



Capítulo 42



ARGUEDAS:

LA DINÁMICA DE LOS ENCUENTROS CULTURALES

TOMO II

Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales. Tomo II
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: mayo de 2013

Tiraje: 500 ejemplares

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

ISBN: 978-612-4146-38-1

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2013-07737

Registro de Proyecto Editorial: 31501361300396

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

Arguedas y el problema del estilo en las reediciones de *Yawar Fiesta*

RÓMULO MONTE ALTO
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil



Yawar Fiesta se publica en su totalidad por primera vez en el año 1941 y será reeditada dos veces más en los años 1958 y 1968 bajo la supervisión de Arguedas, que realiza una serie de cambios en el texto. Dichos cambios son de naturalezas distintas y se pueden relacionar con operaciones del siguiente orden: *supresión* de términos o fragmentos de textos en quechua o en castellano; *cambio* de términos o fragmentos de textos del quechua al castellano, del castellano al quechua y de castellano a castellano, estos últimos con un sentido modernizante; *incorporación* de notas al pie de página o de términos al interior del texto con el fin de explicar o ampliar conceptos, así como precisar al sujeto o agente del discurso; y, por fin, *corrección*, ya sea de orden gramatical, ya sea de términos originarios de estructuras orales (véase el cuadro de los cambios en el anexo al final).

Al producirse dichas alteraciones el resultado es un texto menos «bárbaro» que el de 1941, es decir, con menos zonas de sombras en lo que toca a la significación, con referentes discursivos más precisos y menos ambiguos, lo que, junto a la corrección gramatical que sufre el texto, lo deja más cerca de la norma desde

el ámbito de su organización sintáctica y, al final, menos cargado de elementos localistas, provenientes sobre todo de la oralidad. Todos esos procesos serían propios de la actividad de un escritor si no fuera por un detalle especial en el caso de Arguedas: al parecer dichos cambios constituyen la búsqueda de un estilo de escribir más preciso y capaz de traducir el lenguaje del pueblo indio serrano, cosa que había sido anunciada desde temprano en la escritura del autor, como lo sugiere el ensayo introductorio a *Canto kechwa* en 1938 y como se da de forma más explícita en el artículo «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú», publicado en 1950 y revisado para introducirlo en la edición de 1968. Analizar dichos cambios textuales a la luz de las reflexiones sobre algunos hechos transcurridos a lo largo de los veintisiete años que separan la primera de la última edición es lo que se propone en este trabajo.

La lengua quechua y la expresión artística

En el ensayo que introduce *Canto kechwa* —que se terminó de publicar el 26 de noviembre del año 1938 en los talleres de la Compañía de Impresiones y Publicidad Enrique Bustamante y Ballivián, sucesor en Lima, Perú, según las mismas palabras del colofón—, el autor José María Arguedas discute los límites del arte indigenista desde una interrogante que vincula estética y vida. De manera directa resuenan en sus palabras las de Mariátegui, que diez años antes planteara en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* el problema indígena desde nuevos horizontes al interior de la sociedad peruana:

El día en que el mismo pueblo indígena sea ya dueño de su propio destino, y dueño entonces de medios de expresión superiores y suficientes, ese día, en el Perú, pleno de juventud, se desarrollará vigorosamente el arte, obra y expresión del mestizo y del indio, libre ya de los obstáculos que la inferioridad social le imponen ahora (Arguedas, 1938, p. 15).

A lo largo del breve ensayo, cuyo objetivo reiterado tres veces en las partes iniciales de la obra era demostrar la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo —lo que viene de encuentro a la vocación realista que Antonio Cornejo Polar (1997) encuentra en la obra de Arguedas—, José María reivindica la principal consigna de autoridad para la legítima creación artística en el intento de representar al indio, que consiste en haber vivido junto a ellos, haberlos conocido en la intimidad de su lengua y cultura, en contraposición a los artistas que no los representaban de una manera justa:

Estos artistas han logrado exaltar el paisaje, la muestra, el modelo indio, pero el modo de sentir e interpretar el tema, no es todavía auténtico. Y es porque casi todos esos artistas no han tenido la oportunidad de convivir íntimamente con el pueblo cuya vida tratan de interpretar, ni han sentido muy hondo el propio paisaje andino. [...] Por eso tales artistas no pueden ser intérpretes auténticos del mundo que hoy les sirve de tema [...]. Reproducen el motivo —paisaje o pueblo— con fidelidad y muchas veces con gran vigor, pero no existiendo esa íntima convivencia e identificación con el paisaje, identificación indispensable para realizar la obra plena, como arte y como interpretación; mucho de la obra de nuestros pintores se queda casi siempre en lo brillante y decorativo; no logra la hondura, la fluidez y la plenitud estética de la obra que expresa lo vivido, lo sentido en lo más íntimo de la propia carne (pp. 13-14).

A todas luces queda claro que el trasfondo desde el cual se enmarca dicha afirmación es la realidad cultural encontrada por Arguedas a su llegada a Lima, cuyas representaciones indigenistas reducen al indio a estereotipos negativos que lo atrapan en sus procesos de afirmación social e impiden su integración a la nacionalidad peruana. De ahí nace su permanente recriminación en contra de tales representaciones, cuyo resumen se puede leer en las partes I y II de este ensayo introductorio a *Canto kechwa*, y su deseo de ocupar el lugar de puente entre los dos mundos, que concretamente la traducción de los cuentos quechuas le ofrecerá inicialmente. Pero se verá que los argumentos que esgrime con este objetivo brotan de dos direcciones y nos pueden brindar algunos indicios de las razones de los cambios que años más tarde aparecerán en las reediciones de *Yawar Fiesta*.

En una carta a Ángel Flores, del año 1955, el escritor y etnógrafo reivindica explícitamente no solo este lugar de un yo privilegiado, que conoce la sierra desde adentro, sino que también se ha preparado para conocer el otro mundo al que debe transportar las imágenes y canciones: «no creo que ninguna persona surgida de la cultura india peruana, o mejor dicho formada por la influencia directa de los valores de esta cultura, haya [ido] tan lejos dentro de la cultura occidental como yo» (Pinilla, 2007, pp. 170-171). Desde el año 1951 Arguedas trabajaba incansablemente en la búsqueda de apoyo financiero para una serie de proyectos de carácter memorialista, en especial uno que tenía como objetivo «dejar memoria suficientemente completa de nuestras danzas y canciones» (Pinilla, 2007, p. 156). Interesa resaltar su recomendación en el párrafo final del texto, sobre la necesidad de que un profesional se encargara del trabajo: «Por este mismo hecho y, aunque parezca ocioso, insistimos en que el plan solo puede ser realizado si lo dirigen especialistas

con formación superior y experiencia suficiente» (p. 158). Así, la reivindicación de 1955 parece ir de encuentro a las exigencias planteadas en 1951, y reitera su lugar como un mediador cultural que avanzó más allá de la orilla de las dos culturas en juego: «Me olvidaba decir que las tragedias de Sófocles y Eurípides y Shakespeare y la música, oída después de los veinticuatro años, especialmente Mozart y Bach, me causaron el primer desconcierto que luego se convirtieron en un intento creo que no concluido aún de integrarme por entero en otro mundo, distinto del de mi infancia» (p. 170). Este deseo de integrarse a otro mundo parece ser lo que va a mover la escritura arguediana a abrirse a una serie de temáticas más amplias, luego de la edición de *Yawar Fiesta* de 1941, dejando atrás incluso la perspectiva indigenista tradicional, según señala Tomás Escjadilo (1994) en su estudio sobre esta corriente literaria, además de darle la forma literaria definitiva a sus textos posteriores.

Sin embargo, la labor traductora de Arguedas arranca de la certeza de que el quechua es una lengua superior a la castellana para lograr la plena expresión del arte indio serrano: «los que hablamos este idioma sabemos que el kechwa supera al castellano en la expresión de algunos sentimientos que son los más característicos del corazón indígena», o «el kechwa logra expresar todas las emociones con igual o mayor intensidad que el castellano» (Arguedas, 1938, p. 16). El escritor evoca la historia y alcance de ese idioma autóctono para afirmarlo al servicio de la expresión estética de todos los grupos sociales, incluso de los mismos sujetos principales de los pequeños pueblos, gamonales opresores por lo general, en razón de su vitalidad y las mezclas a las que ha sido expuesto:

A pesar de los 400 años de persecución a que ha hecho frente, el kechwa no ha perdido su vitalidad. En el Perú la mayor parte del pueblo habla kechwa; y si bien el idioma ha perdido su pureza, a tal punto que el kechwa primitivo resulta ya difícil para los que hablamos el actual, en cambio se ha enriquecido con palabras castellanas, que ha incorporado reduciéndolas a la morfología kechwa. El kechwa es un idioma suficientemente rico para la expresión del hombre superior (p. 16).

Vale resaltar que este planteamiento, que invoca el mestizaje como proceso inherente al desarrollo integral (e ideal para Arguedas, añadiríamos) de la sociedad, se debe leer junto a la innovadora tesis de que el encuentro con el español le ha brindado al indio la oportunidad de ensanchar su universo cultural, como se puede acotar en esta referencia: «porque está demás decir que la proximidad del principal —el misti— semioccidentalizado, y las relaciones de estos con los indios,

significan para el indio nuevos elementos de expresión, por un lado, y nuevas solicitaciones emotivas por otro, y por tanto influyen en la producción indígena» (p. 10). José María se anticipa al antropólogo brasileño Viveiros de Castro, que afirmará muchos años después, en el ensayo *A inconstância da alma selvagem* (2002), lo mismo pero con relación al encuentro entre portugueses y tupinambás en la costa brasileña; es decir, que el encuentro entre los distintos grupos étnicos, que se da desde 1492, resultó provechoso también para los nativos americanos en la dimensión de su alteridad.

Finalmente, en la «Nota preliminar» que introduce la reedición de 1968 de *Yawar Fiesta*, Arguedas evoca en dicha obra la culminación de la búsqueda de «un estilo en que el milenarismo idioma quechua lograra transir el castellano y convertirse en un instrumento de expresión suficiente y libre para reflejar las hazañas, el pensamiento, los amores y odios del pueblo andino de ascendencia hispanoindia» (1985, p. 193). Entre los dos textos mencionados median treinta años; el primero sale en 1938 y el segundo en 1968, tiempo en el que Arguedas ha efectivamente publicado casi toda su obra en vida, con excepción de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, que se encontraba en marcha y equivale al proceso de madurez que el escritor experimentó. Hacemos hincapié en el lugar de la lengua quechua como elemento rector en su relación con el castellano dentro del proyecto de mestizaje ideado por el autor y reiterado en otros textos, incluso de su correspondencia. Para rematar dicha afirmación, se menciona un fragmento que el escritor redacta en agosto de 1951 a la Asociación de Escritores de Cochabamba, promotora de un concurso internacional de literatura quechua, con el fallo del certamen:

El autor [...] escribe el quechua con el dominio de quien usa su lengua materna. Toda la materia de sus poesías es quechua; el paisaje y la expresión del sentimiento humano; la belleza [...] todo está impregnado de la lengua quechua que lleva en sí misma la poderosa comunión estética que existe entre el hombre nativo de los Andes y el paisaje terreno y celeste que lo alimenta y lo forma (Pinilla, 2007, p. 153).

La expresión «comunión estética» parece dar cuenta del vínculo ineludible entre vida y arte.

La búsqueda por el estilo y la lucha con el castellano

El artículo «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú» se publica por primera vez en la revista *Mar del Sur*, en 1950, y se reproducirá posteriormente,

encabezando la reedición de 1968 de *Yawar Fiesta*, realizada por la Editorial Universitaria de Santiago de Chile, y también la de las *Obras completas* que publica la Editorial Horizonte en 1985, además de aparecer en la recopilación de textos que organiza Juan Larco para Casa de las Américas (1976). En este texto, Arguedas se plantea el tema del estilo como algo al parecer insoluble: «¿Cómo describir esas aldeas, pueblos y campos; en qué idioma narrar su apacible y a la vez inquietante vida? ¿En castellano? ¿Después de haberlo aprendido, amado y vivido a través del dulce y palpitante quechua?» (Arguedas, 1985, p. 195). A continuación, cuenta el sentimiento de fracaso que sintió en su primer intento de escribir de forma literaria un cuento y entra al debate en torno al binomio regionalismo versus universalidad. Luego afirma que su búsqueda por el estilo fue «larga y angustiosa», entendido el estilo en especial por la lengua literaria que usaría en la narración de los hechos y que tendría por finalidad transmitir «a los demás ese mundo» [serrano], así como «las extremas pasiones de los seres humanos que lo habitaban». Sus dudas giraban en torno al castellano en que escribía, pues sabía que no encontraría lectores para sus textos en quechua, una lengua predominantemente oral.

Si en el ensayo que abría *Canto kechwa* el énfasis recaía sobre el quechua como lengua más que suficiente para la expresión estética del hombre andino, reafirmado en la experiencia del mismo autor, en el artículo que sigue a la «Nota preliminar» de *Yawar Fiesta* (1968), Arguedas apuesta por develar la lucha que libró en la búsqueda de una lengua literaria con la cual describir aquellas realidades serranas, dejando en claro su apuesta lingüística: «he fundamentado en un ensayo mi voto a favor del castellano» (p. 197). Toda «La lucha por el estilo», subtítulo del segundo apartado del artículo (seguido de las palabras «Lo regional y lo universal»), se resume en el repaso del exhaustivo proceso de escribir y reescribir los cuentos de *Agua*, desde los cuales se enfrenta a la pelea con el castellano. Tras redactar los primeros cuentos, se da cuenta de que no era esa la lengua que necesitaba para revelar en las ciudades de abajo los mundos de arriba: «comprendí definitivamente que el castellano que sabía no me serviría si seguía empleándolo en la forma tradicionalmente literaria» (p. 196). La única posibilidad que quedaba era tomar esta lengua y cambiarla: «Era necesario encontrar los sutiles desordenamientos que harían del castellano el molde justo, el instrumento adecuado» (p. 196). El tiempo que tardó su lucha fue de cinco años: «Cinco años luché por desgarrar los quechuismos y convertir al castellano literario en el instrumento único». Y el precio que pagó: «Yo sé que algo se pierde a cambio de lo que se gana» (p. 197).

Sin embargo, sobre este trabajo, Arguedas plantea una ventaja para el artista, que es «la posibilidad, la necesidad de un acto de creación más absoluta» (p. 196). Al igual que Guimarães Rosa, a quien conocerá años más tarde en Venecia, Italia, en el Congreso Internacional de Escritores Latinoamericanos, quien aseguraba la necesidad del escritor de crear su propio léxico para hacer frente a la «Babel espiritual de valores» del mundo moderno, pues de lo contrario no tendría cómo llevar a cabo su misión (Lorenz, 1994). El escritor peruano relata feliz el hallazgo estético que le llegó como los sueños, de «manera imprecisa». Su afirmación conclusiva al final del artículo no deja duda de que su lucha culminaba exitosa:

Creo que en la novela *Los ríos profundos* este proceso ha concluido. Uno solo podía ser el fin: el castellano como medio de expresión legítimo del mundo peruano de los Andes; noble torbellino en que espíritus diferentes, como que forjados en estrellas antípodas, luchan, se atraen, se rechazan y se mezclan, entre las más altas montañas, los ríos más hondos, entre nieves y lagos silenciosos, la helada y el fuego (Arguedas, 1985, p. 197).

Pero para lograr esa lengua tan deseada, el escritor tuvo que pagar un precio alto: necesitó alejarse simbólicamente del mundo de donde venía, cuya cercanía no le permitía encontrar el estilo deseado. La expresión «cinco años luché por desgarrar los quechuismos» echa luz sobre parte de su estrategia en la labor de llegar a la lengua que buscaba. De igual modo, parece buscar otro lector, menos localizado e identificado con la temática serrana, siguiendo el rumbo de su misma narrativa, que al parecer deja atrás el indigenismo como referente principal y migra, como las poblaciones serranas que se dirigen hacia Lima, camino de un mercado mayor de intercambios simbólicos.

Los cambios en las reediciones de *Yawar Fiesta*

La afirmación «Yo sé que algo se pierde a cambio de lo que se gana» suena como una consigna que señala el fin que esta lectura persigue. Al entrar en el examen de los cambios que realiza Arguedas en las reediciones de la obra, la pregunta que no descansa mientras se procura la respuesta (¿y qué se perdió, al final?) se plantea al lector más astuto. Pero pasemos al análisis de dichos cambios, aunque hace falta antes revelar el origen de ese estudio. Al leer *Yawar Fiesta* en la colección *José María Arguedas. Obras completas*, publicada por Editorial Horizonte en 1985, junto a un grupo de alumnos de posgrado, nos enteramos de una serie de notas

que acompañaban al texto. Una curiosidad inicial nos llevó a revisar la naturaleza de aquellas notas, que registraban las alteraciones realizadas desde la primera redacción de 1937 hasta la última reedición de 1968, y mucha fue la sorpresa al darnos cuenta de que había allí un rico material para ser estudiado. Luego pasamos a catalogar y estudiar dichas notas, lo que dio como resultado el presente trabajo.

El primero de los cambios es la *supresión* que se presenta de dos modos: sea de términos o fragmentos de texto en quechua, sea la supresión de términos o fragmentos de texto en castellano. La primera situación ocurre con más frecuencia en los capítulos 2 y 4. Los ejemplos de las notas 83 y 85 del capítulo 2, «El despojo», son claras muestras de ello: el fragmento «los punaruna sentían, seguro, que el ayarachi gritaba en su alma: “Imatak kausayniy, mayatatak’ ripusak”» (nota 83) deja de existir en las reediciones posteriores; en la nota 85, el fragmento «Entonces punakumunkuna hablaban» pasa a las reediciones como «los hombres hablaban». La segunda situación se ve con más frecuencia en los capítulos 1, 2, 4, 6, 7, 8, 10 y 11, con especial énfasis en los capítulos 2, 7 y 10. La naturaleza de esa segunda alteración no se ha logrado desprender del análisis realizado; sin embargo, parece tener el objetivo sencillo de acortar el texto. Si la supresión de términos o fragmentos en quechua se explica por el desgarramiento de los quechuismos, no se puede decir lo mismo de la segunda supresión, la de términos o fragmentos de texto en castellano.

La segunda alteración que Arguedas produce es el *cambio* de términos o fragmentos de texto en tres direcciones: del quechua al castellano; unos pocos casos en los que se da lo contrario, o sea, del castellano al quechua; y, al final, de quechua a quechua y principalmente de castellano a castellano. Según nuestra lista de alteraciones, el cambio de estructuras quechuas al castellano ocurre con más frecuencia en los capítulos 2, 3, 4, 5, 7, 8 y 9. Dos ejemplos: en el capítulo 3, «Wakawak’ras, trompetas de la tierra», se ve el cambio de «tawantin varayok» a «varayok’ alcaldes» (nota 7) y de «el pukllay» a «corrida» (nota 14). Los cambios de castellano al quechua, aunque pocos, se pueden precisar en estos ejemplos: «cosecha» cambia por «K’adihua» (o «k’achua», en la edición de Horizonte de 1985) en la nota 74, y en otras dos notas ocurre el cambio de instrumentos: de «charango» a «huayno» (nota 116) y de «guitarra» a «quenás» (nota 117). Estos últimos cambios predominan en el capítulo 7, «Los serranos», y su explicación nos viene de las demandas del carácter etnográfico del relato que aparece en este capítulo, distinto a los demás. El tercer grupo de cambios, especialmente de castellano a castellano, se da en los

capítulos 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11, con más fuerza en los seis últimos capítulos, y es donde se presenta una mayor variación de sentidos. En el capítulo 10, «El Auki», hay cambios relativos a la corrección tipográfica, como los de «en inlesia» por «sea en iglesia» (nota 30) o «compagre» a «compadre» (nota 165). Hay cambios de significado, como de «ocho» a «cuatro» (nota 97) o de «en su adentro» a «sin que le oyeran» (nota 134). Hay cambios que encierran un sentido modernizante, como de «mando» por «orden» (nota 67) o «tinkó su trago» por «ofrendó aguardiente» (nota 98).

El tercer tipo de alteración es la *incorporación* al texto de notas explicativas al pie de página con el objetivo de explicar o ampliar conceptos, y de estructuras cuya función principal es precisar el agente u objeto del discurso. El primer tipo de incorporación ocurre especialmente en los dos capítulos iniciales y se puede acotar en la nota 9 del capítulo 1, «Pueblo indio», en la que se añade una explicación para «ayllu»; en la nota 17, donde aparece una nota explicativa para «saywas»; y en el título del segundo capítulo, que recibe una nota explicativa que no había en la edición de 1941, «trompetas de la tierra». El segundo tipo de incorporación se da en los capítulos restantes, del 3 al 11, y nos parece ser una de las alteraciones más relevantes desde el punto de vista sintáctico y semántico que el texto recibe, ya que su función es acabar con las ambigüedades que puedan quedar sobre los sujetos y objetos de los enunciados. Dos ejemplos, en el capítulo 5, «La circular»: en la nota 3 se añade la expresión «y empezó a hablar», con la finalidad de precisar que el agente del habla es el mismo subprefecto que se levanta y se dirige al grupo de principales que le fueron a visitar. A lo largo de este capítulo se puede percibir la recurrencia de esta estrategia a través de la presencia de verbos como «dijo», «contestó», «ordenó», «hablaban» y otros verbos siempre en tercera persona de singular o plural. También ocurre el caso de traducción al interior del texto, como en la nota 56, en la que la expresión «habrá corrida» se añade para explicar la expresión en quechua «¡Kank'am pukllay!». Estas traducciones internas no serán muchas a lo largo del texto.

Y finalmente, el último tipo de cambio presente es la *corrección*, que será o gramatical o de estructuras de la oralidad. La corrección gramatical es una estrategia largamente utilizada y se reviste de gran importancia por reformular el texto desde adentro, desde su entramado morfo-sintáctico, otorgándole un carácter más normativo. Algunos ejemplos, a partir del capítulo 5, «K'ayau», son: la frase «saludaron los concertados *de* los varayok's» se convierte en «saludaron los concertados

a los varayok's», con la corrección de la preposición utilizada (nota 2); la frase «¿No ve cómo la carretera a Nazca *lo* hicieron en 28 días?» pasa a «¿No ve cómo la carretera a Nazca *la* hicieron en 28 días?», con corrección del pronombre complemento (nota 27); se corrige el verbo «gustar» en la frase «Veo que les *gusta* esas corridas» por «Veo que les *gustan* esas corridas». La corrección gramatical está presente en todos los capítulos, excepto por el primero, y aparece unas cuarenta veces. La segunda corrección, de estructuras de la oralidad, se hace más presente en los capítulos 2, 3, 4 y 10. Su finalidad quizás estaría relacionada con el dilema que Arguedas se plantea al intentar ser universal, pero sin perder la esencia de lo regional. Ejemplos: en el capítulo 3, «Wakawak'ras, trompetas de la tierra», «palabrao» se reemplaza por «juramentado» (nota 6), «cuándu» por «cuándo» (nota 12) y «su coquita» por «coca» (nota 50).

Esas fueron las principales alteraciones que realizó Arguedas en las reediciones de *Yawar Fiesta*, entre la edición de 1941 y la reedición de 1968. Merecen un repaso y mejor análisis, pero de todos modos nos brindan una muestra de su trabajo de revisión. Dos conclusiones antes de cerrar este texto. La primera, da cuenta de la ya mencionada normalización del texto de 1968, dejándolo con una sintaxis menos «bárbara» que la del texto de 1941: este presenta, al final, menos zonas opacas en lo que respecta a la significación, así como sostiene referentes discursivos más precisos y menos ambiguos; además, recibe una corrección gramatical normativa desde el ámbito de su organización morfosintáctica y aparece con menos elementos orales, propios de una escritura excesivamente regional. Este trabajo, según nuestro punto de vista, parecería atender al proceso de profesionalización del intelectual, quien se entera de los límites que le plantean tanto el campo literario ubicado en una zona en desarrollo como la materia que proviene de una cultura subalterna cuya lengua ha luchado por sobrevivir, y busca la solución en el idioma «ajeno» y en la universalidad del hombre, como se desprende de sus propias palabras:

Existía y existe frente a la solución de estos especialísimos trances de la expresión literaria, el problema de la universalidad, el peligro del regionalismo que contamina la obra y la cerca. ¡El peligro que contiene siempre la inclusión novísima de materias extrañas en un instrumento ya perfecto y límpido! Pero en tales casos la angustia primaria ya no es por la universalidad sino por la simple realización. Realizarse, traducirse, convertir en torrente diáfano y legítimo el idioma que parece ajeno; comunicar a la lengua casi extranjera la materia de nuestro espíritu. Esa es la dura, la difícil cuestión. La universalidad de este raro equilibrio de contenido y forma, equilibrio alcanzado tras intensas noches de increíble trabajo, es cosa que

vendrá en función de la perfección humana lograda en el transcurso de tan extraño esfuerzo (Arguedas, 1985, p. 196).

Es evidente que, en determinados momentos, este trabajo que llamamos de «ampliación» de los horizontes del escritor se choca con afirmaciones como las que sostuvo en el Primer Encuentro de Narradores Peruanos en Arequipa, en el año de 1965. Allí el escritor afirmaba no solo su vocación natural, innata para la escritura, sino que también asumía cierta distancia frente al tema de la influencia que sobre los escritores ejercían otros escritores, evocando, sin mencionarlo, el genio de la creación al servicio de una ética que subordinaba la ficción a la realidad en el proceso de narración de los hechos y paisajes de una parte del país. Está más que registrado el hecho de que Arguedas leyó a muchos clásicos, sus mismas palabras lo confirman en su extensa correspondencia (ver en especial *Apuntes inéditos*, editado por Carmen María Pinilla, en la página 170); sin embargo, también es necesario señalar que la obra arguediana efectivamente encuentra su punto de inflexión en la obra siguiente a *Yawar Fiesta*, que será aclamada por la crítica como el momento culminante de la literatura indigenista. Vale la pena releer el fragmento del mismo autor citado anteriormente: «Creo que en la novela *Los ríos profundos* este proceso ha concluido. Uno solo podía ser el fin: el castellano como medio de expresión legítimo del mundo peruano de los Andes» (p. 197).

La segunda conclusión tiene que ver con una operación más sutil que la autoría realiza al interior del texto y viene desde el ámbito de las teorías comunicativas de enseñanza de lengua extranjera. Según el gramático Francisco Matte Bon (1998), se estima que durante el proceso de aprendizaje el aprendiz atraviesa una fase inicial de comunicación en la que hay una menor intervención del enunciador, hay menos subjetividad en circulación y se brindan informaciones nuevas, con predominancia de elementos extralingüísticos; todo eso junto da la sensación de mayor seguridad y objetividad por parte del sujeto que enuncia. La sensación es solo un efecto expresivo. Luego se pasa a un segundo nivel, en el que hay más información compartida que nueva, el enunciador se presenta de forma más explícita, se responsabiliza de lo que dice, hay más subjetividad circulante y una menor referencia al nivel extralingüístico, todo lo cual da la sensación de mayor relatividad y subjetividad. Así, al parecer, en las reediciones de *Yawar Fiesta*, Arguedas parece recorrer el camino inverso de la enunciación desde la perspectiva comunicativa, una vez que el texto de 1968, más estandarizado desde el ámbito lexical y gramatical, se vuelve menos permeable al reconocimiento del sujeto enunciador y el énfasis recae

sobre las informaciones a ser transmitidas, lo que determina preferentemente una mayor referencia al ámbito extralingüístico. De ahí que el autor necesite *suprimir* del texto elementos ininteligibles, *cambiar* estructuras del quechua al castellano o expresiones arcaicas del castellano, *incorporar* estructuras explicativas o las que dejan al enunciado más preciso y menos ambiguo, *corregir* estructuras gramaticales o de la difusa oralidad: todo eso con la finalidad de dejar el texto más claro, más informativo y menos subjetivo, todo lo contrario del texto de 1941.

Así terminamos este texto, con la esperanza de seguir buscando no las razones y los porqués por los que Arguedas hizo tal o cual cosa, sino de pensar que esos movimientos son la medida precisa del trabajo de un escritor que libró una lucha personal contra su destino y logró, más que nadie, alcanzar un lugar de relevancia única en la producción literaria peruana.

Bibliografía

- Arguedas, José María (1938). *Canto kechwa; con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo*. Lima: Club del Libro Peruano.
- Arguedas, José María (1985). Yawar Fiesta. En *Obras completas* (II, pp. 69-227). Lima: Horizonte.
- Cornejo Polar, Antonio (1997). Yawar Fiesta. Lo único y lo múltiple. En *Los universos narrativos de José María Arguedas* (pp. 53-85). Lima: Horizonte.
- Escajadillo, Tomás G. (1994). *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Mantaro.
- Larco, Juan (comp.) (1976). *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Casa de las Américas.
- Lorenz, Günter (1994). Diálogo com Guimarães Rosa. En João Guimarães Rosa, *Ficção completa* (I). Río de Janeiro: Nova Aguilar.
- Matte Bon, Francisco (1998). *Gramática comunicativa del español I: de la lengua a la idea*. Madrid: Edelsa.
- Pinilla, Carmen María (ed.) (2007). *Apuntes inéditos. Celia y Alicia en la vida de José María Arguedas*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2002). O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. En *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de Antropologia* (pp. 183-264). Sao Paulo: Cosac & Naify.