



Capítulo 19



ARGUEDAS:
LA DINÁMICA DE LOS ENCUENTROS CULTURALES

TOMO I

Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales. Tomo I
Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez,
Carmen María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera,
Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui, editores

© Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez,
Carmen María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera,
Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui, editores, 2013

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013

Av. Universitaria 1801, Lima 32 - Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Concepto gráfico: Lala Rebaza

Diseño de interiores: Mónica Ávila Paulette

Carátula en base al afiche *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*

Cuidado de la edición, diseño de cubierta y diagramación de interiores:

Fondo Editorial PUCP

Primera edición: abril de 2013

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores

ISBN: 978-612-4146-32-9

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2013-05741

Registro de Proyecto Editorial: 31501361300212

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

José María Arguedas y el diálogo intercultural a través del arte

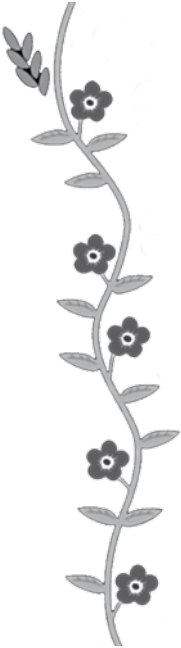
JORGE MONTEZA

Universidad Nacional de San Agustín, Perú

¡Pachachaca! Puente sobre el mundo, significa este nombre.

José María Arguedas, *Los ríos profundos*

1. Preámbulo histórico



En los inicios de la República, el componente indio resultaba incómodo para el proyecto de la nueva sociedad, por lo que se trazó el paradójico propósito de iniciar el nuevo régimen sin este componente. La paradoja consistía en desaparecer al indio emancipándolo. El general San Martín declara en el Perú, en 1821, que «en lo sucesivo los indígenas no estarán ya sometidos a los servicios personales y no deberán llamárseles indios» (Favre, 2007, p. 36). En 1824, Bolívar decreta que sus tierras sean repartidas en propiedades individuales, entre los comuneros que las usufructuaban colectivamente. Así, como bien observa Henri Favre, «las comunidades indígenas son consideradas un arcaísmo colonial, pierden su personalidad jurídica y su existencia legal» (p. 36). Esta medida equivale a sostener, desde el punto de vista político, la misma tesis de los llamados «hispanistas», que afirmaba que la raza y cultura indígena desaparecerían progresivamente en el Perú.

En 1888, en su clamoroso «Discurso del Politeama», Manuel González Prada, en tanto abjuraba de la «ignorancia de los gobernantes y el servilismo de los gobernados» (2005, p. 56),

declaró que «la verdadera nación está formada por las muchedumbres de indios diseminadas en la banda oriental de la cordillera» (p. 56). La idea era subversiva, pues planteaba, para la mentalidad de la época, subvertir el esquema de estructura social. Este gesto se constituye, así, como el primer momento en que lo indígena se pensó como parte fundamental de la nación; es decir, fue un antecedente del indigenismo. Solo después de la guerra con Chile, en los años de la llamada «reconstrucción nacional», se produce esta atingencia de pensar en un «nosotros nacional» incluyendo al indio, en emanciparlo de su servidumbre y asignarle un espacio en el ideal de nación, propósito que sería posible solo a través de la educación. Pero, el problema es que se propone una educación positivista e ilustrada, que no considera la cultura indígena ni sospecha siquiera de su riqueza. «Enseñadle siquiera a leer y escribir, y veréis si en un cuarto de siglo se levanta o no a la dignidad de hombre» (p. 57). Es fácil deducir de estas líneas el alfabetocentrismo y que —según González Prada— es la escritura la que dignifica al ser humano, sin imaginar que la cultura indígena posee sus propias prácticas discursivas distintas al alfabeto occidental, como los quipus, la iconografía de textiles y cerámicas, etcétera, a las cuales se debería sumar sin traumas la letrada, como corresponde a nuestra cultura peruana. Pero esas prácticas discursivas andinas, desde una posición fundamentalista de la cultura occidental, seguramente serían consideradas bárbaras. «A vosotros maestros de escuela, toca galvanizar una raza que se adormece bajo la tiranía embrutecedora del indio» (p. 57). Dicho de otra manera, se pensaba que, para que el indio fuera integrado a la idea de nación, había que desindiarlo. Este pensamiento, sin duda, sigue la línea de los hispanistas.

Poco tiempo después de iniciado el indigenismo político, aparece el indigenismo en las artes y la literatura. El primero buscaba una reivindicación social en pos de un ideal de nación; el segundo, recrear el mundo indígena con el mismo fin reivindicatorio. Se ha señalado reiteradas veces que el indigenismo literario se inició con *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner. Tomás Escajadillo, quien ha estudiado más detenidamente que cualquiera la *Narrativa indigenista en el Perú* (1994), sostiene que, para considerar una obra literaria como indigenista no basta el «sentimiento de reivindicación social», sino que es preciso, además, superar la idealización romántica del mundo indígena y expresar ese mundo con una «suficiente proximidad». Consideramos este planteamiento muy acertado porque, en esencia, se refiere a un mayor acercamiento comunicativo con la cultura indígena. En ese sentido, cabe sostener que *Aves sin nido* no es realmente indigenista pues, aunque presenta un sentimiento paternalista, la idealización romántica del indio

es patente y su proximidad insuficiente, lo cual se evidencia en los indios borrosos y paisajes artificiales que presenta. Como ha declarado Luis Alberto Sánchez, «cuerpo de indio y alma de blanco» (en Escajadillo, 1994, p. 41). Por otro lado, el enfoque de Matto de Turner no parece reivindicar al indio en modo alguno, más bien resulta desesperanzador respecto de la explotación indígena, como ha sido observado por Antonio Cornejo Polar: «para Clorinda Matto la salvación del indio depende de su conversión en otro» (1994, p. 138). En ese sentido, su posición coincide con la de González Prada.

Asimismo, se debe tener presente que el indigenismo no es una manifestación del pensamiento indígena, sino la expresión de una reflexión criolla y mestiza sobre el indio. Esta afirmación tiene valor categórico quizá hasta antes de la obra de José María Arguedas, quien, para Escajadillo, logra la máxima «proximidad» en la literatura indigenista —«nunca antes se tuvo un acceso tan profundo al alma indígena» (1994, p. 48)—, a tal punto que, con razón, su pertenencia al indigenismo es bastante cuestionable.

López Albújar inaugura un proceso en el indigenismo peruano, pues añade una aproximación psicológica a la corriente. Ciro Alegría explora la dimensión social y José María Arguedas alcanza una dimensión mucho más amplia que, incluso, absorbe las anteriores: la dimensión cultural. Para bosquejar su proyecto utilizamos el término cultura, el cual, evidentemente, resulta demasiado genérico. La crítica más reconocida ha puntualizado la diferencia con el indigenismo «ortodoxo» en tres ejes de la obra arguediana: primero, la especial atención que Arguedas prestó al lenguaje y que dio como resultado la creación de un nuevo orden lingüístico sin parangón en la literatura latinoamericana; segundo, la amplitud del enfoque de la problemática indígena, que intenta articular todos los sectores de la sociedad andina superando, así, la visión del indigenismo que se reducía a la oposición indio/gamonal; y, en tercer lugar, el punto de vista de su enunciación (Rowe, 1979, p. 13), que le permitió contarnos el «mundo indio desde *dentro* de este mundo» (Juan Loveluck, citado en Escajadillo, 1994, p. 28). Como nuestro propósito es analizar el valor comunicativo de la narrativa de Arguedas en su momento más alto, nos centramos en el aspecto del lenguaje pues, según nuestra hipótesis, los otros dos ejes derivan de este.

2. El lenguaje de Arguedas

Me parece importante mencionar, aunque sea un tanto obvio, que al decir «lenguaje de Arguedas» nos referimos al lenguaje artístico-literario que Arguedas configuró para su narrativa. Dicho lenguaje ha sido entendido de diversas formas; por ejemplo, para Salazar Bondy era una involuntaria interferencia lingüística del quechua que le resultó ventajosa: «Feliz él [Arguedas] en quien aquella incapacidad es un mérito» (Rowe, 1979, p. 54). Alberto Escobar (1984) representa el extremo opuesto, puesto que compara esta hazaña lingüística de Arguedas con la de Dante, quien no usó el latín en su literatura, sino la lengua vulgar, por lo que dio lugar al nacimiento de una nueva lengua: el italiano.

Hoy hay consenso respecto a que el lenguaje de su narrativa es una creación que representó la principal dificultad de Arguedas para expresar «el mundo indio desde dentro». El castellano «correcto» y el lenguaje de la tradición literaria peruana no le servían para este fin; por ello, inventó un lenguaje. En esto consiste la proeza de cualquier arte, ya que este es, al fin y al cabo, un medio de comunicación.

Prestaremos especial atención a este lenguaje de carácter estético ficcional porque consideramos que la clave del poder comunicativo intercultural en la obra de Arguedas se halla en él.

El semiólogo Yuri Lotman se refiere al lenguaje del arte como un sistema de modelización secundaria organizado de un modo particular. Se trata de estructuras de comunicación artística que se superponen sobre el nivel lingüístico natural, es decir, sobre la lengua materna. «*Secundario* con respecto de la lengua» no debe entenderse, aclara Lotman, como accesorio o auxiliar, sino «que se sirve de la lengua natural como material» (1982, p. 21). Los sistemas modelizadores secundarios (al igual que todos los sistemas semiológicos) se construyen como una lengua; esto no significa que reproducen todos los aspectos de las lenguas naturales. Así, por ejemplo, la música difiere radicalmente de las lenguas naturales porque carece de conexiones semánticas obligatorias, pero sí es evidente la regularidad de la descripción de un texto musical como una cierta estructura sintagmática. Relaciones sintagmáticas y paradigmáticas se pueden hallar en la pintura, el cine, la danza, etcétera, lo que permite ver estas artes como objetos semiológicos, ya que son sistemas contruidos a modo de lenguas. Para decirlo de otra manera, los cuadros de Toulouse-Lautrec están pintados en francés; la música de Vivaldi, compuesta en italiano; la diablada bailada en aymara

y español; etcétera. Puesto que la conciencia del hombre es lingüística, según Lotman, todos los tipos de modelos superpuestos sobre la conciencia, incluido el arte, pueden definirse como sistemas modelizadores secundarios.

Ahora, al aplicarse el concepto de «lenguaje del arte» a la literatura, se debe observar que, a diferencia de cualquier otro arte (de signos icónicos), esta ya se sirve de uno de los tipos de lenguaje: la lengua natural. La obra de Arguedas es, evidentemente, un caso particular, pues se trata de un escritor bilingüe. En el texto artístico verbal no solo los límites de los signos son distintos, sino que el concepto de signo es diferente —porque el signo en el arte no es de carácter convencional, como en la lengua, sino icónico, figurativo—, por lo que los signos construyen de acuerdo con una relación condicionada entre la expresión y el contenido.

En el memorable Primer Encuentro de Narradores del Perú, realizado en Arequipa en 1965, Arguedas declaró que su lengua materna era el quechua: «yo aprendí a hablar el castellano con cierta eficiencia después de los ocho años, hasta entonces solo hablaba quechua» (1969, p. 41). Los investigadores, recientemente, han cuestionado la veracidad de tal testimonio, pero Antonio Melis ha restado importancia a ese cuestionamiento: «Uno se pregunta qué importancia real tiene esta precisión un poco pedante, si en la evocación de su propia parábola el escritor eligió conscientemente señalar como instrumento primario de su contacto con el mundo a la lengua indígena» (2011, p. 280). Creemos que la observación de Melis es de vital importancia, en cuanto permite reforzar la idea de la conciencia en la poética arguediana:

A partir de este encuentro original con otro universo afectivo y cultural se desarrolla la elección consciente del pensar el mundo como un quechua, aunque acompañada por la convicción dolorosa del choque inevitable con el sistema del poder dominante que esta opción provoca (2011, p. 280).

Ciertamente, la elaboración del lenguaje literario de Arguedas pasó por distintas etapas y diversos niveles; no obstante, para la mayoría de sus críticos, tal lenguaje no pasa de ser una expresión de regionalismo, mientras que para otros es una desvirtuación de lo real (Castro-Klarén, 2004, p. 55) o, en el mejor de los casos, un acierto estilístico. Consideramos que este fenómeno se explica mejor a la luz de la semiótica de la cultura y la lingüística cognitiva. Esta última, por ejemplo, sostiene que la lengua que uno practica da las pautas para la conceptualización de la realidad y viceversa. «La estructura lingüística depende de la conceptualización y, en correspondencia,

influye en ella» (Cuenca & Hilfety, 1999, p. 17). Es decir, en términos sencillos, uno piensa en la lengua que habla, y la visión del mundo y la realidad están, asimismo, íntimamente relacionadas con esa lengua. En ese sentido, cabe preguntarnos cuál es la lengua modelizadora en el arte (literatura) de Arguedas. La respuesta sería el quechua, pero también el castellano. Sabemos que Arguedas rechazó sus primeros relatos por estar escritos en castellano «correcto», pues este «falsificaba» el mundo que pretendía expresar. Se siente tentado a escribirlos en quechua, pero desiste de hacerlo por la restricción receptiva que esto implicaba. Entonces, los escribe en un castellano modificado con variantes del quechua. Este es un lenguaje artístico inédito en la literatura peruana, y no una condición fortuita, como pensaba Salazar Bondy; pero tampoco es una nueva lengua, como sugería Alberto Escobar. Y si bien, como aclara William Rowe, «se trata de la introducción de variaciones en una vieja estructura que con las muchas variaciones que se le haga no puede ser juzgado sino como castellano» (1979, p. 53), los patrones conceptuales y la visión del mundo y de la realidad devienen del quechua.

3. La pelea infernal con la lengua

En el referido encuentro de narradores, Arguedas sostuvo:

Yo había conocido el mundo todo a través del quechua, y cuando lo escribía en castellano me parecía este un idioma sumamente débil o extraño; entonces, mi pelea ha sido por encontrar un estilo que se adecuara a la revelación de este mundo tal como yo lo sentía, tal cual estaba dentro de mí (1969, p. 171).

El proyecto de Arguedas de revelar un mundo interiorizado —que implica una cosmovisión y una lógica distinta a la del castellano, a través de una quechualización— de una alteración sintáctica del castellano, es notable y de crucial importancia en su obra. Lo que para él fue «una verdadera pelea infernal con la lengua» ha sido tratado, en el mejor de los casos, dentro del ámbito de la técnica literaria. Nuestro planteamiento al respecto consiste en no ser categóricos en la división entre expresión y contenido, no asumir esa pelea infernal como un esfuerzo exclusivamente formal. Lotman propone entender el discurso artístico admitiendo, en principio, dos enunciados: «en la obra de arte todo corresponde al lenguaje artístico» y «en la obra de arte todo es mensaje» (1982, p. 25). El lenguaje artístico no es, en modo alguno, «forma», sino, en esencia, un determinado modelo artístico

del mundo y, en ese sentido, pertenece, por toda su estructura, al «contenido». El solo hecho de ser un lenguaje modelizado en base a una lengua natural lo hace portador de significación cultural, puesto que la lengua es una de las marcas culturales más fuertes, si no la más fuerte. Como ya señalamos, según Lotman, el signo de las artes no verbales es, por naturaleza, icónico, mientras que el signo de la literatura (arte verbal) se construye icónico por un principio de relación condicional entre la expresión y el contenido. Por ello resulta difícil, incluso para la lingüística estructural, separar de manera radical ambos planos. Se comprende que en estas condiciones se produzca, en el texto artístico, la semantización de los elementos extrasemánticos; es decir, los elementos sintácticos de la lengua natural o, en el caso de Arguedas, las lenguas.

En lugar de una clara delimitación de los elementos semánticos se produce un entrelazamiento complejo: lo sintagmático a un nivel de jerarquía de texto artístico se revela como semántico a otro nivel (el lenguaje del arte). Por eso es necesario recordar aquí que son precisamente los elementos sintagmáticos los que en la lengua natural marcan los límites de los signos y segmentan el texto en unidades semánticas (Lotman, 1982, p. 25).

Al eliminar la oposición «semántica»/«sintaxis», los límites del signo se erosionan. Para decirlo en las intuitivas palabras de Arguedas: «No se trata, pues, de una búsqueda de la forma en su aceptación superficial y corriente, sino como problema del espíritu, de la cultura, en estos países en que corrientes extrañas se encuentran y durante siglos no concluyen por fusionar sus direcciones».

4. El canto de la palabra (escrita)

La encrucijada cultural que experimentó en vida José María Arguedas ha sido representada también en la expresividad de su narrativa. En algunos pasajes de dicha narrativa aparece, de forma simbólica y sintomática, esta recusación al lenguaje —para ir precisando, aquí debemos entender: lenguaje de la tradición literaria peruana—, a la manera de un replanteamiento y un esbozo de arte poética. En estos pasajes, se alude a un lenguaje capaz de superar los límites de la palabra, limitada en particular para comunicar la dimensión de la realidad andina. Piénsese, por ejemplo, en el tan citado pasaje de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, la última obra de Arguedas:

EL ZORRO DE ABAJO: ¿Entiendes bien lo que digo y cuento?

EL ZORRO DE ARRIBA: Confundes un poco las cosas.

EL ZORRO DE ABAJO: Así es. La palabra, pues, tiene que desmenuzar el mundo. El canto de los patos negros que nadan en los lagos de las alturas, helados, donde se empoza la nieve derretida, ese canto repercute en los abismos de roca, se hunde en ellos; se arrastra en las punas, hace bailar a las flores de las yerbas duras que se esconden bajo el ichu, ¿no es cierto?

EL ZORRO DE ARRIBA: Sí, el canto de esos patos es grueso, como de ave grande; el silencio y la sombra de las montañas lo convierte en música que se hunde en cuanto hay.

EL ZORRO DE ABAJO: La palabra es más precisa y por eso puede confundir. El canto del pato de altura nos hace entender todo el ánimo del mundo (1984, p. 48).

Está claro que los zorros representan también una oposición cultural: por un lado, el zorro de arriba, la sierra andina; y, por el otro, el zorro de abajo, la costa, el mundo occidentalizado. Esta oposición ha sido estudiada por la crítica, que le ha añadido la oposición oralidad (lo andino)/escritura (lo occidental). Fernando Rivera ha cuestionado, pertinentemente, dicha dicotomía no solo por

[...] inapropiada y reductora, sino falsa, para el caso andino [...] porque habría que considerar la oposición entre una oralidad andina, quechua, no letrada (en el sentido occidental), y otras prácticas discursivas o «escrituras» andinas [...] En ese sentido la oposición a la que alude el diálogo de los zorros es una oposición de sistemas expresivos (y no de oralidad-escritura), cada uno con un horizonte epistemológico propio (2011, p. 182).

Ha de notarse aquí que, en los enunciados de los zorros —que representan una oposición ideológica y cultural—, no hay oposición respecto de lo que dicen de la palabra: todo lo contrario, parecen estar de acuerdo en que esta confunde, paradójicamente, por ser «precisa». Evidentemente, se trata de la palabra del tipo referencial, de ahí su precisión, que señala y nombra una realidad a imagen y semejanza del lenguaje que la expresa, lenguaje o palabra que no les sirve a los zorros para comunicarse, sino para confundirse. Por eso, Arguedas aspira a un lenguaje cuya palabra pueda desmenuzar el mundo. Aspira a la palabra-canto, que sea como el canto del pato negro, ave grande que hace posible que «el silencio y las sombras de las montañas se conviertan en música y se hundan en cuanto hay» (1984, p. 48). Este es también el propósito y el fin del escritor. Pero este lenguaje, ansiado y logrado, no solo es el que todo escritor debe hallar para dotar de personalidad, de un estilo,

a su creación verbal. No; en este gesto ante la palabra, Arguedas va más allá, va hacia la hazaña del lenguaje renovador, al que Antonio Cornejo Polar se refiere citando a Carpentier: «la misión del escritor latinoamericano es encontrar un lenguaje adánico, un lenguaje capaz de decir lo que nunca se ha dicho» (1973, p. 12).

En las descripciones y crónicas de los españoles que llegan por primera vez a América encontramos un extrañamiento y una distancia radicales. La lengua española, que en sí misma comporta una historia, religión y cosmovisión, sostenía tal extrañamiento. Así, por ejemplo, los cronistas veían manzanas que crecían debajo de la tierra, en lugar de papas. Desde ese estado inicial de las cosas y con ese lenguaje que expresaba tal extrañamiento, el Nuevo Mundo ha tenido, con el español, el espinoso y perenne trabajo de adaptarlo sin transformar la visión de su realidad, trabajo con el que, a su vez, adaptaba y transformaba su realidad. Según los lugares y las épocas, los escritores latinoamericanos —algunos más que otros, por supuesto— han aportado a esta épica tarea. Pero, como en toda gesta, encontramos algunos héroes. De los contemporáneos, tenemos a Borges, Asturias, Rulfo y Arguedas: escritores que, según la realidad social y cultural de sus naciones, han sabido hacerse de un lenguaje literario que puede reconocerse como auténticamente argentino, guatemalteco, mexicano o peruano. No negamos aquí, por supuesto, la legitimidad de las literaturas orales de las lenguas autóctonas que, en algunos casos, han enriquecido y servido como contraparte constitutiva, como alteridad del español. Así sucedió en el caso de Arguedas.

Debemos enfatizar que este trabajo de Arguedas con el lenguaje no fue intuitivo o afortunado, sino que siempre se trató de un trabajo consciente, una *pelea infernal*, sobre la cual ha reflexionado en más de un ensayo. Dos muestras de esas sesudas reflexiones son «Entre el kechwa y el castellano la angustia del mestizo» y «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú». Pero, por supuesto, la mejor muestra que tenemos de ese extraordinario e irruptor trabajo es la prosa de sus cuentos y novelas, prosa que evolucionará, sin duda, y que alcanzó su mejor expresión —sin ser la final— en *Los ríos profundos*. En un pasaje de esta novela se halla representada, de manera simbólica, esta encrucijada entre ambos códigos: me refiero a la carta de amor que Ernesto debe escribir, por en cargo del Markask'a, a Salvina. En medio de la redacción de la carta encontramos una tensión entre dos maneras de escribirla. Empieza, primero:

Usted es la dueña de mi alma, adorada niña. Está usted en el sol, en la brisa, en el arco iris que brilla bajo los puentes, en mis sueños, las páginas de mis libros, en el cantar de la alondra, en la música de los sauces que crecen junto al agua limpia. Reina mía, reina de Abancay; reina de los pisoyanes floridos; he ido al amanecer hasta tu puerta. Las estrellas dulces de la aurora se posan en tu ventana; la luz del amanecer rodeaba tu casa, formaba una corona sobre ella. Y cuando los jilgueros vinieron a cantar desde las ramas de las moreras, cuando llegaron los zorzales y las calandrias, la avenida semejava a la gloria. Me pareció verte entonces, caminando solita entre dos filas de árboles iluminados. Ninfa adorada, entre las moreras jugabas como una mariposa... (1998, p. 113).

Pero un descontento repentino lo sobrecoge:

Una especie de aguda vergüenza hizo que interrumpiera la redacción de la carta. Apoyé mis brazos y la cabeza sobre la carpeta; con el rostro escondido me puse a escuchar ese nuevo sentimiento. «¿Adónde vas, adónde vas? ¿Por qué no sigues? ¿Que te asusta; quién ha cortado tu vuelo?» Después de estas preguntas volví a escucharme ardientemente. Continúa. «¿Y si ellas supieran leer? ¿Si a ellas pudiera yo escribirles?». Y si ellas eran Justina o Jacinta, Malicacha o Felisa; que no tenían melena o cerquillo, ni llevaban tul sobre los ojos. Sino trenzas negras, flores silvestres en la cinta del sombrero. «Si yo pudiera escribirles, mi amor brotaría como un río cristalino; mi carta podría ser como un canto que va por los cielos y llega a su destino». ¡Escribir! Escribir para ellas era inútil. «¡Anda; espéralas en los caminos, y canta! ¿Y, si fuera posible, si pudiera empezarse?» Y escribí. «Uyariy chay k'atik' niki siwar k'entita... Escucha al picaflor esmeralda que te sigue; te ha de hablar de mí, no seas cruel escúchale. Lleva fatigadas las pequeñas alas, no podrá volar más; detente ya. Está cerca la piedra blanca donde descansan los viajeros, espera allí y escúchale; oye su llanto; es solo el mensajero de mi joven corazón, te ha de hablar de mí. ¡Oye, hermosa, tus ojos como estrellas grandes, bella flor, no huyas más, detente! Una orden de los cielos te traigo; ¡te mandan ser mi tierna amante...!» (pp. 113-114).

Estos «sutiles desordenamientos» del lenguaje, fórmulas sintácticas quechuas como la posición final del verbo, el uso extensivo de las comas y las frases cortas, entre otras¹ —ya observadas y anotadas por la crítica—, constituyen, diríamos aquí, un reordenamiento tan fino y creativo que solo puede ser entendido como un trabajo artístico.

¹ Ver: Sales, Dora (2004). *Puentes sobre el mundo: cultura, tradición y forma literaria en las narrativas de transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra* (p. 528). Berlín: Perspectivas Hispánicas.

Observemos que la primera redacción de la carta está, claramente, en un español castizo. Los términos como «dueña», «adorada», «reina», «ninfa» y el pronombre «usted» para dirigirse a ella pueden ser indicadores de un amor platónico, lejano, imposible, pero, en todo caso, marcado por una distancia física, social o de cualquier otra índole; denotan, pues, un tono expresivo típico del amor cortesano. En especial el término «ninfa» traza vínculos con la tradición literaria occidental. Un segundo rasgo es la identificación de la amada con la naturaleza, propio de la literatura romántica. Entonces, en un «repentino descontento», se detiene y escucha un nuevo sentimiento, piensa en las jóvenes —distintas a Salvina— de las comunidades andinas donde creció y si podría escribirles a ellas. Solo en este caso el amor sería auténtico: «mi amor brotaría como un río cristalino, mi carta podría ser como un canto que va por los cielos y llega a su destino» (p. 114). Líneas antes, Ernesto reflexiona sobre la distancia entre su mundo y el de Salvina, pero se siente capaz de superar esa distancia con sus palabras: «Yo sabía, a pesar de todo, que podía cruzar esa distancia, como una saeta» (p. 113). Cuando cree, finalmente, que es posible cruzar esa distancia, escribe en quechua: «Uyariy chay k'atik'niki siwar k'entita...» (p. 114).

Los puntos suspensivos cumplen una función importante, pues hacen suponer que el texto continúa en quechua. Sin embargo, seguidamente se presenta la versión en castellano de esa frase y su continuación. Nótese que esto no es en rigor una traducción sino un artificio literario con el que se quiere simbolizar la idea de que ese español es en realidad quechua, o es quechua que leemos como español.

Por otro lado, en las dos redacciones encontramos una inversión de la percepción de la amada y el amante. En la primera versión de la carta, Ernesto declara percibir a la amada en la naturaleza; en la segunda versión, es la voz o el mensaje del amante el que está en la naturaleza y pide, suplica, exige ser *escuchado* y concluye con el imperante «una orden de los cielos te traigo: ¡te mandan ser mi tierna amante». En relación a la anterior versión, hay un cambio sustancial de un estado pasivo a uno activo. Y, una vez más, está presente el ideal de ser palabra-voz, palabra-canto: «Escucha al picafflor esmeralda».

5. Pachachaca

Consideramos que esta situación o disyuntiva, más que lingüística, es la formulación de un lenguaje artístico que, como tal, busca interpretar, conectar y comunicar dos mundos culturalmente escindidos. Tampoco concebimos esta formulación

de un lenguaje solo como forma o expresión literarias. En la teoría de Lotman, esto está claro: «Hablar de contenido no expresado es un sin sentido. Por eso no se trata de la relación contenido y expresión, sino de la contraposición entre dominio de la lengua, con su contenido y expresión, y el mundo que se extiende más allá de la lengua» (1999, p. 11). Lotman advierte que el modelo comunicativo tradicional, comprendido fundamentalmente por el emisor, la lengua y el destinatario, supone no solo el uso de un mismo código, sino un mismo volumen de memoria entre emisor y destinatario, lo que, a su vez, implica una identidad plena entre ellos. Una comunicación así es ideal, pero imposible en la realidad, a no ser que se trate de máquinas o androides. Y, aun en esos casos, será una comunicación rigurosamente limitada. Emisor y destinatario perfectamente idénticos, dice Lotman, se comprenderán bien mutuamente, pero no tendrán de qué hablar (p. 16). La comunicación real, humana, parte del supuesto de la no identidad entre quienes dialogan, pues, al hacerlo, forman espacios de intersección del espacio lingüístico. Sin intersección no hay diálogo, pero, al mismo tiempo, en este modelo se admiten los espacios de las tendencias contradictorias y vitales. Mientras más se aspire a la comprensión, más tentativas de ampliar el campo de intersección; mientras más se tienda a acrecentar el valor del mensaje, mayor inclinación a ampliar las diferencias entre los que se comunican. Este modelo de Lotman, sin duda, nos puede dar cuenta de la situación comunicativa que Arguedas genera, desde su obra narrativa, entre dos universos culturales diferentes. Situado entre dos culturas y dos lenguas, el de Arguedas es un lenguaje que surge de un espacio intermedio, el bilingüismo, y que, de esa manera, recrea mejor las tensiones de la realidad cultural peruana; específicamente, las tensiones entre cultura indígena o andina y cultura occidental o criolla. Para Lotman esta intersección de semántica es una explosión de sentido y, al producirse esto en una obra de arte, en una obra narrativa (quizá en esto haya redundancia), se genera una explosión cultural.

Pachachaca es un precioso símbolo de esto último. Pachachaca es el río profundo «donde una vez quedé abandonado», dice Ernesto. Pero Pachachaca también es el puente «construido por los españoles». Los ríos han sido varias veces descritos como una representación del Ande en el universo arguediano, como la «querencia» de Ernesto. «Los ríos siempre fueron míos» (1998, p. 95), confiesa Ernesto. Río y puente constituyen, en términos alegóricos, un cruce del quechua y el español, de la cultura andina y la criolla; una intersección que es el centro y la resistencia de las tensiones. Y este es el espacio que se vuelve natural para la comunicación.

Sin embargo, debemos anotar la siguiente paradoja: «El valor del diálogo resulta unido no a la parte que se intersecta, sino a la transmisión de información entre las partes que no se intersectan» (Lotman, 1999, p. 17). Esto quiere decir que el valor del lenguaje de Arguedas no radica en proponer una lengua (como sugirió Escobar), un sujeto o una cultura mestiza, sino más bien heterogénea (como propuso Antonio Cornejo Polar). Si seguimos la explicación de Raúl Bueno con respecto a que «el mestizaje cultural, como su homólogo, el mestizaje racial, tiende a la creación de un nuevo espécimen dentro de la línea aglutinante, disolvente de las diferencias» (2004, p. 28), la especificidad del lenguaje (artístico) de Arguedas se halla en el centro de la tensión entre dos lenguas —el español y el quechua—, y no entre dos códigos. No es, entonces, pueril pues, a diferencia de la lengua, el código no implica a la historia, mientras que «la lengua, en cambio, inconscientemente suscita en nosotros la representación de la extensión histórica de la existencia. Una lengua es el código más la historia» (Lotman, 1999, p. 16). Del mismo modo, el concepto de heterogeneidad no alude solamente a procesos culturales o raciales —como mestizaje, hibridez, transculturación, etcétera—, sino que se arraiga en la base misma de los procesos históricos, de esa historia que ha arrinconado al indio y a toda su cultura a un lugar sin lugar que, en el sueño del pongo, se llamaría «un lugar que no le correspondía, ni correspondía a nadie ese lugar», un espacio de explotación, abuso y discriminación. En la tensión de esa historia, la obra de Arguedas es un río profundo que ha recorrido lo más sufrible y doloroso, así como lo más humano y sensible de la cultura india. El escritor dedicó toda su vida y talento a «volcar en la corriente de la sabiduría y el arte del Perú criollo el caudal del arte y la sabiduría de un pueblo al que se consideraba denegado, debilitado o “extraño” e “impenetrable”», como declararía en su bello discurso «No soy un aculturado» (Arguedas, 1984, p.13).

Por eso, Arguedas es un puente sobre el mundo que es dos mundos. En la base de esa estructura comunicativa se halla el lenguaje arguediano, la creación más intrépida de toda la literatura peruana. Y se ubica entre dos culturas que se encuentran de espaldas entre sí, entre dos mundos que son un mundo. Sin embargo, la riqueza de este diálogo intercultural no está en el espacio compartido, como leería Lotman, sino en los significados que se trasladan e intercambian desde los lados opuestos. Toda aspiración a un encuentro o intercambio cultural debe ser recíproco y no de forma unilateral, como lo fueron aquellos gestos para con el indio de inicios de la República o de la llamada reconstrucción nacional e, incluso, el —hasta cierto punto bien intencionado—

indigenismo. El defecto de estos intentos radicó en pensar y decir al otro desde uno mismo, en lugar de pensarse uno mismo desde el otro. En los comienzos de la República se quería integrar al indio al proyecto de nación, pero, para ese efecto, se pretendía desindiarlo, que es lo mismo que disolver su cultura. González Prada propone restituirle la humanidad a través de la educación ilustrada y la depuración de las costumbres y creencias que lo hacían un bárbaro. El indigenismo no tuvo un lenguaje para traducir, a través de la literatura, el sentimiento y pensamiento de la cultura indígena. Ante esto, Lotman diría: «la traducción de lo intraducible resulta ser, para el portador de información, de un valor elevado» (1982, p. 24).

¡Pachachaca! «Puente sobre el mundo», significa este nombre. En español, hay que decir tres palabras; en quechua solo una. Pero en el lenguaje de Arguedas, ambos «decires» no se contradicen, y esa es la dicha del escritor, la del auténtico escritor: poder decir lo indecible, poder unir lo desunido.

Bibliografía

- Arguedas, José María (1969). Intervención. En *Primer encuentro de narradores peruanos*. Lima: Latinoamericana.
- Arguedas, José María (1984). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1998). *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada.
- Bueno, Raúl (2004). *Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.
- Castro-Klaren, Sara (2004). *El mundo mágico de José María Arguedas*. Michigan: Indigo.
- Cornejo Polar, Antonio (1973). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada.
- Cuenca, María Josep & Hilferty, Joseph (1999). *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona: Ariel.
- Escajadillo, Tomás (1994). *Narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru.
- Escobar, Alberto (1984). *Arguedas o la utopía de la lengua*. Serie lengua y sociedad (No. 6). Lima: IEP.
- Favre, Henri (2007). *El movimiento indigenista en América Latina*. Lima: Lluvia.
- González Prada, Manuel (2005). *Páginas libres*. Lima: Orvis Venture.

- Mariátegui, José Carlos (1981). *Siete ensayos de la interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amaru.
- Melis, Antonio (2011). *Poética de un demonio feliz. José María Arguedas*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Lotman, Yuri (1982). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Lotman, Yuri (1999). *Cultura y explosión*. Barcelona: Gedisa.
- Rivera, Fernando (2011). *Dar la palabra ética, política y poética en Arguedas*. Madrid: Iberoamericana.
- Rowe, William (1979). *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Sales Salvador, Dora (2004). *Puentes sobre el mundo: cultura, tradición y forma literaria en las narrativas de transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra*. Berlín: Perspectivas Hispánicas.