediano. Un paternalismo autoritario lleva a Alcides Arguedas a manifestarse entre la reivindicación del indígena y la discriminación racial del mismo: piedad y denuncia articulan un impulso narrativo juvenil que el autor volverá a reescribir a lo largo de su vida, frenando siempre la solución de su denuncia por una ideología conservadora que se acrecienta progresivamente.

Teodosio Fernández propone dos nuevas lecturas del texto: la primera, de nuevo, se emplaza ante «las tensiones ideológicas»; es decir, ante el doble pensamiento contradictorio que Arguedas manifiesta: las pretensiones regeneracionistas tienen como contrapartida un pesimismo que no va dejando esperanzas para el país; el indigenismo de Arguedas tiene como límites el acceso a la cultura, innecesaria para el indio en cuanto fuente definitiva de poder, y la propiedad, cuyo derecho es inalienable para los ya poseedores de la tierra. De la imposibilidad de un programa de futuro surge la idealización de aspectos del pasado indígena, como una sociedad patriarcal corrompida por el mestizaje. Un último análisis de Teodosio Fernández se centra en las estructuras, el estilo y el lenguaje de la obra, realzando los aspectos de innovación que la obra contiene.

Un *dossier* de índices geográficos y de bibliografía se complementa con otros materiales básicos para la comprensión del escritor y su obra: así se reproduce, por ejemplo, el prólogo de Rafael Altamira a la edición de Valencia de 1924, prólogo en el que el intelectual español aceptaba plenamente la novela como indicación de ese mundo inútil de violencia que plasmaba. La recepción española de la obra tiene una curiosa manifestación valorativa en el texto de Altamira: «Pero la visión de inhumanidad y de sangre que Arguedas nos ofrece hace pensar necesariamente en aquella política de tutela perpetua del indio que fue la substancia de todo nuestro pensamiento colonial, y en la posibilidad que descubre de un término medio entre la quizás imposible asimilación al tipo de vida occidental blanca, y el abandono total o la destrucción de los inasimilables».

El «término medio» de Altamira es parte de la dialéctica que el propio Alcides Arguedas imprimió a su acercamiento al mundo indígena y nos plantea realmente un elemento de debate ante el indigenismo que la creación arguediana hizo relevante. Su texto, junto a los análisis

que lo acompañan, forman parte de una rigurosa aproximación a las contradicciones del que fuera primer indigenista en su narrativa y consiguiera sacar la tipología de esta novela del marco romántico del indianismo.

La importancia del libro, y de los asedios críticos que lo acompañan, parece pues indudable para perfilar unas líneas de discusión que puedan permitir acercarnos a una tradición cultural que nutrió una parte del debate sobre América: Jorge Icaza, Ciro Alegría o José María Arguedas fueron otras manifestaciones inmediatas de la polémica en términos de creación literaria y de valoración cultural e ideológica del problema indígena.

José Carlos Rovira



Burocracias y cuentos chinos

Cada cosa tiene el nombre que le conviene.
(Estela dirigida por el primer emperador Qin)

I

Una confiada admiración convoca el trabajo del traductor Laureano Ramírez, que ha reescrito en español *Los mandarines. Historia del Bosque de los Letrados*, la novela china dieciochesca de Wu Jingzi. Soslayar la pérdida de la ideografía, pasando al alfabeto fonético; encontrar un equivalente a la lengua del XVIII chino que no sea la del XVIII español, para evitar traslados geográficos impertinentes; evocar la retórica mandarinal sin otorgarle la retórica funcionarial española de la época, son algunas de las virtudes que cualquier lector profano reconoce. Nada digamos de los problemas técnicos: los aleja mi indefectible ignorancia.

Por su estructura, puede tenerse la sensación de estar leyendo una novela de caballerías. Un comienzo y un final y, en el medio, una cantidad de episodios desmontables, intercambiables, cuyo orden no es necesario y, tal vez, tampoco su cuantía. Es como si la acción fuera proliferante, pero no orgánica, sino mecánica. Por tanto, no hay historia en el sentido «occidental» (*plot*, digamos): nudo, tensión, *suspense*, revelaciones, etc. Tampoco, evolución ni crecimiento de los personajes. De nuevo, se impone el símil con la novela de caballerías: la identidad del personaje es externa, estamental, y no anímica, psicológica, immanente. Estos mandarines nunca se nos muestran a solas consigo mismos, en la intimidad, es decir