

ARGUEDAS:

LA DINÁMICA DE LOS ENCUENTROS CULTURALES

TOMO II

ARGUEDAS:
LA DINÁMICA DE LOS ENCUENTROS CULTURALES

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)



FONDO
EDITORIAL

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

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

Contenido general

TOMO I

PRESENTACIÓN

LA POTENCIA TRANSFORMADORA DEL MITO

DIÁLOGOS ENTRE FICCIÓN Y REALIDAD

CONSTRUCCIONES DE RAZA E IDENTIDAD

ARTE E INTERCULTURALIDAD

NUEVAS MIRADAS A LOS ZORROS ARGUEDIANOS

TESTIMONIOS

TOMO II

FIGURACIONES DEL YO EN EL MUNDO ARGUEDIANO

TRANSCULTURACIÓN Y LITERATURA

(DES)ENCUENTRO DE LENGUAS

ARGUEDAS Y LA RENOVACIÓN DE LA TRADICIÓN LITERARIA

ESTÉTICAS CONCURRENTES

ARTE, SONIDO E IMAGEN

TESTIMONIOS

TOMO III

LA ANTROPOLOGÍA ARGUEDIANA

EL HORIZONTE UTÓPICO ARGUEDIANO

SEXO Y GÉNERO EN LA OBRA ARGUEDIANA

PERSPECTIVAS SOBRE LA VIOLENCIA

APORTES A LA ÉTICA, LA EDUCACIÓN Y LA POLÍTICA

COSMOVISIÓN ANDINA: ESTUDIOS DE CASO

TESTIMONIOS

Índice

FIGURACIONES DEL YO EN EL MUNDO ARGUEDIANO	13
Avatares del yo en la obra de José María Arguedas <i>Martin Lienhard</i>	15
<i>Sumak Kawsay</i> : la poética del movimiento y de la vida en José María Arguedas <i>Mauro Mamani Macedo</i>	33
Comunión onírica, místico y grupo: el caso de Arguedas <i>Raúl Fatule</i>	49
Arguedas en Francia: el viaje de 1958 <i>Isabelle Tauzin</i>	59
«Un niño con ojos y oídos de adulto»: autorrepresentación en la obra epistolar de José María Arguedas <i>Cecilia Esparza</i>	69
TRANSCULTURACIÓN Y LITERATURA	81
Memoria, mito y símbolo en la narrativa arguediana: aportes de los narradores transculturados <i>Carlos Huamán</i>	83
Arguedas: una modernidad transculturada <i>Ricardo González Vigil</i>	95
José María Arguedas, con el tiempo a favor. Transculturación y traducción <i>Dora Sales</i>	109

Del «Perú hirviente» a la «cultura chicha»: transculturación y relaciones conflictivas en el medio urbano limeño <i>Arturo Quispe Lázaro</i>	123
(DES)ENCUENTRO DE LENGUAS	137
José María Arguedas y la hipótesis transatlántica <i>Julio Ortega</i>	139
La angustia del contacto lingüístico en Arguedas <i>Luis Andrade Ciudad / Agustín Panizo Jansana</i>	151
Arguedas-wan tinkuy. Voces <i>qichwas</i> en <i>Agua</i> y <i>Los ríos profundos</i> <i>Victor Domínguez</i>	165
<i>El zorro de arriba y el zorro de abajo</i> frente al problema de la traducción <i>Rita de Grandis</i>	175
Arguedas y el problema del estilo en las reediciones de <i>Yawar Fiesta</i> <i>Rómulo Monte Alto</i>	185
ARGUEDAS Y LA RENOVACIÓN DE LA TRADICIÓN LITERARIA	197
Acerca del intenso significado de una nueva voz peruana: José María Arguedas y la cultura literaria nacional <i>Melisa Moore</i>	199
¿Podría decirse: <i>Los ríos profundos</i> , los sujetos, las literaturas, la novela? <i>Mauricio Zabalgoitia Herrera</i>	211
La cosmovisión andino-amazónica en la literatura peruana <i>Ángel Héctor Gómez / Abraham Huamán</i>	227
ESTÉTICAS CONCURRENTES	237
José María Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen: en la patria universal de la poesía <i>Ina Salazar</i>	239
Dos personajes decisivos de la literatura indigenista: Benito Castro y Demetrio Rendón Willka <i>Nécker Salazar Mejía</i>	257

La trayectoria de la melancolía: los diarios de José María Arguedas y Sylvia Plath <i>Daniella Wurst</i>	273
ARTE, SONIDO E IMAGEN	297
La luz y el sonido en la obra de José María Arguedas: una propuesta de musicología andina <i>Chalena Vásquez</i>	299
José María Arguedas en Juan Javier Salazar: una llama —inflamada— en una caja de fósforos <i>Paolo de Lima / Victoria Guerrero</i>	315
Memoria y música tradicional andina en la ciudad <i>Félix Anchi</i>	327
Cultura, comunicación y medios modernos en los ensayos de José María Arguedas <i>Elmar Schmidt</i>	347
El indio arguediano en la adaptación cinematográfica de <i>Yawar Fiesta</i> <i>Malena Martínez Cabrera</i>	359
TESTIMONIOS	371
José María Arguedas Altamirano en mis recuerdos <i>Ángel Vivanco Altamirano</i>	373
Reminiscencias de un personaje especial <i>Amelia Barrios</i>	379
Recuerdos del doctor José María Arguedas <i>Luz Ravines</i>	383
Homenaje a Arguedas <i>Carlos Vivanco Flores</i>	389

Figuraciones del yo en el mundo arguediano



Avatares del yo en la obra de José María Arguedas

MARTIN LIENHARD
Universität Zürich, Suiza

Avatar

En un texto arguediano temprano, «Simbolismo y poesía de dos canciones populares quechuas», publicado en *La Prensa* de Buenos Aires en 1938, podemos leer lo siguiente:

Esta canción de fuego es muy antigua. En las fiestas de los ayllus de los indios de Puquio, la cantan en coro grande [...]. Los muchachos no podíamos cantar este himno; nosotros también nos parábamos en las esquinas, para imitar a los indios grandes, pero no alcanzaba nuestra garganta para este canto; nos dábamos cuenta que no podíamos. Y en la voz de la mujer también, esta canción del fuego pierde su vida; parece otro canto (Arguedas, 1985 [1938], pp. 29-33).

El hablante se refiere aquí a la *performance* de una canción quechua: un huayno cuya letra empieza con las palabras *Ork'opi ischu kañask'ay* («el ichu que encendí en la montaña»). Sus observaciones remiten al pasado, a una época en la cual él era «muchacho». Al denominar «himno» al huayno en cuestión, el hablante pretende sin duda enfatizar el carácter solemne de esa *performance*, que se desarrolla en el marco de una fiesta de un *ayllu*



de Puquio. Quienes la protagonizan son los «indios grandes». Si no supiéramos nada del autor de este texto —pocos lectores lo conocerían en Buenos Aires en 1938—, tendríamos que sospechar que se trata de un individuo que se crió en un *ayllu* puquiano; de un «indio» que se hizo autoetnógrafo: el género textual y el lenguaje usado lo identifican, en efecto, como tal. Ahora bien, el autor del texto, José María Arguedas, nacido en 1911 en Andahuaylas, no era indio. Es cierto que pasó cierto tiempo en Puquio, pero sería exagerado afirmar sin más que se haya criado en uno de los *ayllus* de ese lugar. No es posible, por lo tanto, identificar sin más al hablante de este texto con su autor.

El yo que habla en este texto puede considerarse, más bien, como uno de los avatares que Arguedas manifiesta en sus escritos. Un avatar, en la tradición hindú, es la apariencia adoptada por una divinidad al bajar a la tierra; es la única forma bajo la cual los creyentes pueden verla. Una divinidad puede disponer de todo un abanico de avatares. Análoga, en cierto sentido, es la manera como un escritor se manifiesta ante sus lectores. Si prescindimos de sus posibles apariciones mediáticas, la apariencia que un escritor adopta ante ellos son los textos que propone a su atención; estos serán, por lo tanto, sus «avatares» o, usando otra metáfora, sus «máscaras». De todas las máscaras posibles, las más ambiguas —o las más difíciles de interpretar— son, sin duda, los textos enunciados por un hablante cuya identidad se asemeja a la del propio autor. Engañados por el yo que les va hablando, los lectores tienden, ante tales textos, a leerlos como si se tratara de la expresión «inmediata» —no mediatizada— de la persona del autor¹.

En la obra de José María Arguedas abundan, independientemente del género discursivo (ficción narrativa, etnografía, antropología, poesía, etcétera), los textos enunciados por un hablante en primera persona o, más exactamente, por un hablante que revela su presencia mediante el pronombre yo (o nosotros)². Es a este tipo de textos que limitaré, en lo que sigue, mis consideraciones. En cualquiera de los textos o fragmentos textuales arguedianos de este tipo, el yo (o nosotros) y las informaciones que proporciona acerca de su identidad (individual o colectiva) configuran la máscara adoptada, puntualmente, por el escritor.

¹ Recuerdo a este propósito que «persona», etimológicamente, no remite a una persona o a un individuo, sino a la máscara que llevaban en el teatro romano los actores. Estas máscaras evidenciaban el papel que les tocaba a los actores en una obra determinada.

² *Stricto sensu* no se puede hablar sino en primera persona. La frase «Juan salió de su casa» supone un yo que la pronuncia. Sería conveniente, por lo tanto, distinguir entre enunciados pronunciados por un yo identificable y otros en los cuales el yo (subyacente) oculta su presencia.

Años 1935-1950

El avatar arguediano que se manifiesta en el texto que acabo de mencionar, «Simbolismo y poesía de dos canciones populares quechuas», reivindica su pertenencia a un colectivo «indio». El mismo año 1938, el hablante del «Ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo», que precede la antología *Canto kechwa*, empieza diciendo lo que sigue: «En el patio grande de la hacienda Viseca cantaban, por las noches, las mujeres, los muchachos y los peones de la hacienda. Los dueños de Viseca *nos* dejaban cantar» (Arguedas, 1938, p. 5)³.

Integrado a un nosotros bastante amplio, el yo que se expresa aquí se autode-signa como alguien que formó parte, en algún momento de su pasado, del personal de una hacienda, de un nosotros subalterno que incluía a las «mujeres», los «peones» y los «muchachos». Más adelante, refiriéndose a las fiestas de las comunidades de Utek' y K'ochapata, el mismo hablante puntualiza que en aquel entonces, él pertenecía al grupo de los «muchachos»: «los comuneros del pueblo cantaban otros waynos alegres, bailaban en la casa del mayordomo, en las esquinas de la plaza: *los muchachos seguíamos* a los wifaleros» (p. 5). Seguimos, por lo tanto, con un yo semejante al del ensayo comentado anteriormente. Páginas más adelante, sin embargo, ese yo adopta, de repente, una identidad diferente, marcadamente individual: «A los doce años de edad *me sacaron* de la quebrada. *Mi padre me llevó* a recorrer otros pueblos» (p. 6). Instalado en una hacienda descrita como el mero infierno, este yo califica a los trabajadores de «indiada [que] no sabía cantar». Ya no hay aquí, al parecer, ningún nosotros posible. Unas páginas más adelante todavía, el yo menciona su llegada «a las ciudades de la costa» (p. 8) y a «la capital» (p. 9). A diferencia de los textos publicados en *La Prensa* de Buenos Aires, este ensayo, aunque abunda en observaciones históricas, sociológicas y antropológicas, contiene muchas de las características de un texto autobiográfico. El yo que se va imponiendo parece ser, pues, el del propio José María Arguedas con su conocida biografía de migrante. Un migrante claramente definido como «quechua».

La reivindicación de una identidad «quechua» es constante en las declaraciones de José María Arguedas. En su «explicación previa» a la reedición de *Agua* en 1954, Arguedas escribe, hablando de sí mismo en tercera persona, que esa obra «fue editada hace 19 años, cuando el autor había ingresado a la Universidad y era aún, sustancialmente, un quechua» (Arguedas, 1983a [1935], I, p. 76).

³ En todas las citas presentadas en este trabajo, las cursivas, cuando no se indica otra cosa, son mías.

Unos doce años más tarde, en la introducción a la traducción de *Dioses y hombres de Huarochiri* (1975), José María Arguedas, en cuanto traductor, escribe: «El torrente del lenguaje del manuscrito es oral. Este torrente cautiva; [...] la materia de la lengua oral trasmite un mundo de hombres, dioses, animales, abismos, caminos y acontecimientos *como únicamente lo sentimos en los cuentos quechuas oídos en nuestra infancia* a los famosos narradores indígenas» (pp. 10-11). De nuevo, aquí, el yo arguediano reivindica una infancia «quechua». Un año antes de su muerte, Arguedas (1968), en la reseña de una colección de cuentos quechuas, será aun más preciso y dirá que fue *monolingüe quechua*.

En toda la primera fase del quehacer periodístico-ensayístico de José María Arguedas, entre mediados de los años 1930 y 1948, los géneros textuales que destacan son el relato etnográfico y la reseña, o el ensayo sobre cantantes y músicos andinos. Tema genérico de los textos del primer tipo, publicados a lo largo de más de diez años en *La Prensa* de Buenos Aires, es la ritualidad, la música y la artesanía de las comunidades indígenas de la sierra peruana, con énfasis en las de habla quechua⁴. En estos textos altamente subjetivos, la información se suministra al lector a través de la mirada y la voz de un yo que no solo no oculta, sino que exhibe la peculiaridad de su perspectiva: la de un viajero que se (re)encuentra con un mundo que parece serle familiar:

Quando se anda de noche por los caminos que atraviesan las chacras de trigo, de todas partes llega este canto agudo y penetrante; el cielo, oscuro o iluminado, los arbustos que crecen en la orilla de las chacras, el agua misma del río que baja en silencio por el fondo de la quebrada, parecen como dominados, como llenos de la vibración, del ruego profundo de estos cantos (Arguedas, 1985 [1941], pp. 95-98).

El lirismo de tales evocaciones paisajísticas puede recordar cierto costumbrismo romántico. Aun así, el yo que se expresa en este y en otros textos semejantes no deja de observar con gran lucidez los procesos de modernización económica, social y cultural que se producen en el espacio evocado. Nos comunica, entre otras cosas, que «hace ya medio siglo que el Ferrocarril del Sur cruza la quebrada» (Arguedas, 1985 [1941], pp. 95-98), que el valle tiene carretera, que muchos campesinos se han convertido en negociantes, que hay tiendas lujosas y que se están multiplicando las escuelas. En *Worksand Lives. The Anthropologist as Author*, Clifford Geertz (1988)

⁴ Sybila Arredondo de Arguedas reunió la totalidad de estas crónicas o ensayos en el libro *Indios, mestizos y señores* (Arguedas, 1985).

señaló la importancia que tiene, en la retórica usada por los antropólogos, la afirmación de «haber estado ahí» —casi siempre un lugar remoto, de acceso difícil y tal vez peligroso—. Leyendo los ensayos etnográficos de José María Arguedas, constatamos que él no solo subraya el hecho de «haber estado ahí», sino que afirma su familiaridad con las comunidades evocadas. A menudo insinúa, incluso, *ser o haber sido* miembro de alguna de ellas. En las reseñas o los ensayos arguedianos sobre cantantes y músicos andinos, publicados sea en *La Prensa* de Buenos Aires, sea en revistas peruanas de circulación limitada como *Palabra*, la identidad que el hablante asume se apoya en la existencia de una sensibilidad musical común entre indios, mestizos y migrantes. Así, en «Francisco Gómez Negrón y el valor de la música indígena» (1936a), se nos dice que este cantante andino —chumbivilcano— se expresaba con una voz que «a los serranos nos hace creer que *estamos* sobre la puna, frente a los nevados, al *wayllar ischu*, a las *wachwas* blancas de las lagunas»; con «la voz entera de todos los “endios animales”, de todos los serranos que *vivimos recordando siempre nuestras quebradas, nuestras punas, nuestros ríos*». El término elegido para denominar este nosotros es el de *cholos*: «*Para nosotros*, para los “cholos peruanos”, el porvenir de la música nacional está en esas canciones, “ayarachis”, “jarawis”, “waynos”». Si consideramos que en aquel entonces, tanto «serrano» como «cholo» eran vocablos con los cuales los costeños se referían despectivamente a los peruanos andinos u oriundos del Ande, entendemos que José María Arguedas, a través de un nosotros específico, reivindica orgullosamente esos apodosos humillantes para reaccionar contra el menosprecio que él mismo, en tanto provinciano serrano, sufría en el ambiente intelectual limeño.

En algunas de las crónicas arguedianas de esa época aparece un hablante de otro tipo, «rebelde», que afirma a gritos su solidaridad política para con los oprimidos. Así, en «Cómo viven los mineros de Cerro de Pasco» (1936b), José María Arguedas relata su experiencia durante un sorprendente viaje «turístico» a las minas de este nombre. Al observar la deshumanización que padecen los obreros y sus familias, el narrador exclama:

¡Mañana será de otra manera! Y veo temblar delante de mis ojos a toda esa rara ciudad: se estremecían mis nervios. Un deseo tenaz e indefinible me quemaba la sangre, se empozaba en el corazón. Un grito, una maldición echó sus raíces en todo mi cuerpo (1936b, pp. 11-16).

Quien habla aquí es un yo no solo capaz de conmoverse e indignarse profundamente por la miseria en que se arrastran los mineros, sino también de imaginar un futuro diferente —socialista, por más señas— para toda la sociedad peruana.

En el contexto de los escritos arguedianos «no literarios» de esos años, cabe mencionar todavía el ensayo «La canción popular mestiza en el Perú. Su valor documental y poético», publicado en tres entregas en *La Prensa* de Buenos Aires (1940-1941) y dedicado, principalmente, a Kilku Waraka (Andrés Alencastre) y a Gabriel Aragón, dos artistas andinos versátiles y famosos. La voz que habla en este texto no se da a conocer inmediatamente. Solo en la segunda entrega el hablante utiliza abiertamente la primera persona: «En estos waynos de Kilko [Waraka], la fuerza con que el hombre está encadenado al pueblo nativo se siente más que en todos los cantos que *he oído* en los pueblos indios» (Arguedas, 1985 [1940], pp. 59-63). Más adelante, hablando de las comedias quechuas de Gabriel Aragón, el hablante, tras afirmar que «yo he visto estas comedias», describe someramente su puesta en escena. Aun cuando no se expresa sistemáticamente en primera persona, el hablante de este texto recuerda a cada paso no solo el «haber-estado-ahí», sino también su absoluta familiaridad con el mundo evocado: «El lago de Langui Layo está en la puna brava, al pie del Yanaorcco, y no sé por qué, junto al ichu salvaje de los cerros que miran al lago, crece también la ccañiwa, la quinua, la cebada y las papas, en chacras grandes, hasta donde llega la sombra de los nevados» (Arguedas, 1985 [1940], pp. 59-63)⁵.

A diferencia de los textos dedicados a «los trabajos y los días»⁶ de las comunidades indígenas, este ensayo en tres partes otorga un puesto de honor a los artistas mestizos. A Kilku Waraka y a Gabriel Aragón, cantantes «mestizos», se les atribuye la capacidad de cantar, alternativamente, como «indios» o como «mestizos»: «Pero como Kilko, Gabriel es indio o mestizo, según la hora, el sitio o el motivo por el que cante» (pp. 59-63). Gracias a su capacidad de «representar» a la totalidad —al menos a la mayoría— de la población andina, «el mestizo», desde la primera entrega de este ensayo, aparece como «guía del pueblo andino del Perú» (pp. 59-63). ¿Cómo definir al hablante de este ensayo? El yo que aquí se manifiesta, muy discretamente, no es el de un mestizo. A pesar de la admiración

⁵ José María Arguedas conocía perfectamente este paisaje porque, durante su permanencia en Sicuani (1939-1941), visitaba a menudo a Alencastre, dueño de Langui Layo, «detalle» que omite en este texto.

⁶ Título de la más famosa de las obras de Hesíodo (700 años antes de nuestra era), que contiene, entre otras cosas, una descripción de la vida del campesinado griego.

que dice profesar por la pujanza cultural y económica de los mestizos, ese yo no llega a identificarse con ellos⁷. De hecho, José María Arguedas no adopta nunca un avatar «mestizo». En *Canto kechwa*, tras confesar que tiene un «temperamento lírico» y que recuerda mejor las canciones tristes que las alegres, el hablante agrega que «ya saldrá por ahí algún mestizo que nos dé todo un libro de las canciones satíricas y alegres de la sierra» (1938a, prólogo). Al pronunciar esta frase levemente despectiva, el yo se distancia —aunque no antagónicamente— de los «mestizos». Pero, ¿cómo define su propio lugar social? En tanto sociólogo, Arguedas, hasta los años cincuenta, solía dividir a la población andina en «señores», «mestizos» e «indios», pero él mismo no solía incluirse en ninguna de esas categorías. Reacio a autodefinirse en términos sociológicos, José María Arguedas prefirió siempre, en cualquiera de sus avatares, identificarse a partir de un criterio lingüístico-cultural.

Me he referido, hasta ahora, a los avatares arguedianos que se nos presentan en sus crónicas y/o ensayos. Todavía al comienzo del periodo que estamos revisando (1935-1950), José María Arguedas publica su primer volumen de cuentos: *Agua*. Tanto en «Agua» como en «Los escolares» se expresa un yo cuyo «forasterismo» —el hecho de «no-pertenecer-del-todo»— recuerda al que manifiestan varios de los hablantes de los textos no ficcionales. El narrador de «Agua», Ernesto, es «escolero» como los demás muchachos de San Juan; pero estos, al llamarlo «niño Ernesto», y no *mak'ta* o *mak'tillo*, están haciendo hincapié en su identidad de «forastero», de un individuo que proviene de otro mundo. Ernesto, sin embargo, se siente y quiere ser «comunero»: «Sentí que mi cariño por los comuneros se adentraba más en mi vida; me parecía que yo también era tinki, que tenía corazón de comunero, que había siempre vivido en la puna, sobre las pampas de ischu» (Arguedas, 1983a [1935], I, p. 64). El deseo de ser «comunero» o, al menos, de formar parte íntegra de la comunidad evocada, lo expresa también, como ya vimos, el hablante de un ensayo como «Simbolismo y poesía de dos canciones populares quechuas» (1938b); o, de manera tal vez más espectacular, el de una crónica etnográfica como «El carnaval de Tambobamba»:

⁷ En un ensayo arguediano de 1955, «“Taki Parwa” y la poesía quechua de la República», el hablante, comentando el primer poemario de Kilku Waraka, expresa la admiración mezclada de repugnancia que le inspiran los mestizos exitosos: «El título del libro nos acerca a un hombre quechua *primitivo* y creador; la fotografía del mismo autor —que aparece en la tercera página— nos muestra los caracteres adquiridos por el mestizo: la *teatralidad*, el *egolatrismo*. Kilku Waraka es una mezcla muy representativa. El mestizo fluyente, dinámico, de *confuso pero incontenible poder de ascensión* y cuya *dicotomía* se advierte aún en la *mímica* y en el *traje*».

Espero llegar a Tambobamba [...], y cantarlo [el carnaval] en la plaza, con cincuenta guitarras y tinyas, oyendo la voz del gran río, confundido en este canto que es su fruto más verdadero, su entraña, su imagen viviente, su voz humana, cargada de dolor y de furia, mejor y más poderosa que su propia voz de río, río gigante que cavó mil leguas de abismo en la roca dura (Arguedas, 1942).

A lo largo del cuento «Agua», Ernesto acompaña al *mak'ta* cornetero Pantaleoncha, a quien los indios mayores, por su larga permanencia en la costa, también consideran «forastero». Ambos son jóvenes rebeldes, característica que comparten con el hablante de «Cómo viven los mineros de Cerro de Pasco». Pantacha predica el alzamiento y aboga por la muerte de los principales, especialmente de don Braulio, el gamonal rico de San Juan. Lo pagará, al hacerse presente el gamonal, con su muerte. El narrador, Ernesto, toma su lugar, hiere al principal arrojándole la corneta a la cabeza, pero termina huyendo para juntarse con los comuneros de Utek', considerándolos más valientes que los indios de San Juan. Igual que los hablantes de las crónicas etnográficas o como el narrador autobiográfico del ensayo introductorio de *Canto kechwa*, Ernesto pertenece y al mismo tiempo no pertenece del todo al espacio evocado. Análogo es el caso de Juancha, narrador de «Los escoleros». Hablándole a la piedra Jatunrumi que lo tiene «preso», le dice: «yo no soy para tí; [soy] hijo de blanco abugau; soy mak'tillo falsificado» (Arguedas, 1983b [1935], I, p. 94). Todavía en *El Sexto*, novela de 1961, el yo narrador, recordando en la cárcel «la marcha de los cóndores cautivos por las calles de mi aldea nativa» (Arguedas, 1983 [1961], III, pp. 258), enfatiza su relación ambigua con el espacio «indio»: «Yo iba llorando delante de los aukis cautivos; los otros niños festejaban la marcha, corrían de una acera a otra, reían, lanzaban gritos de júbilo» (p. 259).

Ese sentimiento de no pertenecer del todo al mundo evocado parece relacionarse con vivencias del propio José María Arguedas. Él mismo, en una nota para una nueva edición de *Agua*, comentó en 1954 que su «niñez transcurrió en una de estas aldeas», que «comía en la cocina con los “lacayos” y “concertados”» y que «durante varios meses [fue] huésped de una comunidad» (Arguedas, 1983a [1935], I, p. 77). Esto no implica, desde luego, que haya protagonizado acontecimientos similares a los que se cuentan en «Agua» o en «Los escoleros».

El yo lírico-etnográfico de las crónicas etnográficas tempranas, el yo autobiográfico de *Canto kechwa* y el yo rebelde de «Como viven los mineros en Cerro de Pasco» o «Agua» (amén de «Los escoleros») son otros tantos avatares o máscaras

del escritor o *amauta* José María Arguedas: máscaras cuya diversidad se explica por la diferencia intrínseca que existe entre los géneros discursivos adoptados, por la variedad de destinatarios y, obviamente, por los objetivos específicos que el autor persigue en cada uno de los textos. A cada máscara le corresponde, en principio, un «mensaje» específico. Las diferencias mayores en cuanto a la naturaleza y la contundencia del «mensaje» aparecen, por un lado, en los textos «documentales» y, por otro, en los textos de ficción. A grandes rasgos, estos últimos, a través de la dramatización del conflicto entre indios y principales (o gamonales), tienden a construir una utopía revolucionaria. Ernesto, en «Agua», termina su dramático relato exclamando «¡que se mueran los principales de todas partes!» (p. 76); mientras que, en «Los escoleros», los muchachos matan al gamonal en efigie, apedreando una piedra redonda pintada como si fuera su cabeza. Los textos documentales, en cambio, suelen limitarse a demostrar, mediante la descripción, la «creatividad artística del pueblo indio y mestizo» y el ocaso de la hegemonía cultural criolla en el Perú. Aun cuando, en la última entrega de «La canción popular mestiza en el Perú y su valor documental y poético» (1985 [1941]), el hablante profetiza triunfalmente la «conquista definitiva» de Lima por los serranos, no se refiere, en rigor, sino al fin de la «oscura tradición de menosprecio a la música india».

Años 1950-1969

En las décadas de 1950 y 1960, la obra arguediana tiende a diversificarse y a volverse más compleja. Sea como antropólogo —ahora profesional— o como autor de ficciones, José María Arguedas acomete proyectos cada vez más vastos y más difíciles que en el periodo anterior. En los años sesenta incursiona, además, en un campo para él totalmente nuevo: el de una literatura —poesía ante todo— en quechua.

Entre 1945 y 1950, José María Arguedas estudia antropología en el recién creado Instituto de Etnología de la Universidad de San Marcos. En cuanto antropólogo profesional, abandona la rehabilitación genérica de las culturas andinas a favor del estudio en profundidad de las sociedades andinas regionales. Lo que justificaba ese cambio de orientación fue el hecho de que en 1950, gracias a las campañas de los indigenistas, la contribución de los artistas de vanguardia, la difusión del arte indígena y la «visibilidad» creciente que habían alcanzado las prácticas culturales de los migrantes serranos en Lima, la rehabilitación de las capacidades culturales de los indios y los mestizos ya no era una tarea prioritaria. En *Formación de una cultura nacional indoamericana*, Ángel Rama (1975) reunió, aunque bajo un título poco afortunado,

algunos de los grandes trabajos que José María Arguedas realizó en cuanto científico social entre 1951 y la fecha de su muerte. Todos ellos se caracterizan por la gran atención que su autor dedica a la «evolución» y al «cambio»: a la dimensión histórico-social de los procesos culturales andinos. José María Arguedas fue, en efecto, un antropólogo particularmente consciente de las repercusiones de la historia social en la ritualidad, la artesanía y la música andinas. En los mismos años, José María Arguedas elaboró también numerosos trabajos de índole básicamente filológica sobre literatura quechua colonial y moderna, oral y escrita⁸. En todos estos trabajos, realizados según las convenciones de la disciplina respectiva, el antiguo yo subjetivo o autobiográfico del cronista-etnógrafo de los años 1930 y 1940 cede su lugar, casi siempre, al nosotros típico de la escritura académica. La información proporcionada se vuelve más detallada y las fuentes consultadas se indican con mayor precisión.

Aún ahora, sin embargo, José María Arguedas no deja de subrayar su particular familiaridad con el mundo andino y con la lengua quechua. Lejos de hablar desde el clásico «terreno» de los antropólogos profesionales —generalmente una comunidad presentada como «exótica»—, José María Arguedas va evocando un espacio entrañablemente suyo. Algo que singulariza los trabajos arguedianos de esta época es el diálogo con sus informantes; un diálogo en el cual, a veces, el antropólogo resulta simultáneamente observador y objeto de observación. Así, en 1965, en una de sus intervenciones en el *Primer encuentro de narradores peruanos* (1969), José María Arguedas dice textualmente: «Yo hasta ahora les confieso con toda honradez, con toda honestidad, no puedo creer que un río no sea un hombre tan vivo como nosotros» (p. 108)⁹. En un trabajo del mismo periodo, «Algunas observaciones sobre el niño indio actual y los factores que modelan su conducta», José María Arguedas (1966) contrasta su propia religiosidad —la que aprendió y vivió en su niñez «quechua»— con la actitud burlona que manifiestan los jóvenes comuneros de Puquio ante los homenajes que los sacerdotes indígenas van rindiendo a los cerros: «Ya sabemos —le aclaran estos jóvenes— que Pedrorqo [un dios montaña] no es dios sino un monte grande de tierra sorda. No es dios ni es nada. Así también

⁸ Véase, a este respecto, mi trabajo «José María Arguedas y la literatura (en) quechua», presentado en el congreso internacional Los Universos Literarios de José María Arguedas, realizado en Lima, en la Universidad de San Marcos, del 4 al 8 de julio de 2011.

⁹ José María Arguedas se está refiriendo al Rhin, imponente río que los alumnos de un viejo colegio situado en sus orillas, en Basilea, llamábamos —algo irónicamente— «padrecito Rhin».

como el dios de la iglesia» (p. 9). Comentando esta situación desde la disciplina antropológica, José María Arguedas explica lo que sigue: «Los indios jóvenes no se han desarraigado del todo de su cultura nativa ni han aprendido lo suficiente de la cultura urbana moderna de tipo occidental» (p. 17), convirtiéndose así en un nuevo tipo de mestizos, a los que la antropología denomina *cholos*¹⁰. Frente a estos jóvenes que carecen de arraigo sólido, José María Arguedas reivindica, a lo largo de todo este ensayo, su doble arraigo, como volverá a hacerlo, dos años más tarde, con una frase que se tornaría famosa: «Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua». Al enfatizar y reivindicar los lazos entrañables que mantiene con su «terreno» y la población enfocada, José María Arguedas rompe con una de las exigencias tradicionales de la antropología occidental: la exterioridad del antropólogo respecto a la sociedad enfocada. Su mirada, lejos de ser «distante» o «neutra», es la de un observador a quien le interesan y afectan directamente los conflictos culturales que está investigando. En este sentido, José María Arguedas anticipa, en el Perú, una antropología de corte poscolonial.

Un yo subjetivo a primera vista semejante al del cuento «Agua» se manifiesta en la novela *Los ríos profundos* (1958). El Ernesto de esta prestigiosa obra de Arguedas comparte con su homónimo de «Agua» algunos rasgos constitutivos, pero se mueve en un contexto social y cultural de complejidad infinitamente mayor. Por eso mismo, sin duda, la rebeldía que Ernesto «heredó» de su homónimo en «Agua» resulta menos impulsiva. Es que ya no estamos, como en ese cuento de 1935, en un «mundo donde existen dos bandos enfrentados con primitiva crueldad» (Arguedas, 1983 [1935], p. 77). El Ernesto de *Los ríos profundos* se mueve en un contexto urbano-rural en el cual no basta, para transformar la sociedad, con «matar a todos los principales». En comparación con cualquier yo arguediano del periodo 1935-1950, el que se expresa en esta novela es dueño de una visión social mucho más amplia y diferenciada. A diferencia del yo de *Canto kechwa* (1938a), escéptico en cuanto a las capacidades de movilización de los colonos de hacienda (esa «indiada que no sabe cantar»), el narrador de *Los ríos profundos* intuye la fuerza potencial

¹⁰ Nótese que a mediados del siglo XVI, en México, un informante azteca del cronista dominico Diego Durán (1967), ante los reproches del misionero en cuanto a su contradictoria práctica ritual, contestó que ellos, los indígenas, estaban todavía *nepantla*; es decir, «en medio» [de los dos sistemas culturales presentes, el europeo y el nahua], definición —como se puede ver— perfectamente análoga a la de José María Arguedas.

que ellos representan. En cierto sentido, se trata de una intuición «anacrónica»: José María Arguedas, a la edad de Ernesto, no hubiera podido alcanzarla. De todas maneras, el yo hablante de esta novela no se limita a narrar historias posiblemente inspiradas en vivencias juveniles de José María Arguedas, sino que asume también el papel de un etnógrafo y folklorista muy competente, alterego del antropólogo profesional que era José María Arguedas cuando escribió este libro¹¹.

La novela arguediana siguiente, *El Sexto* (1961), se considera a menudo «autobiográfica»: como Gabriel, su narrador, José María Arguedas pasó cerca de un año en la cárcel limeña de este nombre. Pero Gabriel no es sino un avatar más de José María Arguedas, quien, en 1958, polemizando con Luis Jaime Cisneros, rechazó la idea de que una novela pudiera ser «autobiográfica».

A diferencia de Ernesto en *Los ríos profundos*, Gabriel no es dueño, en *El Sexto*, de una perspectiva privilegiada. Esta novela es, en efecto, un texto eminentemente polifónico. Lo es no solo porque los diálogos ocupan la mayor parte del texto, sino también porque las diferentes voces representan otras tantas visiones del mundo¹². La del narrador no es sino una entre muchas otras. De todos los textos arguedianos que presentan a un hablante en primera persona, es sin duda el menos «subjetivo».

Con los años sesenta vamos entrando —y no solo en el Perú— en un nuevo contexto político e ideológico. A nivel internacional, este contexto se caracteriza por el avance —observado por José María Arguedas con gran regocijo— de las luchas revolucionarias en el «Tercer Mundo»: China, Vietnam, Cuba. En el Perú, además de la guerrilla «guevarista» de 1965, se observan —y José María Arguedas les presta gran atención— grandes movilizaciones populares en la sierra y en la costa. Además, y esto será decisivo para Arguedas, llega a su auge el éxodo masivo de la población serrana hacia las ciudades de la costa, en particular hacia Lima y Chimbote¹³.

¹¹ Retomo aquí y agradezco las observaciones que me hizo Julio Ortega cuando se dio la presentación oral de este trabajo en Lima.

¹² Aquí me refiero, obviamente, a los planteamientos de Mijaíl Bajtín (1970) en su libro sobre Dostoievski.

¹³ Ejemplos de tales movilizaciones son, entre otros, la toma de tierras en La Convención y la invasión de la Caída del Ángel por migrantes serranos. Con Hugo Blanco, líder del movimiento de La Convención, José María Arguedas intercambió en 1969 algunas cartas en quechua (Arguedas, 1969). En cuanto a las «invasiones» realizadas por los serranos en la costa, su crónica periodística «La caída del ángel» (1962a) demuestra el entusiasmo con que acogía la «conquista de Lima» por sus paisanos.

En este nuevo contexto internacional, nacional y local, José María Arguedas reorienta una vez más, como veremos, su trabajo de escritor y de antropólogo. Además, con una larga serie de ensayos, informes y notas periodísticas sobre temas de diversa índole, va apareciendo como una especie de «conciencia privilegiada del Perú»: como *amauta*. Desde el punto de vista de la manifestación de nuevos avatares arguedianos, los textos más importantes de los años sesenta son sin duda la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1969, edición póstuma en 1971) y los poemas en quechua.

En el primero de estos poemas, «Tupac Amaru kamaq taytanchisman: hayllitaki, A nuestro padre creador Túpac Amaru: himno-canción», publicado en 1962, el hablante poético es mayormente un nosotros quechua exclusivo (ñoqayku): un nosotros que se opone tajantemente a «ellos», los *kita wiraqochakuna*, los «despreciables [salvajes] wiraqochas», ladrones de tierras y de chacras. La tonalidad triunfalista que caracteriza este poema se explica, en parte, por la tradición del género *qaylli* al cual el autor lo adscribe. Si el *qaylli* antiguo era un canto de homenaje a un inca victorioso, ¿quién es aquí el «inca» homenajeado? Es, por un lado, un Túpac Amaru desdoblado: el último de los incas del reducto de Vilcabamba (siglo XVI), pero también —o más que nada— José Gabriel Condorcanqui Túpac Amaru, líder de la mayor insurrección andina del siglo XVIII. Pero Túpac Amaru es, además, una reencarnación andina de Jesucristo: un «Jesucristo» que murió por su gente, por ñoqayku: la comunidad quechua hablante. La voz del hablante poético invoca a esta divinidad a la vez nueva (creada por el poeta) y familiar (por sus componentes tradicionales) con el nombre de *papay* («mi padre») y de *wauqey* («mi hermano»). Como «profeta» o *amauta* de su comunidad dialoga con un ser divino que aparece como emanación del pueblo quechua, de una «nación cercada» o «acorrallada» que logró preservar o recrear sus valores básicos a través de más de cuatrocientos años de opresión¹⁴.

En este poema, la migración de los serranos hacia la costa, lejos de implicar la extinción de la cultura indígena, significa la transformación de Lima en un nuevo *tawantinsuyu*. Una transformación no soñada, sino en vías de realizarse: «¡Hatarisianikun...!» («nos estamos levantando»). La contraofensiva de los despojados,

¹⁴ Los términos «nación acorrallada» y «nación cercada» aparecen en el texto «No soy un aculturado», leído por José María Arguedas en el acto de entrega del premio Inca Garcilaso de la Vega (Lima, octubre de 1968).

semejante a un cataclismo de dimensión cósmica, no terminará antes de restablecer el poder del colectivo nosotros: «*Lloqllasaqku ñoqanchispa llapan allpanchista hapinaykukama; llaqtanchispas llaqtanchispuni kanankama*» («Como una avalancha nos precipitaremos hasta volver a tomar toda nuestra tierra; hasta que todos nuestros pueblos sean de veras nuestros pueblos») (1983 [1962], pp. 223-233).

La identidad del hablante poético se va precisando a lo largo del poema: el pronombre ñoqayku («nosotros») remite cada vez más claramente a los migrantes. Este nosotros migrante es un nuevo avatar arguediano. Un nosotros apoyado en la fuerza real de las masas migrantes, muy distinto del yo rebelde solitario de «Agua» o de «Cómo viven los mineros de Cerro de Pasco». Como lo sugiere la nota que acompaña el poema «Katatay» (1966b), este nuevo yo es, en gran medida, el resultado del entusiasmo que Arguedas, autodesignándose ahora como *Puquio Chaupi ayllu runan* («comunero del ayllu Chaupi de Puquio»), experimentó al observar la manera como los migrantes lucaninos, sus «hermanos», seguían recreando en Lima sus tradiciones ancestrales.

El último avatar arguediano —sin duda el más complejo— es el que se manifiesta en los «Diarios» de su novela póstuma, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Para simplificar, podríamos decir que el yo que habla en estos textos es una especie de *yo-paraguas*¹⁵ que abriga, sin ocultar las diferencias o discrepancias que existen entre ellos, casi todos los avatares manifestados por el autor a lo largo de su actividad escritural: el de su etnografía temprana, el de los cuentos de *Agua*, el de Ernesto en *Los ríos profundos*, el de sus últimos cuentos (*Amor mundo*), el de sus poemas, el de sus trabajos antropológicos, el de sus estudios quechuistas, el de sus artículos de polémica literaria, cultural o política, y, por fin, el de su correspondencia particular. Más que «autobiográfico», este yo-paraguas es confesional. Por primera vez, parece que José María Arguedas ha decidido «desenmascararse» ante sus lectores. De acuerdo a la tesis central que sustenta este trabajo, sostengo que este nuevo yo no es sino otro avatar más —un avatar particularmente complejo— de José María Arguedas. En el «Primer diario», en la entrada que corresponde al 15 de mayo de 1968, el autor escribe: «Hice algo contraindicado anoche, contraindicado por mí. Cada quien toma veneno, a sabiendas, de vez en cuando; y yo siento los efectos en estos instantes» (1971 [1969], p. 24). Para hablar de este veneno, evoca la manera

¹⁵ Siempre ocurrente, el Padre Gustavo Gutiérrez propuso, alegando la sequedad del clima chimbotano, la sustitución de «paraguas» por «sombriilla».

como el *huayronqo*, una especie de abejorro, se hunde en la corola de la flor *ayaq sapatillan*, manchándose con su polvo amarillo, «materia misma de la muerte». Cambiando aparentemente de tema, se lanza en una diatriba contra los escritores «profesionales». El día siguiente, 16 de mayo, después de decir que «los efectos del veneno continúan» (p. 27), vuelve a evocar al *huayronqo*, insecto «tenido por los campesinos quechuas como un ánima que goza en el fondo de la bolsita afelpada que es flor de cadáveres» (p. 27). Luego, dirigiéndose a su «queridísimo João Guimarães Rosa», anuncia que le va a «contar, de algún modo en que consiste ese veneno mío» (p. 28). Es lo que hará el día 17 de mayo, contando con infinitas precauciones su encuentro nocturno con la chichera Fidela. «Ella me levantó sobre su cuerpo. Y el dulce arcano maldecido, João, donde se forma la vida, la hiel del sol que bebes en la oscuridad con cada poro que es como lengua de huahua [...] El veneno de los cristianos católicos que nacieron a la sombra de esas barbas de árboles que asustan a los animales [...]» (p. 31). Todo lo que precede es una «confesión» dirigida a su amigo João Guimarães Rosa, pero destinada, en rigor, a sus futuros lectores. El 11 de mayo, en efecto, había afirmado que escribía estas páginas (los «Diarios») «por terapéutica, pero sin dejar de pensar en que podrán ser leídas» (p. 15).

Estas páginas muy sugestivas se caracterizan por la asociación y el encadenamiento libre de recuerdos, percepciones, sentimientos y reflexiones, por una lógica narrativa emparentada, de alguna manera, con el *stream of consciousness* de James Joyce o Virginia Woolfe y la escritura automática de los surrealistas. Se trata, pues, de una lógica que no deja de ofrecer cierta similitud con la que gobierna poemas como «Tupac Amaru kamaq taytanchisman» o «Katatay» y que delata el parentesco que hay entre el discurso mesiánico de esos poemas y el discurso confesional de los «Diarios». La diferencia entre los dos estriba básicamente en que el yo de los poemas, asumiendo la forma de un nosotros poderoso que abarca toda la comunidad de los migrantes, profetiza, en cuanto *amauta* de la «nación cercada» o «acorralada», la llegada de un tiempo nuevo, mientras que el yo de los «Diarios», al mismo tiempo que vaticina el comienzo de otro ciclo, «el de la luz y de la fuerza liberadora invencible del hombre de Vietnam», anuncia su propia desaparición.

Para terminar

Lo que traté de hacer comprender a lo largo de esta exposición es que la lectura en clave autobiográfica de los textos de Arguedas, especialmente de los que ostentan un hablante en primera persona, plantea más problemas de los que resuelve. Cuando

se toma la precaución de considerar a esos hablantes como «avatares» o «máscaras textuales» de un yo imposible de conocer en sí o directamente, el hecho de que el autor ostente diferentes personalidades aún en sus textos más «autobiográficos» no tiene por qué provocar mayores sorpresas. A lo largo de estas páginas traté de presentar, a través de textos que ostentan a un hablante en primera persona, los avatares arguedianos que me parecen más característicos. Como hemos podido constatar, la apariencia concreta que adopta el yo varía en función del momento y el contexto en el cual los textos fueron escritos, de los propósitos puntuales que animaban al autor, del género textual elegido y del público al cual los textos van dirigidos.

Hay, sin duda, un rasgo o denominador común en todas las «máscaras textuales» adoptadas por José María Arguedas: la pertenencia *a* o la familiaridad *con* la población andina —indígena o mestiza—, a la cual reivindican de diferentes maneras y con énfasis variables los hablantes de los textos comentados. La relación entrañable, «pasional» y comprometida con la población andina o migrante es, para decirlo así, el *trade mark* de José María Arguedas. Más allá de la presencia de este *trade mark*, las máscaras textuales arguedianas muestran, como se ha visto, una notable diversidad; una diversidad que no puede explicarse siempre, para decir poco, a partir de la biografía del autor. Entre el yo profético en «Katatay» (1966) que invita a sus paisanos (*llaqtay runa*) a levantarse (*¡Sayay, sayariy!*) y el yo que reivindica, en «No soy un aculturado» (1968), su calidad de vínculo entre «la gran nación cercada y la parte generosa, humana, de los opresores», la distancia es grande; los dos textos pertenecen, sin embargo, a la misma etapa biográfica de José María Arguedas.

Este ejemplo, no elegido al azar, sugiere la coexistencia y el «diálogo» en la obra global de José María Arguedas de dos diferentes categorías de avatares. La primera es la de los avatares «rebeldes» o «profetas»; la segunda, la de los «mediadores». Los avatares rebeldes se hacen portavoces de los oprimidos y llaman a la lucha abierta contra la opresión, mientras que los avatares del segundo tipo se esfuerzan por «ablandar el corazón» de los opresores, explicándoles a estos que el Perú no tiene futuro si no se soluciona el problema de la discriminación de los indios. Ejemplos de estos dos tipos de avatares se encuentran desde los años 1935-1938. Avatares rebeldes tempranos son el narrador de «Agua» (1935) y el hablante de «Cómo viven los mineros de Cerro de Pasco» (1936); mientras que un avatar «mediador» típico, en los mismos años, es el hablante de *Canto kechwa* (1938). Estos dos tipos

de avatares dialogarán a lo largo de décadas en la obra de José María Arguedas, pero casi siempre de un texto a otro. Es en los «Diarios» de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* donde, por fin, avatares rebeldes y mediadores entablarán, al abrigo del yo-paraguas, un intenso diálogo directo.

Bibliografía

- Arguedas, José María (1936a). Francisco Gómez Negrón y el valor de la música indígena. *Palabra*, 3.
- Arguedas, José María (1936b). Cómo viven los mineros de Cerro de Pasco. *Palabra*, 111-116.
- 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, J. M. (1942). El carnaval de Tambobamba. *La Prensa*, 15 de febrero.
- Arguedas, José María (1955). «Taki Parwa» y la poesía quechua de la República. *Letras Peruanas*, 12.
- Arguedas, José María (1958a). *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada.
- Arguedas, José María (1958b). ¿Una novela sobre las barriadas? *La Prensa*.
- Arguedas, José María (1962). La caída del ángel. *Expreso* (Lima), 19 de diciembre.
- Arguedas, José María (1966). *Algunas observaciones sobre el niño indio actual y los factores que modelan su conducta*. Lima: Consejo Nacional de Menores.
- Arguedas, José María (1968). Acerca de una valiosísima colección de cuentos quechuas. *Amaru. Revista de artes y ciencias*, 84-86.
- Arguedas, José María (1971 [1969]). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada.
- Arguedas, José María (1975). *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: Siglo XXI.
- Arguedas, José María (1975). *Dioses y hombres de Huarochirí*. México: Siglo XXI.
- Arguedas, José María (1983a [1935]). Agua. En *Obras completas* (I, pp. 57-82). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1983b [1935]). Los escolares. En *Obras completas* (I, pp. 83-119). Lima: Horizonte.

Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales

- Arguedas, José María (1983c [1966]). *Katatay/Temblar*. En *Obras completas* (V, pp. 245-249). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1983d [1962]). *Tupac Amaru kamaq taytanchisman. Haylli-taki. A nuestro padre creador Túpac Amaru. Himno-canción*. En *Obras completas* (V, pp. 223-233). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1983e [1961]). *El Sexto*. En *Obras completas* (III, pp. 217-344). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1985 [1938]). *Simbolismo y poesía de dos canciones populares kechwas*. En *Indios, mestizos y señores* (pp. 29-33). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1985 [1940]). *La canción popular mestiza en el Perú. Su valor documental y poético*. En *Indios, mestizos y señores* (pp. 59-94). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1985 [1941]). *Ritos de la siembra*. En *Indios, mestizos y señores* (pp. 95-98). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1985 [1942]). *El carnaval de Tambobamba*. En *Indios, mestizos y señores* (pp. 151-155). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1985). *Indios, mestizos y señores*. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María & Blanco, Hugo (1969). *Correspondencia entre Hugo Blanco y José María Arguedas. Amaru, 11*, 12-15.
- Bajtín, Mijaíl (1970). *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Lausana: L'Âge d'Homme.
- De Durán, Fray Diego (1967). *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*. México: Biblioteca Porrúa.
- Geertz, Clifford (1988). *Works and Lives. The Anthropologist as Author*. Stanford: Stanford University Press.
- VV.AA. (1969). *Primer encuentro de narradores peruanos*. Lima: Casa de la Cultura del Perú.

Sumak Kawsay: la poética del movimiento y de la vida en José María Arguedas

MAURO MAMANI MACEDO
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú



El territorio verbal de la obra de Arguedas es irrigado por múltiples ríos¹ divinizados o humanizados. Ellos atraviesan el terreno plural de su narrativa, poesía y ensayo. La potencia de su voz es simbólica porque alcanza distancias y profundidades. Así, puede ahondar en el corazón del *wakcha* y de la piedra o puede extenderse como un manto sonoro sobre los pueblos, convocándolos para el movimiento. Todo ello demuestra su poder significativo. El río, en su obra, se configura como símbolo cultural, río textual que ha sido absorbido del río real de la naturaleza, con todo el espesor de sus significados. Por ello, los ríos son representados con distintas magnitudes en sus diversas funciones como ríos poderosos y vivos dentro de la naturaleza viva: *Sumak Kawsay*².

¹ Emilio Adolfo Westphalen, uno de los amigos más entrañables de Arguedas, le dedica los poemas de *El niño y el río* (2004), donde uno de los actores centrales es el río, un río humano, tierno pero también caudaloso: «A José María Arguedas. Homenaje pobre al poeta y al amigo». También Arguedas le dedica *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) a Westphalen: «A Emilio Adolfo Westphalen y al violinista Máximo Damián Huamani, de San Diego de Ushua, les dedico, temeroso, este lisiado y desigual relato».

² Para las precisiones sobre esta categoría, remito a Manuel Larrú (2011).

Así como las montañas y los ríos tienen poder sobre los seres vivos y ellos mismos son seres vivos, todo lo que hay en el mundo está animado a la manera del ser humano. Nada es inerte. Las piedras tienen «encanto»; lloran si no pueden desplazarse por las noches; están vinculadas por odios o amores con los insectos que habitan sobre ellas o debajo de ellas o que, simplemente, se posan sobre su superficie. Los árboles o arbustos ríen o se quejan; sufren cuando se les rompe una rama o se les arranca una flor, pero gozan si un picaflor baila sobre una corola. Algunos picaflor pueden volar hasta el sol y volverse. Los peces juegan en los remansos. Y todas estas cosas vivas están relacionadas entre sí. Las montañas tienen ciertas zonas especialmente sensibles sobre las cuales el hombre puede reposar pero no quedarse dormido, a riesgo de que las montañas le transmitan alguna dolencia que puede ser mortal (Arguedas, 2011 [1986]).

Todo el mundo está en un intenso estado vital, «nada es inerte»; hay fuerzas y ternuras. Hay jerarquías; por ejemplo, hay seres que tienen poderes sobre otros, pueden influir y orientar sus destinos, están animados (vivos) y tienen la capacidad de animar (dar vida). Así, las montañas (*apus*), que son seres divinos como el río (el Apurímac o el Willkamayu), son dioses que pueden desplegar su poder sobre el hombre. Por esta razón, son respetados y reciben sus «pagos» en un acto recíproco, pues ellos brindan protección a los hombres y a las comunidades. Toda esta vitalidad se observa dentro de un universo andino plenamente sensible. Así, hay árboles que sienten cuando rompen sus ramas, tal como los hombres sienten cuando les quiebran un brazo, porque «todo está animado a la manera del ser humano». Esto evidencia un mundo andino donde hay todo un ordenamiento de símbolos.

Un símbolo alberga dos sentidos: el primero muestra; es decir, es ostensible, explícito, visible, corporal y manifiesto. El segundo es lo oculto, lo que mueve, que genera efectos desde lo implícito e invisible. Esta capacidad de concentrar y relacionar un haz de significados es explicada a través de una semiótica vinculante que no cierra e inmoviliza, sino que abre y dinamiza (González de Ávila, 2002). Por ello, ese río de la naturaleza que recorre la difícil geografía trasciende los planos sociales y culturales. De esta forma, sus aguas se vuelven barrosas, lodosas, espesas en significados. Considerando su densidad y su espesor semántico, «en los avatares de su fluir, el agua es diluvio, sendero hacia los abismos, es inundación, tempestad, elemento que disuelve, torrente sin ataduras, grandes calamidades, “espanto”, regresión, vuelta al primordial estado embrionario, destrucción, anegamiento sin misericordia, sangre de los sacrificios, todas las sangres que fluyen por las heridas de

un país andino» (Palazón Mayoral, 2006, p. 162). Dentro de esta cosmovisión, el símbolo también puede ser definido como un elemento material o empírico (objeto, palabra, gesto ritual) «que indica o representa una realidad no material o espiritual y que la hace presente, real y activamente» (Van Kessel & Enríquez, 2002, p. 56).

Uno de los ríos más simbólicos es el Apurímac, al que Arguedas define como «el poderoso que habla», o como «río sagrado», o «Dios que habla». Muestra la fuerza de su caudal, como un «caballo galopante»; no obstante, es un río difícil de ver, pero fácil de sentir «porque solo es posible verlo desde las cumbres, y su voz se oye en todas partes. Corre por el fondo de las quebradas más profundas que es posible imaginar» (Arguedas, 1987, p. 151). Esta singularidad de su procedencia y esa capacidad de hacer emerger su voz desde la profundidad hasta los lugares más distantes y altos es pasible de una constatación física. También sus propiedades son potenciadas y llevadas a un nivel simbólico y mítico que es lo que le otorga la dimensión divina. Por ello, el río no solamente deja ver la fuerza de su caudal o escuchar su «bramar», sino que también ese río puede ingresar a nuestro interior, a nuestro mundo sensible. Ya instalado en nuestros corazones puede hacernos amables, rebeldes, grandes, pequeños, limpios o turbios. Toda una sustancia cósmica que puede generar cambios, como enturbiar el ánimo o limpiar el alma, según la orientación que tome en el ser o por la forma en que es absorbida o trasferida su energía.

El canto, la fuerza y la voz del río mantienen vínculos con la música. Su energía cósmica es despertada por el canto y se instala en el hombre en forma individual o colectiva. Por esta razón, la correlación entre río, canto, fuerza y danza desencadenan movimientos de grandes proporciones, tal como ocurrió con el *Taki Onkoy* (el canto de enfermedad), afebrado movimiento que enfrentó a los españoles en el siglo XVI cuando las *wakas* ingresaron al cuerpo de los hombres para que estos se enfrenten a los dioses occidentales. De forma similar, Arguedas describe sus ríos, ya que este río invade el corazón de los hombres y los enardece³:

³ Arguedas enfatizaba que la música y la danza tenían un carácter profundamente religioso: «Los bailarines simbolizaban a los tótem o a los propios poderes anímicos de la naturaleza; olvidaban su carácter humano y con una fluidez y entrega supremas, danzaban maravillosamente poseídos por el ánimo del tótem de la montaña, del río, del mar, de los peces profundos, de los astros o de los árboles a quienes representaban; las máscaras no solo les cubrían el rostro, sino daban a la figura humana el aire, la apariencia total de la bestia o del accidente terreno o celeste del que estaba poseído el danzante» (Arguedas, 2011 [1986], p. 142).

Una incontenible desesperación despierta este canto, una tristeza que nace de todas las fuerzas del espíritu. Es como un insuperable deseo de luchar y de perderse, como si la noche lóbrega dominada por la voz profunda del río se hubiera apoderado de nuestra consciencia, y se canta sin descanso, cada vez con más ansia y con más angustia. Es un desenfreno de tristeza y coraje. Toda esa esencia del vivir humano agitada con ardiente violencia en todo nuestro mundo interior sensible (p. 154).

Todo este mundo interno es despertado por el canto. Es como si removiera todos los ríos rebeldes que lo habitan, porque en un río dormido hay fuerzas que están prontas a avivarse y desatarse de manera incontenible. Por ello, cuando son activadas por el canto, surge ese impulso de «luchar y perderse». El río entra en las conciencias, las enardece y las agita con connotaciones ideológicas. Este arranque trasciende la individualidad. Por ello, toda la vida humana se ve agitada por la fuerza del canto; un canto que se sustenta en la fuerza del río. Canto y río, música y río, río y rebeldía permiten la transferencia de sus propiedades a los hombres. El canto y la voz del río son de otra naturaleza. Es como una energía cósmica, armoniosa y seductora, que estalla en el corazón de los hombres, pero este estallido no despedaza u oscurece el corazón. Por el contrario, arde y quema la «esencia del vivir humano», no desintegra, sino fortalece en su emergencia al «mundo interior sensible». Este estado previo desencadena la danza y la guerra. De este modo, el canto del río es la esencia espiritual que impulsa el ansia y la angustia, que estimula la acción y la vida, que arrastra a la materialización de las ideas en una compleja mezcla de violencia y ternura.

En las hondas quebradas, en las piedras y en el agua en movimiento, estalla la música en coordenadas que expresan la belleza del canto del río. Estos son sus instrumentos: «[...] y de grandes ríos que cantan con la música más hermosa al chocar contra las piedras y las islas» (Arguedas, 1983 [1958], p. 39). El verbo *chocar* aquí no significa golpear y destruir, sino tocar en el sentido musical. Aquí los acordes están entre las piedras y las islas. De este modo, el caudal del río no es una sustancia ciega que se desplaza mecánicamente; por el contrario, exhibe una intención estética en su movimiento: es una existencia administradora de energías que colaboran en la construcción del sonido. Estas dos instancias, piedra e isla, por su nivel denotativo, anulan toda comunicación: la piedra cerrada a la comunicación y la isla alejada de todo diálogo. Sin embargo, en la función que representa Arguedas, las islas y las piedras se comunican con el mundo, ayudan a configurar las armonías. No son, en el sentido empobrecido, objetos inertes

y que están allí para ser golpeados por las aguas, sino que están para corresponder a las aguas, a los ríos. Así, juntos, entonan la música de los ríos. Entonces, no hay quietud sino movimiento. No se neutraliza el diálogo, sino que se establece, porque las piedras están animadas, las islas están conectadas, lo fijo y quieto es ganado por lo dinámico, hay diálogo y movimiento, cooperación en el momento del concierto musical. Piedra e isla se extienden en armónicas aguas del río, en su canto-culebra.

Este río también puede celebrar los avances y las victorias cuando sus hijos han triunfando: «Está cantando el río» (Arguedas, 1984, p. 11). El canto del río señala la celebración y sobre todo su presencia, el estar junto a sus hijos durante las batallas. Es un dios (*willka*) que celebra junto a los hombres sus avances sobre la ciudad. Por ejemplo, la llegada de los indios a Lima, tal como el enunciador la describe en el poema a Túpac Amaru. De esta forma, la alegría del río es la alegría de los hombres. Esto se hace explícito en este poema cuando los torrentes migratorios desbordan los cauces⁴.

El río es un elemento simbólico en la cosmovisión andina cuyos principios básicos son «la totalidad, la energía, la comunión, la sacralidad y el sentido comunitario de la vida» (Llamazares & Martínez, 2004, p. 31). En la religiosidad andina, el río es respetado porque es capaz de transferir destrezas. Por ejemplo, crea música nueva para impartirla a los hombres, como los arpistas que tienen sus *pak'chas*. Es el río quien les otorga toda la musicalidad de sus aguas; de allí nace la música clara y poderosa, original como la música de los arpistas en la novela *Diamantes y pedernales*:

La noche del 23 de junio esos arpistas descendían por el cauce de los riachuelos que caen en torrentes al río profundo, al río principal que lleva su caudal a la costa. Allí, bajo las grandes cataratas que sobre roca negra forman los torrentes, los arpistas “oían”. ¡Sólo esa noche el agua crea melodías nuevas al caer sobre la roca y rodando en su lustroso cauce! Cada maestro arpista tiene su *pak'cha* secreta. Se echa, de pecho, escondido bajo los penachos de las sacuaras; algunos se cuelgan de los troncos de molle, sobre el abismo en que el torrente se precipita y llora. Al día siguiente, y durante toda la fiesta del año, cada arpista toca melodías

⁴ Para ver estudios sobre los procesos migratorios hacia la ciudad y observar cómo se produce la emergencia india y cholita, ver, por ejemplo: Matos Mar (2004); Arellano & Burgos (2010); De Soto (1986).

nunca oídas. Directamente al corazón, el río les dicta música nueva (Arguedas, 1983 [1954], p. 19)⁵.

Es el río que administra su magisterio, que pone la música en el corazón de los hombres, que ordena y da la secuencia de sus sonidos, la distribución de sus acentos y de sus cadencias. Es quien emite el primer canto, que luego es reproducido por todas las regiones. Entonces no es un canto para uno, sino para el pueblo. Los arpistas elegidos son sus intermediarios. El canto del río sigue fluyendo a través de ellos.

Este río, con los mismos valores que se practican en la vida del pueblo indio, es representado en la obra narrativa y poética de Arguedas; además, es estudiado en sus ensayos. Un ejemplo de ello es su magnífico artículo «El carnaval de Tambobamba» (1942), donde el río tiene un marcado protagonismo, con claras alusiones a las confrontaciones sociales. Por esta razón, explica Usandizaga (2006), el río dormido como una piedra guarda una energía contenida, energía sagrada y terrible que trae destrucción, pero también limpieza⁶ y, sobre todo, resurrecciones. Todo ello se cifra en la manifestación del despertar de las fuerzas dormidas en la piedra y en los ríos. El río muestra una fuerza de movilidad. Esta es trasladada al campo humano para que pueda afirmar su identidad en tanto fluir, lo que encaja con la forma de pensar andina, donde la identidad siempre es relacional: identidad que se construye en función a los otros. Esos otros no son solo los semejantes, sino los otros hermanos, como las plantas y los animales. En este universo de la naturaleza, vivo (*kawsay*), el río entra en diálogo tenso con el hombre para que surja la identidad y la música. Un río también puede ser calificado como un toro por su bramido o el correr de un toro puede ser calificado con las correntadas, crecidas o repuntes de los ríos. Por esta razón, no hay identidades fijas y cerradas, sino abiertas y dinámicas. Este símbolo puede mostrarse con una movilidad diversa, puede instalarse en animales como el toro, el caballo o la culebra, que tienen el mismo desplazamiento horizontal, de atrás hacia adelante, mostrando un avance. De allí traslada la figura en movimiento a los bailes, a las danzas guerreras, y se proyecta a las grandes marchas andinas que buscan justicia social, que como grandes *amarus* sociales se desplazan con energía por las calles.

⁵ En esta novela el Upa Mariano también es un arpista que toca dulce, pero se insinúa que el aprendizaje viene de los animales: «—Porque pasa el día con los pájaros cantores será que así dulce toca— decían los viejos y las mujeres» (Arguedas, 1983 [1954], p. 16).

⁶ Muy similar al fuego que quema la paja, generando limpieza para el brote de la hierba.

También el río está asociado a la candela, la cual tiene dos movimientos. Uno vertical, en tanto crece en altura porque se enardece y se eleva. El otro movimiento es horizontal y se observa cuando el fuego avanza al ras del suelo quemando las plantas. Allí se ponen en práctica los procesos de nutrición de la tierra, tal como ocurre cuando se queman los pastos secos. Esta ceniza que resulta de la quema nutre la tierra para que las plantas broten con rebeldía. El desplazamiento de la candela como culebra al ras del suelo es muy similar al movimiento del río. Por ello la asociación entre la culebra o la serpiente con el río es muy frecuente, pero también entre serpiente y fuego, como en su poema «Katatay».

También el río está vinculado al rayo, ya que este tiene un movimiento intenso como el de una culebra aérea. Esta intensidad se aloja en el corazón de los hombres, pero también puede ser vista en los ámbitos sociales cuando se desatan las luchas de reivindicación social. La figura del río no es una sustancia fija sino que se expande, difunde su potencia. Temblor y agitación pueden ingresar en la vena de la gente. De este modo, la sangre arde y el espíritu se subleva. Por ello, la gente, con su presencia, se puede volver guerrera.

Entonces, observamos que la imagen del río puede tomar distintas formas: huaycos, venas enardecidas, sangre que grita. Pero también puede estar representada como animales. Por ejemplo, un río es como un toro. Por ello, se señala que brama y corre como los toros en desatada carrera. También puede ser representado como serpiente (*amaru*), en los grandes movimientos comunales.

De todo ello se desprenden las múltiples relaciones del río: culebra (*amaru*); fuego; viento; rayo; toro; caballo; aire; candela; camino; movimientos sociales, como la protesta, que se representa como un «río de gente» que corre entre los caminos y calles, que a su vez son como cauces por donde se desplaza el río de gente y que marcan el avance de las personas. Esto es visto como el repunte de las aguas convulsas de los ríos, tal como se describe en *Los ríos profundos*. En todos ellos, se presenta ese desplazamiento sinuoso de caminar y la fuerza que impulsa, que quema, que destruye, pero también que esconde la idea de renovación.

El río también es visto como grito insuperable que alcanza espacios desconocidos y alturas admirables. Sirve para calificar la fuerza del grito doloroso cuando se ejecuta con la intención de denuncia. Un grito profundo y tremendo. Esto lo observamos en el poema «Qué Guayasamín», cuando expresa la inmensa necesidad de pintar el grito del dolor:

Tú, ardiente hermano
grita todo esto
con voz aun más poderosa
e incontenible que el Apurímac (Arguedas, 1984, p. 25).

Es un dios que habla y su voz es poderosa. Arguedas lo califica como «el poderoso que habla», que se refiere a lo enérgico y vigoroso, pero también da cuenta de su divinidad y su poder incontenible, ya que su avance es imperturbable. Avance sin descanso, como el trabajo de la comunidad andina, como las grandes luchas comunales. Esta es la intensión de este poema, donde se retrata el extremo dolor del hombre. En consecuencia, su pintura grita y su grito es tan alto como la voz del Apurímac. Es más, es un grito que supera la voz del dios que habla.

Esta intensidad de la voz también es representada cuando el yo poético menciona que quiere intensificar la fuerza de su voz. Esto se observa cuando se dirige a su dios, en actitud implorante: «¡Somos todavía! Voceando tu nombre, como los ríos crecientes y el fuego que devora la paja madura» (p. 13). Esta voz intensa es la que se necesita para llegar a los lugares donde se ubican los dioses mayores. Solo con la voz divina del río es posible llegar a ellos, informarles, agradecerles o pedirles que los acompañen en sus desplazamientos.

El río también es símbolo del secreto y la comunicación: «¿Qué hay a la orilla de esos ríos que tú no conoces, doctor?» (p. 43). Es el límite y la frontera de lo conocido y lo no conocido; es el espacio que oculta, pero que también acerca, convoca. Es una frontera y un paso. Esto para configurar la existencia de dos bandas: de un lado, un mundo costeño que desconoce la profundidad y la altura de los Andes; y, del otro, los indios con sus andenes, sus cultivos regidos por su cosmovisión. Cruzar el río es encontrarse y comunicarse, es compartir y vivir como hermanos, tal como lo plantea Arguedas en su utopía posible. El caudal del mismo río es un símbolo que encarna la utopía posible, abrazar las dos orillas, unir lo separado. Por ello, vivir en las aguas del río es vivir en el *taypi*, en el *chaupi*, en el centro que converge e irradia. Esta metáfora del río representa al propio Arguedas, que asimila a uno y otro bando: al indio y al doctor, los dos zorros en diálogo. Por ello, Arguedas es un *chaka-runá*: hombre puente.

También está asociado al caminar de un toro, a ese movimiento que hace temblar la tierra: «nuestro río sagrado está bramando» (p. 11). Arguedas utilizará el bronco sonido que hace el toro cuando camina para calificar la voz del río:

«¿De qué están hechos mis sesos? ¿De qué está hecha la carne de mi corazón?. Los ríos corren bramando en la profundidad» (p. 43). La fuerza de un toro al correr, capaz de hacer temblar la tierra, es usada para calificar la fuerza de las aguas que también hacen temblar a la tierra, y el bramido del toro es la voz pesada de los ríos. También es comparado con el caballo: «¡Hermoso caballo de crin brillante, indetenible y permanente, que marcha por el más profundo camino terrestre!» (1983 [1958], p. 61). Arguedas muestra la imperturbable y majestuosa marcha del caballo para calificar el movimiento del río.

El río puede trasladar su poderosa vitalidad al hombre: «¡Estamos vivos; todavía somos! Del movimiento de los ríos y la piedras, de las danzas de los árboles y montañas, de su movimiento, bebemos sangre poderosa, cada vez más fuerte» (1984, p. 13). El movimiento singular del río permite que el hombre se reanime y se cargue de fuerza, el indetenible fluir de sus aguas se convierte en el fluir indetenible de la vida del hombre. De esta manera, el río se configura como símbolo de vitalidad que se interioriza, que recorre la conciencia y el corazón; es la correntada del río la que revela la existencia del hombre. Todo está gobernado por el movimiento. Estar vivos es estar en movimiento, pero se puede estar vivo con otra cabeza, es decir, desconocer su identidad. La presencia del río afirma la identidad, porque el fluir de los ríos también simboliza el fluir de la identidad. Así, se observa cómo conciertan en el cuerpo del indio la poética del movimiento. Está en movimiento el río y la sangre. También los árboles, la montaña y las piedras se movilizan para mantener la continuidad de la vida del hombre andino. Además, está la idea del movimiento y la danza, puesto que si está viva la naturaleza está vivo el hombre. En consecuencia, hay celebración.

En el orden divino hay jerarquías. El Apurímac, el río que habla, no es superior a todos los dioses. Hay dioses mayores, como los que observa el yo poético en el *Hana Pacha*. Allí encuentra que la grandeza del río no es plenamente superior, pero le reconoce su poder: «He aquí que los poderosos ríos, los adorados, que partían el mundo, se han convertido en el más delgado hilo que teje la araña» (p. 29). Pero este dios que habla tiene la capacidad de actuar como intermediario, cuando el yo poético del poema a Túpac Amaru pide a su dios supremo que escuche la palabra del río porque tiene el mensaje de superación: «Padre nuestro, escucha atentamente la voz de nuestros ríos» (p. 13). Esta voz es la que canta el triunfo de los hombres andinos en la tierra, triunfo de debe ser compartido con sus dioses.

En uno de sus primeros poemas⁷ inconclusos se menciona al río como un marcador temporal: «El agua del río, / en el agua del río ha empezado la noche». Este poema está cargado de nostalgia. Así como representa la vitalidad, este río también puede ser relacionado con la pena y la aflicción. Es más, puede matar, como se narra en la novela *Los ríos profundos*. En el poema «Gabicha» (1963)⁸ la figura del río es configurada como revitalizador: «Todos los ríos de mi pueblo en ti pueden ser viva sangre». Estos ríos son capaces de devolver la vida, de anular los cansancios. Así, el hablante lírico le pide a su interlocutora que ame a los ríos que son verdes, que tienen vuelo, que alimentan a los árboles inalcanzables. De ellos debe recoger el aliento de sus poderes. El yo poético es llevado a emitir estos consejos porque observa la fragilidad de Gabicha y le pregunta: «¿Cuántos ríos lloran ojos, hermanita?». Esto revela los ríos que lloran en los ojos de la Gabicha, ese llanto acaudalado, agolpado en sus ojos. Por ello debe absorber la fuerza de los grandes, de los ríos y de los árboles.

El río también es el dios que se duele con ternura: «Escucha sobre el árbol de lambras el canto de la paloma abandonada, nunca amada / el llanto dulce de los no caudalosos ríos, de los manantiales que suavemente brotan al mundo» (1984, p. 13). Son ríos que saben llorar con un llanto de ternura, que alegran y sienten dolor como sus hermanos humanos; ríos humanizados por la emoción, huérfanos de caudal y de voz. Así, el río se suma a este cuadro de ternura como la paloma abandonada sin amor, como el brote tímido de los manantiales. En medio de ello, el río llora. Pero este llanto no es amargo sino un canto dulce, porque sus aguas no están en repunte.

El río también puede actuar como una memoria. Esto se observa en la novela *Diamantes y pedernales*. Tal como lo explica María Gonzales (2011), se presenta en el pasaje cuando la mujer acobambina mira al río y recuerda a su pueblo. Es como ese fluir del recuerdo, un río que incesantemente trae al pueblo en sus aguas; por medio de él se reconecta; es como la corriente viva de la memoria ahora actualizada con la memoria del fluir de los hechos, de lo que no está pero que lo vuelve presente porque lo trae en forma incesante. Pero a esta memoria del río no hay que entenderla como una memoria depósito, sino una memoria generadora que se desplaza indetenible sobre el presente y sigue su curso hacia el futuro,

⁷ Ver: Pinilla (ed.) (2007). La editora del poema sugiere como fecha de escritura el año 1938.

⁸ Véase: Kelley (2000).

arrastrando en sus aguas el pasado o haciendo que el pasado viva en sus aguas en movimiento. El río-símbolo, en tanto memoria, permite demarcar las fronteras de una cultura. Por ello, la vitalidad del símbolo permite conservar la vitalidad de la cultura. Además, el símbolo tiene la capacidad de actuar como memoria de otros tiempos y se actualiza en cada cultura y tiempo (Lotman, 1996).

En la escritura de Arguedas se encuentra la presencia de una poética de la movilización, de la fluidez y de la vitalidad. Es un río que arrastra múltiples elementos, como raíces, piedras, animales. Toda una diversidad en movimiento. La escritura es «opulenta» y «vertiginosa». Como lo explica Monte Alto (2011): «En este caudaloso río que arrastra géneros, escritos, cantos, poesía, pasajes de la Biblia y expresiones populares, brota una escritura que, más que un desbordamiento disciplinar, se alimenta de varias fuentes»⁹ (p. 88)¹⁰.

La figura del río se refiere a las aguas en movimiento. Estas proyectan la idea de los remezones sociales, cuando la crisis es signada por la fuerza y la intensidad de la reivindicación. Por ello, la presencia del *yawar mayu* como una categoría: «Los indios llaman “yawar mayu” a los ríos turbios, ya que muestran con el sol un brillo en movimiento, semejante al de la sangre. También llaman “yawar mayu” al momento violento de las danzas guerreras, al momento en el que los bailarines luchan» (Arguedas, 1983 [1958], p. 14). Estos dos movimientos, que están signados por el agua y la sangre, implican movimientos de intensidad, de fluidez y de tremenda vitalidad. Además, tienen la misma estructura. Así, se menciona que los ríos son como las venas de los *apus*, esos dioses mayores. El río es un *apu* como el Apurímac. Teniendo en cuenta el poder de la fuerza del río que se desborda, William Rowe (1996) afirma lo siguiente:

Entre los símbolos que encarnan la ruptura de barreras, hay dos que sobresalen: el *yawar mayu* y el huayco. Símbolo poderoso en toda la obra de Arguedas, el *yawar mayu* incluye entre sus múltiples significados el de una fuerza que se desborda y carga con ella los elementos desarraigados, fuerza trágica pero también con signo de renovación (p. 336).

⁹ La traducción es mía. La cita original es la siguiente: «Nesse rio caudaloso de uma escrita que arrasta géneros, desenhos, cantos, poesia, trechos bíblicos e expresões populares, brota uma escrita que, mais que um transbordamento disciplinar se alimenta de varias fontes».

¹⁰ Esta escritura, que es para el caso específico de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* como un río turbulento, es interpretada por Martín Lienhard (1996) como una respuesta al modelo occidental.

Para Isabelle Tausin (2008) el río «plasma la violencia, la destrucción y el renacimiento» (p. 126). El río tiene la fuerza y la intensidad; ello lo convierte en devastador. Esto se evidencia cuando «entra el río». Hay una violencia desatada, una furia. Es como si recobrara sus dominios; no hay canal que pueda orientar su camino. Hace su camino como él quiere, unas veces recto, otras veces torcido. Pero esta fuerza también es renovadora. El río también está vinculado a los movimientos sociales, como el motín de las chicheras, que es calificado como un «repunte de agua» y, luego, como un «oleaje», lo que se observa en la novela *Los ríos profundos*. El río es asociado al *amaru*: «Fue ya el grito único que se repetía hasta la cola del tumulto. El grito corría como una onda en el cuerpo de una serpiente». Esto es el movimiento social (Unsandizaga, 2006; Tausin, 2007), el *amaru* social.

El río puede devolvernos el ánimo de vida. Esto le ocurre a Ernesto en *Los ríos profundos*: «Yo no sabía si amaba más al puente o al río. Pero ambos despejaban mi alma, la inundaban de fortaleza y de heroicos sueños. Se borran de mi mente todas las imágenes plañideras, las dudas y los malos recuerdos» (Arguedas, 1983 [1958], p. 60). Aquí se produce una catarsis, porque lo oscuro del alma es despejado por su accionar, las dudas movedizas se disipan, se instalan fortalezas y heroísmos. Todo ello le permite ser diferente: «Y así, renovado, vuelto a mi ser, regresaba al pueblo; subía la temible cuesta con pasos firmes. Iba conversando mentalmente con mis viejos amigos lejanos: don Maywa, don Demetrio Pumaylly, don Pedro Kokchi [...] que me criaron, que hicieron de mi corazón semejante al suyo» (p. 60). Allí el río se vuelve memoria, pues le permite encontrar las razones por las cuales su corazón tiene ese comportamiento. Ernesto encuentra la soledad con grandeza por la firmeza que le ha otorgado el río. Así, sigue su ejemplo en la forma de desplazarse entre los otros, fortalecido por la energía cósmica transmitida por el río: «¡Sí! Había que ser como ese río imperturbable y cristalino, como sus aguas vencedoras. ¡Cómo tú, río Pachachaca!» (Arguedas, 1983 [1958], p. 61). Y se vuelve grande y poderoso: «Durante esos días los amigos pequeños no me eran necesarios. La decisión de marchar invenciblemente, me exaltaba. —¡Como tú, río Pachachaca!— decía a solas» (p. 60).

La figura del río está presente en el movimiento social, puesto que *yawar mayu* representa los momentos de crisis cósmica o social. Primero en la danza guerrera, y luego la danza y la guerra juntas. Toda esta metáfora del río es trasladada a los contextos sociales —«ríos de gente»— para señalar el desplazamiento masivo de las personas

de un espacio a otro¹¹. Este fenómeno es representado en el poema «Tupac Amaru kamaq taytanchisman (haylli-taki)», donde se plantea la reivindicación del indio, que fue relegado desde el descubrimiento y posterior colonización.

Finalmente, los ríos de sangre o las piedras de sangre hirviendo dan cuenta de esta poética del movimiento, lo que se observa en la potencia que encierra la piedra. Esta contiene movimiento, tensión y crisis. Arguedas, en *Los ríos profundos* (1983 [1958]) explica:

Me acordé, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: «yawar mayu», río de sangre; «yawar unu», agua sangrienta; «Puk'tik' yawar k'ocha», lago de sangre que hierve; «yawar wek'e», lágrima de sangre. ¿Acaso no podría decirse «yawar rumi», piedra de sangre, o «puk'tik yawar rumi», piedra de sangre hirviendo? Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en verano, que tienen una cima así, hacia el centro del caudal, que es la zona temible, la más poderosa (p. 14).

Nuevamente se produce la negación de lo estático frente al movimiento. El muro está fijo; sin embargo, hay toda una efervescencia dentro de él. Las líneas no están solo para denotar un movimiento, sino que están vivas porque hierven, y los hervores son símbolo de que algo está vivo. La misma superficie es mudable, cambiante. Por ello, el muro está fijo pero en pleno movimiento, como soportando tensamente todas las fuerzas que delatan su fluidez. Arguedas compara el centro de los ríos, zona temible y poderosa, con la energía contenida en el muro, en la piedra, que es sangre hirviendo, *puk'tik yawar rumi*.

En síntesis, el río en la obra de Arguedas es fundamental pues asume formas simbólicas. Este puede estar representado en los animales, como el toro, la culebra o el caballo; en los fenómenos culturales, como la candela o la música; en los fenómenos sociales, como los movimientos de reivindicación; en los fenómenos naturales, como el rayo y el viento. Todos ellos demuestran una poética de la movilidad, la misma que muestra la tremenda vitalidad del río que vive en cada corazón del hombre.

Esta es la escritura-río de Arguedas, escritura que «golpea como un río en la conciencia del lector». Escritura serpenteante, vibrátil, que muestra la vida en

¹¹ Arguedas representa esta intensa migración en su novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Para un estudio sobre el fenómeno, remito a: Mamani Macedo (2007).

hervor de la cultura andina, siempre en movimiento. Crea toda una poética del movimiento y de la vida, donde las piedras se desplazan, las montañas y los árboles danzan, donde las islas ayudan a cantar. Una energía cósmica encarnada en el río que, con todo su poder, llega a todos los espacios, a todos los pueblos, a todos los cuerpos que decidan recibir su sabiduría.

Bibliografía

- Arellano, Rolando & Burgos, David (2004). *Ciudad de los Reyes, de los Chávez, los Quispe*. Lima: Epensa.
- Arguedas, José María (1942). La aurora de la canción popular mestiza. La victoria de lo indio. *Revista Yachaywasi*, 14, 18-19.
- Arguedas, José María (1944). Un método para el caso lingüístico del indio peruano. *Historia*, 6 (2), 32.
- Arguedas, José María (1983 [1954]). Diamantes y pedernales. En *Obras completas*. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1983 [1958]). Los ríos profundos. En *Obras completas*. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1983 [1964]). Todas las sangres. En *Obras completas*. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1984). *Katatay*. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1986). [Testimonio e intervención]. En *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*. Lima: Latinoamericana.
- Arguedas, José María (1987). *Indios, mestizos y señores*. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1989). *Canto kechwa*. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (2011 [1986]) Algunas observaciones sobre el niño indio actual y los factores que modelan su conducta. En Wilfredo Kapsoli (comp.), *Nosotros los maestros* (pp. 390-401). Lima: Horizonte, Derrama Magisterial.
- Arguedas, José María (2011a [1947]). El folklore y los problemas de que trata. En Wilfredo Kapsoli (comp.), *Nosotros los maestros* (pp. 137-144). Lima: Horizonte, Derrama Magisterial.
- Cornejo Polar, Antonio (1976). Arguedas, poeta indígena. En Juan Larco (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas* (pp. 169-176). La Habana: Casa de las Américas.

- Cornejo Polar, Antonio (1995). Condición migrante e intertextualidad cultural: el caso de Arguedas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 42.
- Cornejo Polar, Antonio (1996 [1971]). Un ensayo sobre *Los zorros* de Arguedas. En Eve-Marie Fell (coord.), *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (pp. 296-306). Madrid: ALLCA XXe Siècle.
- De Soto, Hernando (1986). *El otro sendero*. Lima: El Barranco.
- González de Ávila, Manuel (2002). *Semiótica crítica y crítica de la cultura*. Barcelona: Anthropos.
- Gonzales, María (2011). «Oposiciones y complementariedad en *Diamantes y pedernales*». Tesis de Licenciatura. UNMSM.
- Huamán, Miguel Ángel (1988). *Poesía y utopía andina*. Lima: DESCO.
- Arguedas, José María (2000 [1963]). Gabicha. En A. Kelley, Gabicha: An Unpublished Poem by José María Arguedas. *Latin American Indian Literatures Journal*, 2 (16), 99-113.
- Larrú Salazar, Manuel (2010). De una visión indigenista a una visión andina en la obra de José María Arguedas. *Con textos. Revista Crítica de Literatura*, 1, 11-28.
- Lienhard, Martin (1992). *La voz y su huella*. Lima: Horizonte.
- Lienhard, Martin (1996 [1971]). La «andinización» del vanguardismo urbano. En Eve-Marie Fell (coord.), *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (pp. 296-306). Madrid: ALLCA XXe Siècle.
- Llamazares, A. M. & Martínez Sarasola, Carlos (eds.) (2004). *El lenguaje de los dioses, arte chamanismo y cosmovisión indígena*. Buenos Aires: Biblos.
- Lotman, Yuri (1996). *La semiósfera I*. Madrid: Cátedra.
- Mamani Macedo, Mauro (2011). *José María Argueda. Urpi, fieru, quri, songoyky. Estudio de la poesía de Arguedas*. Lima: Petroperú.
- Mamani Macedo, Porfirio (2007). *La sociedad peruana en la obra de José María Arguedas. El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Letras de la UNMSM.
- Matos Mar, José (2004). *Desborde popular y crisis del estado. Veinte años después*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Mazzotti, José Antonio (2002). *Poéticas del flujo. Migración y violencia verbales en el Perú de los 80*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

- Monte Alto, Rómulo (2011). *Descaminhos do moderno em José María Arguedas*. Belo Horizonte: UFMG.
- Palazón Mayoral, María Rosa (2006). ¿Transculturación inversa, de dominador a indio? La simbología del agua en José María Arguedas. *Anales de Antropología. Revista del Instituto de Investigaciones Antropológicas*, 2 (40), 153-164.
- Pinilla, Carmen María (ed.) (2004). *José María Arguedas. ¡Kachkanirraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Pinilla, Carmen María (ed.) (2007). *Apuntes inéditos. Celia y Alicia en la vida de José María Arguedas*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Rebaza Soraluz, Luis (2000). *La construcción de un artista peruano contemporáneo*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Rowe, William (1991). La complejidad semántica de la poesía de Arguedas. En Hidelbrando Pérez y Carlos Garayar (eds.), *José María Arguedas. Vida y obra* (pp. 216-205). Lima: Amaru.
- Rowe, William (1996 [1971]). Deseo, escritura y fuerzas productivas. En Eve-Marie Fell (coord.), *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (pp. 296-306). Madrid: ALLCA XXe Siècle.
- Rowe, William (1996). *Ensayos arguedianos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos; SUR, Casa de Estudios del Socialismo.
- Tauzin, Isabelle (2007). *El otro curso del tiempo. Una interpretación de Los ríos profundos*. Lima: IFEA, Lluvia.
- Usandizaga, Helena (2006). Amauru, wiku, layk'a, supaya o demonio: las fuerzas del mundo de abajo en *Los ríos profundos*. En S. R. Franco (ed.), *José María Arguedas: hacia una poética migrante* (pp. 227-246). Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Pittsburg.
- Van Kessel, Juan & Enríquez, Porfirio (2002). *Señas y señaleros de la madre tierra*. Quito, Iquique: Abya Yala, IECTA.
- Westphalen, Inés (comp.) (2011). *El río y el mar. Correspondencia José María Arguedas / Emilio Adolfo Westphalen (1939-1969)*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

Comunión onírica, místico y grupo: el caso de Arguedas

RAÚL FATULE

Pontificia Universidad Católica del Perú

*And sometimes is seen a strange spot in the sky
A human being that was given to fly.*

E. Vedder & M. McCready, («Given to fly»)

Introducción

Comparto la idea de Alberto Flores Galindo (1992) de que en el caso de Arguedas no es posible realizar un análisis individual o que solo tome variables personales, sino que hay que incluir la dimensión social. En este trabajo, dicha dimensión es explorada, bajo el concepto de lo grupal y sus fenómenos, desde las ideas de Wilfred Bion.

José María Arguedas decía en el año 1947, en una nota que prologaba el libro *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*:

El brujo es un personaje principal de los cuentos y leyendas; pero al mismo tiempo que se describe con notable respeto las prácticas de magia y brujería, se muestra a «la madre» de los lagos, de los ríos, árboles y animales de la selva, y de los productos minerales, con patetismo subyugante, con tal violencia que el oyente o lector *logra alcanzar una especie de profunda y onírica comunión con la naturaleza*, hasta el punto de sentirse contaminado con sus orígenes y su levadura [...] (Arguedas, 2009 [1947], p. 21)¹.



¹ Las cursivas son mías.

Lo que voy a tratar de decir es que, parafraseando a Flores Galindo (1992), Arguedas buscó que sus sueños se encontraran con la historia; y así, mediante la imaginación (ensoñación), subvertir la realidad. ¿Cómo? Por medio de la comunión onírica, del *atonement* o unicidad en palabras de Bion (1974 [1970]).

El demonio feliz: místico y grupo

Wilfred R. Bion (1963 [1961]) empezó investigando fenómenos grupales. De sus primeras observaciones y experiencias con grupos dedujo algunas ideas que marcaron un hito en las investigaciones sobre los grupos. Observó constantes que se repetían en todos los grupos en los que participó y observó. Estas constantes se manifiestan en configuraciones en torno a la relación entre el líder y el resto del grupo. Pudo describir la naturaleza de la vida emocional de los grupos, identificando tres configuraciones inconscientes elementales que reflejaban la vida emocional de los grupos. A estas configuraciones las llamó *supuestos básicos*. Estos son el supuesto básico de emparejamiento, el de dependencia y el de ataque y fuga. Cada uno de estos supuestos básicos determina, según Bion, el sentir general del grupo y marca una relación específica con su líder. El líder, a su vez, responde a dicho supuesto básico, ya que él mismo es un emergente del grupo y, por lo tanto, está determinado por este. Es importante aclarar que los supuestos básicos pueden alternarse, de tal modo que un grupo no siempre se comporta necesariamente de acuerdo a uno de ellos. A estos supuestos básicos se les opone el aspecto racional del grupo, el cual permite llevar adelante una tarea para la cual el grupo se ha formado. Bion llamó a esto el grupo de trabajo.

Este recorrido muy superficial por las ideas de Bion acerca del grupo y el líder nos permite enmarcar, tal como él hizo, sus reflexiones acerca del místico y el grupo. El místico determina, al igual que el líder, una relación particular con el grupo. Puede ser visto como un líder por una parte del grupo; sin embargo, los líderes no son místicos. El místico es aquel que irrumpe en la vida del grupo y que se nombra portador de una idea nueva. Esto es percibido de diferentes formas por el grupo. Una parte de este estará destinada a contener al místico y/o a la idea nueva (Bion, 1981 [1966]; 1974 [1970]). Es lo que se conoce como el *establishment*. Su función es asimilar al místico en la estructura del grupo, es decir, neutralizarlo o normalizarlo. Si no consigue este objetivo, si la irrupción del místico es demasiado amenazante, ya que su naturaleza es de una fuerza explosiva, el *establishment* puede intentar eliminar al místico. No hay místico sin grupo. La clave es la relación entre ambos.

Hay tres formas posibles de relación entre místico y grupo: comensal, simbiótica y parasitaria. En el primer caso, ambos no están lo suficientemente cercanos como para afectarse y viven sin estimularse. En el segundo, la relación es intensa, y místico y grupo se afectan enriqueciéndose y promoviendo el crecimiento de ambos. El último caso es en el que la relación es negativa: grupo y místico buscan despojar al otro de sus cualidades, consiguiendo la destrucción de uno u otro, o de ambos.

Bion (1981 [1966]) definió al místico como aquel que reclama una unión con la verdad o deidad, aquel que es *uno* con la realidad última, o al menos con uno de sus vértices. Llamó al estado mental alcanzado por el místico *atonement* o unicidad. Esto se desprende de que la realidad última no puede ser conocida ni pensada, solo puede ser *sida*, según Bion (1974 [1970]). ¿Podemos pensar en Arguedas a partir de estas categorías? ¿Cuál es la *idea nueva* en Arguedas? Portocarrero (2005) nos dice que la novedad está en una invocación a recrear la tradición y así desarrollarnos desde nuestra propia historia: el Perú como una fuente infinita para la creación (Arguedas, 2011 [1971]).

Tankayllu: reverie y místico

Para Bion (1980 [1962]), el soñar es la función primordial de la mente. A través del sueño, la mente se contacta con la realidad, la procesa, la digiere y la transforma en conocimiento. El bebé amplía y desarrolla su capacidad de soñar en el vínculo con la madre. Bion describe en sus escritos el estado mental de la madre cuando desea recoger las emociones de su bebé y que él considera adecuado para captar las comunicaciones de los pacientes. Llamó a este estado *reverie* o ensoñación². Dice Bion: «[...] cuando la madre quiere al niño, ¿con qué lo hace? Aparte de los canales físicos de comunicación, tengo la impresión de que el amor se expresa a través del “ensueño” (*reverie*)» (1980 [1962], p. 73). El *reverie* o ensueño es un canal de comunicación por el cual se inyecta devoción (Sor & Senet de Gazzano, 1992).

Hay una criatura, un símbolo, que sirve de modelo tanto al *reverie* como al místico, o mejor dicho al místico capaz de ejercer la ensoñación. ¿No es ese acaso el *tankayllu*? ¿Aquel cuyo agujijón falso «no solo es inofensivo, sino dulce»? Aquel que los niños atrapan para beber la miel de ese falso agujijón. Su descripción es elocuente:

² La noción de *reverie* es similar a la de «estado de atención flotante» propuesta por Freud en 1912.

Al tankayllu no se le puede dar caza fácilmente, pues vuela alto, buscando la flor de los arbustos. Su color es raro, tabaco oscuro; en el vientre lleva unas rayas brillantes; y como el ruido de sus alas es intenso, demasiado fuerte para su pequeña figura, los indios creen que el tankayllu tiene en su cuerpo algo más que su sola vida. ¿Por qué lleva miel en el tapón del vientre? ¿Por qué sus pequeñas y endebles alas mueven el viento hasta agitarlo y cambiarlo? ¿Cómo es que el aire sopla sobre el rostro de quien lo mira cuando pasa el tankayllu? Su pequeño cuerpo no puede darle aliento. Él remueve el aire, zumba como un ser grande; su cuerpo afelpado desaparece en la luz, elevándose perpendicularmente. No, no es un ser malvado; los niños que beben su miel sienten en el corazón, durante toda la vida, como el roce de un tibio aliento que los protege contra el rencor y la melancolía. Pero los indios no consideran al tankayllu una criatura de Dios como todos los insectos comunes; temen que sea un réprobo. Alguna vez los misioneros debieron predicar contra él y otros seres privilegiados (Arguedas, 2001 [1958], pp. 71-72).

El místico, Arguedas, sería aquel que puede, a través de la comunión onírica, infundir devoción al grupo. Cumplir la función de la madre o del analista con el grupo, metabolizando aquello que no puede ser nombrado, menos aún entendido y que genera sufrimiento y angustia. Es decir, aquello que no puede ser pensado. El místico se hace cargo de esto, lo recibe como continente transformador para devolverlo al grupo en un modo que ahora genera sentido y promueve el crecimiento mental. «*Aleteando amor, nos saca de nuestros sesos las piedras idiotas que nos bunden*» (Arguedas, 2004c [1966]).

Todos tenemos sueños diurnos (De la Puente, 1997) que pueden devenir, mediante una capacidad para la ensoñación, en creación literaria. Esto depende de las características de cada uno. Sin embargo, sí creo que la capacidad de crear un mito, un sueño para el grupo que reúna múltiples aspectos de la realidad del mismo, eso ya concierne a alguien de las características de Arguedas; es decir, a un místico.

Arguedas relata el esfuerzo que realizó para lograr transformar su experiencia en un lenguaje que llegara al grupo:

Muchas esencias, que sentía como las mejores y legítimas, no se diluían en los términos castellanos construidos en la forma ya conocida. Era necesario encontrar los sutiles desordenamientos que harían del castellano el molde justo, el instrumento adecuado. Y como se trataba de un hallazgo estético, él fue alcanzado como en los sueños, de manera imprecisa (2004a [1950], p. 178).

¿Cuál es la función del místico y cuál era la intención de Arguedas? Este último dijo: «¡Describir la vida de aquellas aldeas, describirla de tal modo que su palpitación no fuera olvidada jamás, *que golpeará como un río en la conciencia del lector!*» (2004a [1950], p. 178). Según Bléandonu (2000), el *reverie* es la función capaz de realizar transformaciones. La creación literaria, como sueño y mito, también nos transforma.

Zumbayllu: comunión onírica y creación literaria

Hanif Kureishi (2002) dice que escribir es lograr una comunión con uno mismo. Él, Kureishi, agrega que lo logra por un proceso de asociación libre que le permite soñar para después contar. Arguedas, que absorbió tan profundamente el sentir nacional, logra a través de una comunión con él mismo, a través de la memoria por ensoñación, crear un mito, un relato, un sueño para el grupo. Entonces, desde la comunión onírica con la naturaleza (Arguedas, 2009 [1947]) y la comunión con el otro (Portocarrero, 2005), hubo una evolución que devino en una comunión onírica con el grupo; es decir, un proceso de inyección, de inoculación de amor y devoción al grupo, a la nación. El objetivo sería, a decir de Freud (1908), quien consideraba a los mitos los sueños de la humanidad, crear un nuevo mito o sueño que contenga la idea nueva, antes inaccesible para el grupo. Arguedas lo reclama explícitamente:

Contagiado para siempre de los cantos y mitos, llevado por la fortuna hasta la Universidad de San Marcos, hablando por vida el quechua, bien incorporado al mundo de los cercadores, visitante feliz de grandes ciudades extranjeras, 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 vínculo podía universalizarse, extenderse; se mostraba un ejemplo concreto, actuante. El cerco podía y debía ser destruido; el caudal de las dos naciones se podía y debía unir (Arguedas, 2011a [1971], p. 12).

Por comunión onírica, el escritor es capaz de funcionar como una madre metabolizadora, capaz de curar las heridas del alma, de brindar sosiego a un grupo que sufre.

El símbolo que crea Arguedas, que refleja esta función de la ensoñación como canal de comunicación, es justamente el *zumbayllu*. Aquel objeto mágico capaz de *prender la memoria* y evocar los recuerdos que pueden revitalizar el alma.

Pero no solo eso. El *zumbayllu* puede establecer puentes, comunicaciones que superan los límites de la realidad, como lo hace el sueño. Así, el místico llega al grupo infundiendo devoción.

Bion (1974[1970]) describe los procesos psíquicos por los que el sujeto atraviesa al acercarse a un descubrimiento o idea nueva. Partiendo de las ideas de Melanie Klein, postula una oscilación entre las posiciones esquizoparanoide y depresiva, o como prefirió llamarla Ps \leftrightarrow D. El místico estaría en capacidad de tolerar intensas fluctuaciones entre la dispersión y la integración. Esta oscilación es muchas veces rechazada y temida, ya que obliga al sujeto a confrontarse con la incertidumbre y la vivencia de desintegración. Esto requiere de una tolerancia a la frustración y la aceptación del dolor. De la desintegración o la «sin-forma» surgirá un hecho seleccionado que introducirá orden en el caos, que propiciará la reintegración del sujeto. Lo importante es que en este proceso el sujeto habrá cambiado, se habrá transformado. Es esto lo que Bion llamó crecimiento. Para él, el crecimiento está marcado por lo que llamó cambio catastrófico y turbulencia emocional.

El contacto con el místico, o con la idea nueva, genera turbulencia. El grupo teme una desintegración, una verdadera catástrofe que lo pueda destruir. Una tarea del grupo es la de tolerar y contener la cualidad disruptiva del místico. Si lo logra, místico y grupo se ven beneficiados. Alcanzarán una nueva reintegración y verán ampliada su capacidad de pensar. Su capacidad de trabajar como grupo será enriquecida por una mayor variedad de vértices. El místico posee una capacidad para la visión binocular, aquella que permite un contacto más profundo con la realidad, que permite ver la coherencia, la continuidad, la relación en donde normalmente vemos división, contradicción y dualismo. La mirada del místico se dirige binocularmente a integrar los aspectos de la realidad. Así, descubre y nombra la relación que permanecía oculta y que ahora se hace obvia.

Es a través del lenguaje —lenguaje de logro o realización, en palabras de Bion (1974 [1970])— que el místico opera sobre el grupo y comparte el contenido de la idea nueva. Lograr ese lenguaje implica un recorrido que el místico transita. Con el lenguaje adecuado estará en condiciones de transmitir su idea, su verdad. Mediante la comunión onírica el místico *es* esa realidad. Esparza (2006) menciona que el caso de Arguedas es aquel en el que el grupo lo elige como representante de nuestra cultura, encarnación que denota una fusión extrema entre sujeto y nación.

¿Última cesura? O, ¿llamando desde el cielo?

La comunión onírica o *atonement* no debe, creo, ser un estado a idealizar. Ella guarda sus riesgos, y no pocos. Sin pretender dar una explicación del suicidio de Arguedas, quiero agregar este aspecto a la discusión. La comunión onírica expone al sujeto a la recepción de múltiples aspectos de la realidad con la que se aúna, incluidos los aspectos tóxicos, contaminantes. Cuando una madre recibe las comunicaciones de su bebé, ella ejerce una función metabolizadora y desintoxicante. Para que una madre pueda recibir las comunicaciones de su bebé y que su aparato mental cumpla una función metabolizadora y desintoxicante para él, ella debe haber logrado antes la incorporación de dicha función y su operación intrapsíquica. De esa manera, ella puede ejercerla intersubjetivamente con su infante, que recibe estos contenidos ya procesados y digeridos, asequibles ahora para su aparato mental. Esta descripción se aplica a cualquier relación continente-contenido, en especial, al par analista-analizando³. ¿Tuvo Arguedas un continente suficientemente bueno? El místico, por definición, está expuesto a los efectos disruptivos de la idea mesiánica. Ser portador y portavoz de la misma entraña numerosos peligros. Bion (1974 [1970]) propuso un estado mental idóneo para llevar adelante un tratamiento psicoanalítico. Lo llamó «sin memoria, ni deseo y ni comprensión». Este está asociado al estado mental del místico. Bion aconsejaba colocarse en dicho estado solo si es que habíamos estado suficientemente acostumbrados a las oscilaciones Ps↔D. En el caso del psicoanálisis, esa posibilidad está en el análisis personal, en el vínculo con un *otro*. En el caso de Arguedas, el modelo lo ofrece don Esteban de la Cruz, quien de tanto internarse en las profundidades de la mina⁴ ha llenado sus pulmones de carbón. Arguedas no era ajeno a estos riesgos y él mismo lo expresa cuando dice, en la cita inicial, «hasta el punto de sentirse contaminado con sus orígenes y su levadura» (Arguedas, 2009 [1947], p. 21).

Ante el decaimiento de sus fuerzas, de su posibilidad de ser un «actor», ¿a dónde se orienta el místico? La muerte del místico suele ser el hecho, quizá el definitivo, que lo constituye como tal. El grupo siempre va a vivir esta experiencia como pérdida, naturalmente. Es difícil pensar la muerte como un logro. Bion (1997 [1977])

³ Por esta razón, es sabido que, en psicoanálisis, el requisito fundamental para ejercerlo es el análisis personal o «didáctico».

⁴ La palabra *mina* tiene entre sus significados: «Nacimiento u origen de las fuentes» (Real Academia Española, 2001).

introdujo, tardíamente, el concepto de cesura. Esta es una idea que proviene de Freud, quien dijo que hay una continuidad entre la vida intrauterina y la primera infancia, a pesar de lo que la inmensa cesura del nacimiento hace pensar. Cesura es, pues, marca que divide y une; vínculo y separación. La muerte es una de estas inmensas cesuras que nos hacen perder de vista la continuidad. Desde este vértice, ¿se podría pensar la muerte como un último acto de comunión? ¿Es el resultado de la fusión total, de una comunión radical? ¿Entre místico e idea mesiánica, entre autor y obra? ¿Pensamiento sin pensador (Bion, 1980 [1962])? ¿Es esto lo que presenciamos en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*? ¿Son los diarios cesuras que nos señalan esta comunión? Me inclino por la forma en que Rowe (2005) y Portocarrero (2005) ven el suicidio de Arguedas; es decir, como un acto de sacrificio. Y como tal, siendo el caso de un místico, le otorga una fuerza, una potencia a la idea y su capacidad transformadora, que no puede ser conseguida de ninguna otra forma.

Se ha señalado el aspecto premonitorio del cuento *La agonía de Rasu Ñiti*. Bion podría llamarlo una memoria del futuro. Arguedas decidió irse escribiendo, danzando, enfrentando a la muerte de frente. ¿Qué se puede decir del suicidio de Arguedas? A mí me provoca decir con él:

Y luego, convertirme en halcón para volar sobre los pueblos en que fui feliz; bajar hasta la cumbre de los techos; seguir la corriente de los pequeños ríos que dan agua a los caseríos; detenerme unos instantes sobre los árboles y piedras conocidas que son señas o linderos de los campos sembrados, y llamar después desde el fondo del cielo (Arguedas, 2001 [1958], p. 180).

Bibliografía

- Arguedas, José María (2001 [1958]). *Los ríos profundos*. Lima: Peisa.
- Arguedas, José María (2004 [1950]). La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú. En Carmen María Pinilla (ed.), *José María Arguedas: ¡Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Arguedas, José María (2004 [1962]). La agonía de Rasu Ñiti. En Carmen María Pinilla (ed.), *José María Arguedas: ¡Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

- Arguedas, José María (2004 [1966]). Llamado a algunos doctores. En Carmen María Pinilla (ed.), *José María Arguedas: ¡Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú
- Arguedas, José María (2009 [1947]). Prólogo. En José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos (eds.), *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. Madrid: Siruela.
- Arguedas, José María (2011a [1971]). No soy un aculturado. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (2011b [1971]). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima: Horizonte.
- Bion, Wilfred R. (1963 [1961]). *Experiencias en grupos*. Buenos Aires: Paidós.
- Bion, Wilfred R. (1980 [1962]). *Aprendiendo de la experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Bion, Wilfred R. (1974 [1970]). *Atención e interpretación*. Buenos Aires: Paidós.
- Bion, Wilfred R. (1981 [1966]). Cambio catastrófico. *Revista de Psicoanálisis APA*, 38 (4), 777-788.
- Bion, Wilfred R. (1997 [1977]). *La tabla y la cesura*. Buenos Aires: Gedisa.
- Bléandonu, Gérard (2000). Las transformaciones según Bion. *Psicoanálisis APdeBA*, XXII (2).
- De la Puente, María Paz (1997). Sueños diurnos y realidad psíquica. Su relación con el amor, la sexualidad y el erotismo. En Adela Escardó y Ana María de Barrantes (eds.), *Realidad psíquica y sexualidad*. Lima: Centro de Psicoterapia Psicoanalítica.
- Esparza, Cecilia (2006). *El Perú en la memoria. Sujeto y nación en la escritura autobiográfica*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales.
- Flores Galindo, Alberto (1992). *Dos ensayos sobre José María Arguedas*. Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo.
- Freud, Sigmund (1981 [1907-1908]). El poeta y los sueños diurnos. En Jacobo Numhauser (ed.), *Obras completas* (II, cap. XXXV). Luis Lopez-Ballesteros y de Torres (trad.). Madrid: Biblioteca Nueva
- Kureishi, Hanif (2002). *Soñar y contar*. Barcelona: Anagrama.
- Kureishi, Hanif (2004). *Mi oído en su corazón*. Barcelona: Anagrama.
- Portocarrero, Gonzalo (2005). Luchar por la descolonización sin rabia ni vergüenza: el legado pendiente de José María Arguedas. En Carmen María Pinilla (ed.), *Arguedas y el Perú hoy*. Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo.

Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales

Real Academia Española (2001). *Diccionario de la lengua española*. Decimosegunda edición. Madrid: Espasa Calpe.

Rowe, William (2005). El lugar de la muerte en la creación del sujeto de la escritura. En Carmen María Pinilla (ed.), *Arguedas y el Perú hoy*. Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo.

Sor, Dario & Senet de Gassano, María Rosa (1992). *Fanatismo*. Santiago de Chile: Ananké.

Arguedas en Francia: el viaje de 1958

ISABELLE TAUZIN

Université Michel de Montaigne, Bordeaux III, Francia

El verdadero hombre de estudio no se satisface con poco: solo se anima a establecer una conclusión cuando ha agotado las fuentes de información. En cambio el aficionado es animoso en este sentido; le bastan unos datos para sentar sobre ellos las conclusiones más audaces y definitivas.

Carta de José María Arguedas a su hermano Arístides,
Lima, 10 de diciembre de 1959

Circunstancias del viaje

José María Arguedas emprende su primer viaje a Europa a finales de enero de 1958, después de poner el punto final a *Los ríos profundos*. Permanece fuera del Perú casi diez meses hasta los primeros días de noviembre, transitando por España, Francia e Italia. El descubrimiento de Europa es conocido por la tesis sobre las comunidades campesinas extremeñas, también gracias a un artículo titulado «París y la patria» (*El Comercio*, 7 de diciembre de 1958) y a las cartas enviadas a los familiares. En base a esa documentación heterogénea¹ es como deseo aportar una nueva mirada sobre aquella etapa poco conocida de la vida de Arguedas.

Antes de salir del Perú, Arguedas confiesa el malestar físico que siente y el gran temor por «encontrarse con otro mundo tan lejano» (Pinilla, 2002, p. 175). Su médico, Germán Garrido Klinge, le convence de los beneficios que sacará de tal descubrimiento



¹ La labor de Carmen María Pinilla, en tanto recopiladora de la obra arguediana, posibilitó este trabajo presentado con motivo del congreso internacional «Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales», realizado en Lima en junio de 2011, año del centenario del nacimiento de José María Arguedas.

y al llegar a Portugal, Arguedas, entusiasmado, escribe: «El mundo es mucho más vasto de cuanto se puede imaginar uno. Pero es el hombre quien lo ha hecho así asombroso» (p. 175)². Permanece en España desde febrero hasta principios de julio, principalmente en la provincia de Zamora, con el fin de observar la vida rural conforme al proyecto aprobado por la UNESCO.

La Madre Patria, entonces bajo la tutela franquista, no le parece nada acogedora: a Valcárcel le refiere el desinterés de los estudiosos españoles por el trabajo de campo: «gente señorita y cómoda [mientras] las zonas más ricas en tradiciones son gravísimas de clima» (2004, pp. 448-451)³. Al volver al Perú, la impresión será aún peor, según le contará a su hermano Arístides: «He caído de París acá como a un abismo [...] Acá en cambio la soberbia y el dolor lo ahogan a uno por todas partes» (1999, p. 243)⁴. En España como en Marruecos comprueba la servidumbre en la que están sumidos los campesinos, especialmente las mujeres. Sus palabras están llenas de asombro y compasión después de pasar por Tánger y Tetuán:

Nuestros indios más explotados y miserables hacen vida de príncipes en comparación con la mayor parte de la población de los moros de Tetuán. Eso es inenarrable. El resentimiento de esta población no se extinguirá ni cesará de impulsarlos contra los europeos mientras esa situación no cambie; porque los europeos viven en palacios que colindan y están en la misma área que los inmundos y dantescos barrios en que residen los moros (2004, pp. 448-451)⁵.

La región de Tánger acaba de reintegrarse a Marruecos, recién independizado del doble protectorado franco-español. El vínculo con España explica que Arguedas visitara ese espacio africano limítrofe con la Península Ibérica. Él es tanto más sensible a la precariedad de las condiciones de vida de los peones marroquíes, ya que pasa por penurias económicas en España, obligado a buscarse una pensión barata en Madrid, donde disfruta contemplando los cuadros del Prado, «un gigantesco paraíso palpable» (Forgues, 1993, p. 136)⁶, y durmiendo a gusto en una posada de arrieros entre vendedores ambulantes, esquiladores y afiladores.

² Carta fechada el 1 de febrero de 1958.

³ Carta de Arguedas a Luis E. Valcárcel, del 9 de abril de 1958 desde Bermillo de Sayago.

⁴ Carta a Arístides del 10 de noviembre [¿1958?].

⁵ Carta a Valcárcel, del 9 de abril de 1958.

⁶ Carta a Manuel Moreno Jimeno de febrero de 1958.

A principios de julio de 1958, después de varias semanas de retraso, los Arguedas llegan a París y se instalan en casa de Carlos Cueto, amigo suyo desde los años treinta. Se quedarán en París mucho más de lo previsto, hasta el mes de noviembre, enfrentando dificultades económicas por seguir fuera del Perú.

La relación de Arguedas con el idioma y la cultura francesa

La relación de Arguedas con el idioma francés es antigua. Empezó a estudiarlo en el colegio de Ica; luego, continuó el aprendizaje en Huancayo, según el expediente escolar de 1928 recopilado por Carmen María Pinilla. De niño leyó las novelas de Victor Hugo, *Los trabajadores del mar* y *Los miserables*. El interés por el idioma extranjero volvió en los meses del encarcelamiento en El Sexto. Junto con otros presos políticos, entre ellos José Ortiz Reyes, los internos formaron un grupo autodenominado *Les animaux* («Los animales») y sobrellevaron los meses de encierro aprendiendo vocabulario francés y conjugando verbos, además de leer novelas de Alejandro Dumas, «única bibliografía que se dejó pasar» (Ortiz Rescaniere, 1996, p. 110)⁷. En 1939, instalado en Sicuani, solicitó a Manuel Moreno que le enviara revistas en francés y, más adelante, se entusiasmó por el libro de cuentos del francouruguayo Julio Supervielle, *La desconocida del Sena*: «una verdadera maravilla [ya que no había] leído nunca nada más original y delicado» (Forgues, 1993, p. 121).

El cuento epónimo merece ser recordado porque se detectan convergencias con *Los ríos profundos* y probablemente influyó en la exploración arguediana del espacio parisino. «La desconocida del Sena» es el relato en primera persona del periplo por el río Sena del cadáver de una joven suicida. París es el punto de partida del viaje fúnebre de aquella ahogada anónima que fue convertida en ícono por los surrealistas franceses, apasionados por lo insólito e inexplicable. La fantasía de Supervielle coincide con las leyendas recopiladas por Arguedas y que pueblan las lagunas con *amarus* y toros. La protagonista del escritor francés se hunde paulatinamente a la vez que viaja hacia el mar, franqueando puentes y conversando con otros desgraciados, salvaguardando su vestido como seña de identidad: «Llegar al mar. Estas tres palabras le venían haciendo compañía por el río» (Supervielle, 1962, s/p)⁸. El héroe de *Los ríos profundos*, Ernesto, sueña con «ser como el gran río; pasar indetenible y tranquilo, entre los bosques y montañas; y entrar al mar,

⁷ «Narraciones de José Ortiz Reyes».

⁸ Traducción de María Luisa Bombal.

acompañado por un gran pueblo de aves que cantarían desde la altura». Ernesto visualiza como profetizando el ahogamiento de la peste, arrastrada por el río hacia «la Gran Selva, país de los muertos» (Arguedas, 1995, pp. 461-462). Los paralelismos entre Supervielle y Arguedas permiten vincularle con el proyecto surrealista de desvelar la realidad insólita opacada por las buenas costumbres y el predominio de la razón.

A las dos semanas de su regreso, Arguedas publica el artículo «París y la patria» en *El Comercio* de Lima⁹. Será reeditado en varias oportunidades, incluso en Francia, en la revista *Les Langues Néo-latines*, gracias al apoyo de Pierre Duviols, aunque amputado de la tercera parte por decisión de los editores de esa revista del hispanismo francés. El testimonio parisino que ofreció Arguedas a los lectores peruanos le valió «las más cariñosas felicitaciones» (Pinilla, 2002, pp. 127-129), según escribió eufórico a Fernando de Szyszlo¹⁰. A la vez, le presentaba su ensayo como «un tributo», «paga justa [por el] derecho a gozar de ese paraíso» y comentaba su «temor hacia las grandes ciudades» (pp. 127-129). En 1969 aún seguía recordando y comentando a Alejandro Ortiz Rescaniere instalado en París: «En ningún lugar del mundo se intensifica más la patria en cada quien que en París, cuando esa patria existe y con una densidad tan fenomenal como el Perú» (Pinilla, 2004, p. 452).

Análisis del ensayo¹¹

«París y la patria» se organiza en tres partes desiguales: la primera que expresa el sentimiento de una connivencia con París; la segunda está dedicada a la literatura francesa; la tercera ofrece una breve conclusión, relacionada con las circunstancias históricas de la Francia de 1958.

⁹ «El artículo provocó una gran reacción favorable en Lima: recibí muchas felicitaciones: la más importante fue la de dos jóvenes profesores de San Marcos recientemente venidos de Europa que están soportando en la U. las hostilidades de los viejos y corrompidos “peruanistas” capitaneados por L. A. Sánchez. Lo increíble es que aun Porras está con esa gente que representa la falsa Universidad, la de la erudición aparente, la de los “actores” hechos a base de autopropaganda y de pose» (Pinilla, 2011, pp. 43-44). La cita corresponde a la carta a Pierre Duviols del 17 de marzo de 1959.

¹⁰ Carta a Fernando de Szyszlo del 11 de diciembre de 1958.

¹¹ Reproducido por Carmen María Pinilla (2004).

La naturaleza en París

De entrada, Arguedas expone el bienestar inesperado que sintió en París mientras temía lo peor, por el «artificio» y la «deformidad» propios de las capitales. Se autodefine como aldeano, «hombre del campo» y desvela en París la presencia de la naturaleza que su sensibilidad comprueba. Arguedas no describe la consabida Torre Eiffel, ni le dedica una línea a lo largo de todo el ensayo.

París es «el parque del Luxemburgo», «la avenida de l'Observatoire[e]» con «estatuas, bosques, fuentes, jardines, casas y palacios, palomas y gorriones» (Arguedas, 2004, p. 452). Arguedas oye la voz de la naturaleza como el protagonista de *Los ríos profundos*: en torno suyo todo es armonía musical, secretas correspondencias, un mundo de dulzura que cobija al visitante. El ensayo se convierte en poema en prosa. En París, como en el camino de Cusco a Abancay, se manifiesta una hipersensibilidad a la luz y al claroscuro. La luz vivifica y a la vez parece matar aquellos árboles europeos cuyo nombre desconoce pero a los que admira con el mismo fervor con el que reverencia a la *k'ẽñwa* resistente a la altura¹². Él mismo se define como «el extranjero que ha venido desde los desiertos donde la primavera y el otoño no existen» y contempla «el vuelo lento e imprevisible de las grandes o menudas hojas que caen al suelo» (p. 453). Le maravillan el espectáculo del otoño y la visión desconocida de la hojarasca aún luminosa en el piso. Los árboles resultan compañeros generosos que cumplen la misión «de acompañar al ciudadano, calmarlo y recordarle cuán bello es este mundo» (p. 453). Fueron podados y la labor de los jardineros, en vez de ser sentida como agresión a la naturaleza, es valorada como gesto de atención «para regocijarse y estar cerca de los seres de los que viene la vida» (p. 453).

En París la naturaleza está integrada y todas las sangres reunidas. El escritor rememora placentero los primeros momentos en la capital francesa: el sentimiento de una unidad con el mundo, una hermandad silenciosa con «gentes de todas las razas» que pasaban a su lado. En aquel momento, su estado de ánimo se parece a aquel que desdibuja en Ernesto —el protagonista de *Los ríos profundos*, arrobado al contemplar la Iglesia de la Compañía— el Pachachaca y el puente de cal y canto:

¹² «Esos árboles de puna, rojos, de hojas menudas; sus troncos salen del pedregal y sus ramas se tuercen entre las rocas. Al anochecer, la luz amarilla ilumina el precipicio; desde el pueblo, a gran distancia, se distingue el tronco rojo de los árboles, porque la luz de las nubes se refleja en la piedra, y los árboles, revueltos entre las rocas, aparecen» (Arguedas, 1995, p. 181).

«Fue en Saint Michel, teníamos delante de nuestros ojos la Catedral de Notre Dame, el Sena y los puentes» (p. 453). El peruano se siente en casa y, como ante la piedra que hierve en el Cusco, le estremece «un verdadero impulso por hablarle a algún transeúnte en mi lengua materna, en quechua» (p. 453).

A partir de la experiencia personal y del relato anecdótico se entrega a una reflexión sobre qué es la patria y el mestizaje. Se trata de valorar la unión de las dos identidades, europea y andina, contra la tentación de un indigenismo que segrega y excluye. Cuantas más influencias se aúnan, mayor es la riqueza y la diversidad cultural. Esto es lo que deduzco de la lectura del ensayo parisino, sin que el escritor llegue a identificar en París el fenómeno del cambio cultural debido a la convivencia de varias tradiciones así como lo observara en Puquio y Huancayo. Creo que el parecido se transparenta en el artículo, pues la capital francesa viene a ser lugar de confluencia de cien identidades; todas ellas se agregan, entremezclan y refunden en un concierto de voces y costumbres. El etnólogo se autoanaliza: «¿Yo soy un occidental puro?» (p. 454); enseguida apuesta por el aporte de la influencia europea: «Beber del arte occidental, alimentarse de él conduce a dos metas igualmente altas y legítimas: o la afirmación de la personalidad indígena o la creación dentro del universo mismo europeo, hazaña esta última aún más difícil si se quiere» (p. 454). Los préstamos culturales no empobrecen sino que, al contrario, enriquecen y evitan el nihilismo de remontarse a alguna utopía arcaica. Nada de eso: «todo lo tomado de la cultura occidental no ha sido sino para mejor afirmar y desarrollar lo que en esta mezcla hay de definido ya, de permanente y hecho» (p. 455).

Situación de la literatura francesa

El interés por la palabra escrita corre parejo con la pasión antropológica. Ese bienestar «profundo» que Arguedas siente en París está contradicho por la frustración que le provoca la literatura francesa contemporánea. La segunda parte de «París y la patria» denuncia tal incompatibilidad de estados de ánimo. En el panorama literario Arguedas solo rescata y nombra a André Malraux, el autor de novelas comprometidas y político cercano a De Gaulle. Lo demás son «los libros más crueles y detestables contra el hombre», «comedias y novelas de la “náusea” y del suicidio, esa literatura en que el hombre no aparece tal cual es [...] sino como un pingajo asqueroso» (p. 456). Puede tratarse aquí de un rechazo al teatro existencialista de Eugenio Ionesco, autor de *La cantante calva* (1950), y de Samuel Beckett, autor de *Esperando a Godot* (1952). Esas obras ponen en escena el sentimiento de vacío

de la condición humana, en un espacio que niega la hermosura de la naturaleza y da vida a seres humanos que son sombras de la humanidad, ya minusválidos, ya mendigos. El año 1957 es el momento en que se clasifica por primera vez con el membrete de *nouveau roman* a todo un grupo de escritores que cuestionan el modelo de la novela realista enfocada en un protagonista, con una instancia narrativa dominante y un lector espectador pasivo. «Novelas de la náusea», según escribe Arguedas. Esta expresión no deja de recordar la novela epónima de Sartre (*La Nausée*), publicada en 1938 pero aún de actualidad en el París de 1958, dominado por la figura del filósofo del existencialismo. En *La Nausée*, el héroe siente asco al intuir vida en los objetos y en la naturaleza; se intuye a sí mismo como vacío; una visión del mundo opuesta del todo a aquella vitalista del peruano. Lo que celebra Arguedas viene a ser exactamente lo que horroriza al intelectual de la novela sartriana: el percibirse en el mundo como resultado de una simple circunstancia y no ser el centro del universo. Aceptación de la condición humana con Arguedas, horror al vacío en el héroe sartriano. La condena arguediana llega a ser física, expresión de asco ante el desaseo que observa en aquellos intelectuales egocéntricos, «frecuentemente barbudos y mugrientos» (p. 456). El enfado del escritor va creciendo al recordar con inesperado desprecio a «los melencólicos de raza amarilla que pululan en los boulevares y en los cafés» (p. 456). Son los primeros repatriados, procedentes de Indochina y condenados a la condición de apátridas después de la derrota de las tropas francesas en Vietnam. También le disgusta observar a los escritores latinoamericanos instalados en París, observar cómo «un poeta sudamericano, astroso, esforzado [...] se considera triunfante» (p. 456), lo que le inspira pena por verlo desgastarse con «las rarezas humanas del barrio latino» (p. 456). En ello muestra la misma lucidez que Sebastián Salazar Bondy, autor del libro de cuentos *Pobre gente de París* (1958), donde denuncia en los mismos años que Arguedas el espejismo parisino y el naufragio inconfesable que condena al destierro a muchos narradores en ciernes, hechizados por la urbe e insensibles al esplendor de la naturaleza pese a lo insólito del otoño para cualquier peruano.

Guerra y descolonización

La tercera parte de «París y la patria» remite a la actualidad política más inmediata; es decir, a la guerra de Argelia. A este conflicto de la descolonización en el que quedaron atrapados, desde 1956, millones de reclutas franceses y patriotas argelinos, no se le llamaba así en aquella época, sino que eran los «incidentes de Argelia»

(*les événements d'Algérie*). En mayo de 1958, unas semanas antes de que Arguedas llegara a Francia, el general De Gaulle tomó las riendas del poder para acabar con un pronunciamiento militar en Argel, cruzó el Mediterráneo y, ante los descendientes de los colonizadores, abogó por la Argelia francesa. En setiembre, cambió la Constitución francesa de parlamentaria a un régimen presidencial. La Quinta República sustituyó a la Cuarta, nacida en la inmediata posguerra. Testigo desinteresado, preocupado por cuanto sucedía en el Perú, especialmente en La Cantuta¹³, Arguedas no participó del compromiso político, pero valoró la acción de De Gaulle en aquellos momentos. A quienes definen al General como «el enterrador de la democracia», el escritor peruano contesta elogiando que «descabeza[ra] de un solo golpe a los cabecillas que por algunos días o años, habían logrado detener y aun hacer retroceder la historia» (p. 457). La violencia late entonces en la capital francesa, pero Arguedas no cree en las profecías de una destrucción de París por los «huracanes del Oriente». El Oriente al que alude aquí, también es la China de Mao Zedong, empeñado en modernizar la agricultura y reformar la economía con el Gran Salto Adelante. Aquellos cambios en el Asia interesan tanto a José María Arguedas que envía como recorte «un maravilloso documento» del periódico *L'Express* a Manuel Moreno Jimeno.

Después de publicar «París y la patria», Arguedas se arrepintió por esta tercera parte política, según le escribió a Pierre Duviols: «lamenté esa alusión innecesaria al general en la última parte de mi artículo. Pero era esa la impresión entre los pocos amigos de izquierda que tuve en París» (Pinilla, 2011, pp. 43-44)¹⁴.

París representa el lugar donde se protege la cultura universal, «el arte y la cultura material de casi la humanidad toda», lo que desde las primeras semanas de su llegada observó tanto en el Museo de Artes y Tradiciones Populares como en el Museo del Hombre y en la UNESCO, donde estrenó tres cortometrajes acompañándolos con música andina en discos y cintas¹⁵. Entusiasmado por la vida

¹³ «Pretenden destruir una de las pocas instituciones amorosa y competentemente dirigidas de nuestro país [...]. Este cuadro sombrío del Perú resalta especialmente aquí donde la razón parece dirigir todas las cosas» (carta fechada el 6 de julio de 1958, citada en Forgues, 1993, p. 139). En ningún texto del mismo periodo remite Arguedas a Cuba; las noticias del enfrentamiento entre partidarios de Batista y los revolucionarios guiados por Fidel Castro —durante la Operación Verano— despiertan escaso interés en el París de 1958.

¹⁴ Carta del 17 de marzo de 1959.

¹⁵ Carta del 16 de octubre de 1958 (citada en Forgues, 1993, p. 142).

europea, cuestiona la acumulación de recursos científicos y el injusto reparto de tales riquezas en el mundo. Las cartas a Manuel Moreno Jimeno ponen de manifiesto el deseo de permanecer más tiempo de lo previsto e informarse lo mejor posible para ayudar al amigo a conseguir una beca de la UNESCO para que también viaje a Francia. Exclama emocionado: «¡Apúrate Manuel, que Europa vale todo tipo de sacrificio!» (Forgues, 1993, p. 140)¹⁶.

El artículo «París y la patria» concluye con un mensaje lleno de esperanza en la difusión de la cultura y la paz universal, un optimismo fecundo que suena como eco de algunos escritos libertarios de Manuel González Prada, a quien se remite Arguedas páginas antes, junto a Valdelomar, Eguren, Garcilaso y Vallejo.

El autor de *Los ríos profundos* concluye el ensayo abriéndolo a las preguntas existenciales, con una visión heredada de los cuentos populares y una extraña profecía aun sin dilucidar: «París se proyectará cada vez más sobre las renacientes auroras de Asia y estas zonas marginales de Occidente. Hasta que venga el abrazo final de la humanidad de todas las lenguas, continentes y partidos, y la aventura del rey de la tierra busque patrias más allá de su morada» (Arguedas, 2004, p. 458).

Bibliografía

- Arguedas, José María (1995 [1958]). *Los ríos profundos*. Madrid: Cátedra.
- Arguedas, José María (2004 [1958]). París y la patria. En Carmen María Pinilla (ed.), *José María Arguedas: ¡Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales* (pp. 452-458). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Forgues, Roland (1993). *José María Arguedas. La letra inmortal. Correspondencia con Manuel Moreno Jimeno*. Lima: Ediciones de los Ríos Profundos.
- Ortiz Rescaniere, Alejandro (1996). *José María Arguedas: recuerdos de una amistad*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Pinilla, Carmen María (1999). *Arguedas en familia*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Pinilla, Carmen María (2002). Cartas del Archivo José María Arguedas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. *Anthropológica*, (20), 121-176.

¹⁶ Carta del 27 de setiembre de 1958.

Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales

Pinilla, Carmen María (2004). *José María Arguedas: ¡Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Pinilla, Carmen María (ed.) (2011). *Itinerarios epistolares. La amistad de J.M. Arguedas y Pierre Duviols en dieciséis cartas*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

Supervielle, Jules (1962 [1929]) *La desconocida del Sena*. Traducción de María Luisa Bombal. Buenos Aires: Losada.

Tauzin, Isabelle (2007). *El otro curso del tiempo. Una interpretación de Los ríos profundos*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.

«Un niño con ojos y oídos de adulto»: autorrepresentación en la obra epistolar de José María Arguedas

CECILIA ESPARZA

Pontificia Universidad Católica del Perú



Las recientes celebraciones por el centenario del nacimiento de José María Arguedas confirman su vigencia como héroe cultural del Perú. Estudiosos de la obra y la biografía de Arguedas coinciden en identificar al escritor con las metáforas con las que representamos a la nación. Esta es la imagen oficial de Arguedas, creada a partir de sus propias declaraciones y la interpretación de su obra y su vida por la crítica desde la década de los setenta¹.

A partir de los años noventa, y gracias en buena parte al trabajo de Carmen María Pinilla (1999; 2004; 2007), los lectores

¹ Carla Sagástegui (2005) propone que el relato que Arguedas escribió como su biografía «fue entretejido intuitivamente alrededor del tema del héroe» (p. 284). Alberto Flores Galindo (1992) encuentra que «la actualidad de la obra de Arguedas está en la capacidad de compenetrarse con el país y de fundir, además, los problemas sociales y colectivos con los problemas personales» (p. 34). Carmen María Pinilla (1994) formula esta idea de la siguiente manera: «Pensamos que cuando Arguedas expresó su yo, expresó, también, al mismo tiempo a todo un pueblo. Sostendremos que fue consciente de esa unidad, que la explicitó en sus obras, que se jactó de ella como forma de conocimiento, y que la colocó como base de su proyecto vital» (p. 23).

tenemos acceso a la correspondencia de Arguedas². Este extenso corpus comprende epístolas intercambiadas con miembros de su familia, personajes de la escena cultural contemporánea y personas cercanas a sus afectos. A pesar de su enorme interés, que va más allá de lo anecdótico o lo biográfico, esta correspondencia ha sido poco estudiada. En las distintas colecciones de cartas aparece el Arguedas privado, que construye facetas diferentes de su compleja autorrepresentación. Si bien las cartas no pretenden construir una narrativa retrospectiva que dé sentido a la vida, estos textos pueden analizarse como autorretratos del autor. No hay una narrativa continua, ni una historia sistemática de la personalidad, pero como en el autorretrato, se propone una imagen sintética que intenta lograr una representación inteligible del sujeto, un «gesto que representa» (Rubina, 2010, s/p)³. Para ello, de acuerdo con Michel Beaujour (1992), el autorretrato intenta crear coherencia mediante un sistema de referencias, analogías o correspondencias que crean una metáfora mediante la fórmula: «No te diré qué hice, sino quién soy» (Beaujour, 1992 p. 3). A partir de las ideas de Paul Jay (1984) y Paul De Man (1979), propongo estudiar al sujeto que aparece en estas cartas también como una producción textual que nos conecta con una serie de asociaciones temáticas, discursos y metáforas.

Una de las imágenes recurrentes en las cartas es la figuración de sí mismo como personaje infantil: «Soy un niño, a quien la vida, ferozmente, maravillosamente, le hace vivir con ojos y oídos muy grandes de adulto»; así es como se define en la correspondencia con su primera esposa, Celia Bustamante (Pinilla, 2007, p. 370). La niñez constituye en la obra literaria, autobiográfica y antropológica de Arguedas un potente núcleo semántico. Como afirma John Landreau (1998), la historia de niñez tiene un poder legitimador que el propio Arguedas usa retrospectivamente para explicar su obra (p. 97).

En los relatos que produjo sobre su niñez, Arguedas recrea los periodos transcurridos bajo la protección de los indios que le brindaron cuidado y afecto. Son particularmente interesantes los episodios autobiográficos y ficcionales

² Para este trabajo he considerado los siguientes volúmenes: *Apuntes inéditos. Celia y Alicia en la vida de José María Arguedas* (Pinilla, 2007), *Arguedas en el valle del Mantaro* (Pinilla, 2004), *Arguedas en familia: cartas de José María Arguedas a Aristides y Nelly Arguedas, Rosa Navarro y Yolanda López Pozo* (Pinilla, 1999), *Cartas de José María Arguedas a Pedro Lastra* (O'Hara, 1997), *Las cartas de Arguedas* (Murra & López Baralt, 1996), *José María Arguedas. Recuerdos de una amistad* (Ortiz Rescanniere, 1996), *José María Arguedas, la letra inmortal: correspondencia con Manuel Moreno Jimeno* (Forgues, 1993).

³ Celia Rubina (2010) analiza los autorretratos del fotógrafo cuzqueño Martín Chambi como enunciados o discursos visuales que no constituyen una narrativa extensa, sino gestos que resumen una vida.

en los que se representa la vida en la comunidad de indios que goza de relativa independencia de los gamonales, como un espacio y tiempo en los que la vida social garantiza la integración de los individuos y la naturaleza⁴. Por otra parte, Arguedas recrea también las experiencias de injusticia y violencia que marcan la «niñez quemada por el fuego y el amor», imagen con la que resumió su infancia en el Primer Encuentro de Narradores Peruanos, celebrado en Arequipa en 1965.

La niñez es la fuente de experiencias primarias que marcan al sujeto que escribe de diversas maneras. En cuanto a la dimensión de los afectos proyectada al campo de lo social, Arguedas se identifica con los indios y asume como suya su cultura. Durante la niñez se sitúa también el núcleo de experiencias que llevan a lo que William Rowe (1998) llamó una «epistemología andina», basada en una manera culturalmente determinada de «capturar la esencia de la realidad» (p. 47).

La niñez legitima también la perspectiva del científico social: en sus escritos antropológicos y recopilaciones de relatos y música⁵, Arguedas suele recurrir a una anécdota de su niñez en primera persona para aseverar la validez de sus observaciones sobre la cultura andina.

Arguedas se ocupó de la realidad del niño andino en el ensayo «Algunas observaciones sobre el niño indio actual y los factores que modelan su conducta», escrito en 1966 y publicado por el Consejo Nacional de Menores. Se trata de un ensayo dedicado al estudio de la situación del «niño nacido y criado en comunidades monolingües quechuas» (p. 5). Arguedas plantea que hay una diferencia fundamental entre su manera de ver la realidad y la aprendida por el niño de la ciudad:

El niño nace y crece en un mundo en que la vida humana está relacionada y depende de la vida consciente de las montañas, de las piedras, insectos, ríos, lagos y manantiales, se forma considerando el mundo y su propia existencia de una manera absolutamente diferente que el niño de una ciudad, en que sólo el ser humano está considerado como animado por un espíritu (p. 8).

⁴ Los recuerdos de la vida en una comunidad de indios de Ernesto, el protagonista de *Los ríos profundos*, y la imagen de don Felipe Maywa en los diarios de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, son ejemplos de esta manera de representar la niñez.

⁵ En *Canto kechwa*, un ensayo que reflexiona sobre «la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo» (2004 [1938]), p. 89), Arguedas recuerda su infancia en la hacienda Viseca y se presenta como un niño que canta con los indios. La experiencia infantil autoriza al científico social: «Los muchachos seguíamos a los *wifaleros*; a veces, nosotros también nos agarrábamos de la cintura y hacíamos otra *wifala*, tras de los comuneros» (p. 90).

A pesar de haber afirmado que sus observaciones se limitan a la realidad del niño criado en comunidades monolingües quechuas, Arguedas incluye una anécdota de su experiencia infantil en la que se autorrepresenta como un niño, inserto en la visión de la realidad de la comunidad indígena:

Cuando yo tenía unos siete años de edad encontré en el camino seco, sobre un cerro, una pequeñísima planta de maíz que había brotado por causa de alguna humedad pasajera o circunstancial del suelo o porque alguien arrojó agua sobre un grano caído por casualidad. La planta estaba casi moribunda. Me arrodillé ante ella; le hablé un buen rato con gran ternura, bajé toda la montaña, unos cuatro kilómetros, y llevé agua en mi sombrero de fieltro desde el río. Llené el pequeño pozo que había construido alrededor de la planta y dancé un rato, de alegría. Vi como el agua se hundía en la tierra y vivificaba a esa tiernísima planta. Me fui seguro de haber salvado a un amigo, de haber ganado la gratitud de las grandes montañas, del río y los arbustos secos que renacerían en febrero (p. 8).

Esta escena es interrumpida por la intervención de un pariente cruel que se burla de la «hazaña» y hiere profundamente al niño: «Yo me quedé estupefacto y herido. Ese hombre, que no parecía sentir respeto por la vida del maíz, podía ser un demonio» (p. 9). El ensayo está construido en base a un patrón que repite una escena paradigmática: inicialmente el niño indio vive feliz en su comunidad. La situación se ilustra con una anécdota en la que Arguedas se presenta como compañero de juegos o directamente como este niño. De pronto, irrumpe el patrón *misti* para destruir con crueldad el goce infantil.

En el ensayo sobre el niño indio actual, Arguedas refiere que la fe en la integración de los seres de la naturaleza ya no forma parte por entero de las comunidades andinas. Al llegar a la edad escolar, el niño indio recibe una serie de enseñanzas que contradicen la visión del mundo transmitida por su comunidad. La imagen que Arguedas presenta de esta situación, que califica de «dramática» (p. 11), es la del niño paralizado por la influencia de dos corrientes que se oponen:

Está en medio de dos corrientes que tratan de envolverlo por medios igualmente poderosos: la que le muestra el mundo como algo viviente, en el cual el ser humano es sólo un elemento predominante, pero no absolutamente dominador, sino subordinado a la voluntad o fuerza de otros mayores (ríos, montañas, precipicios, ciertos insectos, las plantas alimenticias) [...] y la otra corriente, que le induce, muy persuasivamente, a comprender que el mundo es sólo un conjunto de elementos que están regidos por leyes, que son objetos cuya relación entre sí y con el hombre pueden ser modificados, tanto más cuanto mejor conozca el hombre las leyes que

rigen dichos elementos. Que sólo el hombre tiene espíritu; que el río es una masa de agua que se arrastra por la fuerza de la gravedad, que el hombre es el único ser capaz de razonar y modificar, no sólo a la naturaleza externa, sino a su propia naturaleza (p. 11).

La contradicción entre estos dos sistemas de creencias se agrava debido a la pertenencia a un estamento considerado inferior: el niño indio recibe el maltrato y el menosprecio de los que poseen el poder económico y los privilegios sociales. En el ensayo mencionado, Arguedas incluye una anécdota en la que construye un molino junto con un niño indio; después de haber dedicado tiempo y esfuerzo a esta tarea, los niños son atacados por el patrón de la hacienda que destroza la obra. Me interesa señalar la reacción del niño indio atemorizado e impotente frente al atropello del patrón:

Yo quedé herido para siempre contra ese viejo avaro, el niño indígena corrió hasta el pie del gran árbol de chirimoya, se acurrucó allí e hizo cuanto le era posible por parecer que no existía. Yo estaba llorando a torrentes, cuando el viejo demonio se fue. El niño ni siquiera volvió la cabeza para mirarme. Corrió delante del patrón, cuando éste se dirigió hacia la puerta de la gran huerta y desapareció. No quiso volver después a la casa hacienda, se escondió de mí. A los pocos días concluyó el turno de trabajo del padre, que era siervo de la hacienda. Y se fue con él. Me pareció que no sufría sino que estaba sumamente atemorizado (p. 16).

La condición infantil está asociada a la imposibilidad de reaccionar frente a la injusticia y el maltrato, al temor paralizante frente a una realidad que abruma y somete al sujeto, que Arguedas presenta como experiencias que lo marcan de manera profunda. Es interesante observar que los personajes infantiles a través de cuyos ojos se presentan los abusos cometidos por los *mistis* en las primeras colecciones de relatos de Arguedas se construyen de manera similar: sacudidos por la experiencia de la injusticia compartida con los personajes indígenas, pero incapaces de reaccionar, impotentes frente al ejercicio cruel del poder⁶.

Retorno al análisis de la autorrepresentación en la obra epistolar. La figuración de sí mismo como niño aparece en todas las colecciones de cartas publicadas y es constante a través de los años: desde las cartas de la década del treinta hasta las escritas poco antes de la muerte de Arguedas a fines de la década del sesenta. La niñez es representada en las cartas con la misma ambigüedad que observamos en la obra

⁶ Ver, por ejemplo, los cuentos recogidos en *Agua* (1974 [1935]), especialmente «Warma kuyay».

ficional y ensayística de Arguedas. En una carta dirigida a Manuel Moreno Jimeno, del 1 de mayo de 1963, recuerda «los días tan luminosos de mi infancia, que vivo aún inspirado por ellos» (Forgues, 1993, p. 144). La «unión infinita con todas las cosas» (Forgues, 1993, p. 154)⁷ sostiene y da sentido a la existencia del sujeto en la infancia. El presente del adulto está signado por la ruptura de la relación con el mundo que lo coloca en situación de gran vulnerabilidad.

Por otra parte, durante la niñez tienen lugar las experiencias traumáticas que marcarán al adulto. Los contextos en los que surge la figura del niño como estrategia de autorrepresentación en las cartas se relacionan, sobre todo, con los malestares psíquicos del adulto y con la imposibilidad de llevar a cabo algún proyecto profesional o tomar una decisión en la vida personal. En una carta a Alejandro Ortiz Rescaniere de 1967, al hablar del «estado de profunda depresión» en que se encuentra, manifiesta: «Tengo conflictos graves desde la infancia. No fueron nunca resueltos, desembocaron en un suicidio que se frustró, pero los conflictos no se resolvieron [...] Y nadie tiene la culpa sino las circunstancias en las que pasé mi infancia» (Ortiz Rescaniere, 1996, p. 242). En otra carta a John Murra de 1960, escribe: «[...] las desventuras de mi niñez y mi débil constitución nerviosa me han invalidado bastante» (Murra & López-Baralt, 1996, p. 40). En una a su psiquiatra Lola Hoffman del 16 de setiembre de 1969, reitera: «[...] estoy muy herido desde la infancia» (Murra & López-Baralt, 1996, p. 235).

La posición infantil se caracteriza por un exceso de sensibilidad, temor, una condición que se percibe como «anormal». Veamos dos ejemplos. En una carta a Enrique Congrains del 21 de febrero de 1959, Arguedas explica: «Fui un niño y adolescente muy sensible, a tal punto que no he dejado de ser ni el uno ni el otro» (Pinilla, 2007, p. 249). En otra carta a Celia Bustamante de 1944, expresa: «[...] hay acaso en mí alguna ternura honda, posiblemente infantil, como aquella mirada de criatura que tenía mi viejo; es esto seguramente algo anormal; una parte de mi espíritu no ha podido crecer, se quedó como cuando yo era niño [...]» (Pinilla, 2007, p. 123).

La infancia retorna como recuerdo involuntario con fuerza paralizante. El temor y la impotencia se agudizan frente a dos circunstancias básicas: la experiencia de la ciudad y la confrontación con la mujer. Arguedas explica en sus diarios que la tarea de representar la ciudad de Chimbote en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*

⁷ Carta a Moreno Jimeno del 22 julio de 1967.

lleva su potencia creativa a una crisis que encuentra un correlato en su situación personal. En una carta a Pedro Lastra del 8 de febrero de 1962, al hablar de las dificultades de la vida en Lima, dice: «Soy un hombre de aldea bastante triturado por esta devoradora ciudad» (O'Hara, 1997, p. 16). En otra, del 26 de abril del mismo año, reitera: «Yo me formé en el campo, no alcancé a dominar la compleja sabiduría de la ciudad [...] En el Perú y, especialmente en Lima, la vida es de una crueldad, de una brutalidad espantosa» (p. 20). La vida en Lima es caracterizada del mismo modo en la correspondencia con su hermano Arístides, fechada en la década del cuarenta: «Lima es un campo muy duro, verdaderamente terrible» (Pinilla, 1999, p. 192)⁸. En otra carta, del 31 enero de 1944, después de disculparse por confiarle sus angustias, escribe: «Soy un campesino habitando en un medio extraño [...] mi alma es infantil» (p. 174).

La imagen de un sujeto que ha perdido la potencia para actuar en el mundo y para enfrentar las circunstancias que se imponen al adulto se expresa en la figura del niño huérfano o *wakcha*, que implica una demanda de afecto. Son muchas las cartas en las que esta demanda se dirige a los interlocutores de sus misivas, solicitando comprensión, compañía o directamente protección. Arguedas asocia la imagen del campesino obligado a vivir en una ciudad que lo rechaza con la del niño abandonado: «En el fondo soy un poco como un niño abandonado» (p. 408)⁹. La asociación se completa con la identificación con la cultura indígena que surge justamente de la orfandad¹⁰, como se expresa en la carta a Arístides Arguedas del 18 de agosto de 1969: «[...] por mi infantilismo y sentimiento de gran orfandad, tú eras fuerte de carácter, yo me arrimé a los indios e indias y aprendí de ellos todo o casi todo su maravilloso y casi indescriptible mundo. Yo canto como ellos, como ellos hablo [...]» (p. 285).

⁸ Carta fechada el 28 de enero de 1945.

⁹ Carta dirigida a Yolanda López Pozo, fechada el 9 de diciembre de 1954.

¹⁰ La asociación entre la niñez y lo indígena es problemática. Podemos analizarla a partir de las propuestas de Estella Tarica (2008), como una manifestación del «indigenismo íntimo» que autores como Arguedas expresan en sus textos ficcionales y autobiográficos, y que sirven como un archivo a través del cual podemos examinar la retórica e ideología, los motivos y límites de la defensa del indio desde la colonia hasta el momento contemporáneo. Tarica explica que autores como José María Arguedas, Rosario Castellanos y Jesús Lara representaron una relación íntima con los indios en sus obras mediante el uso de la primera persona singular y la descripción de relaciones cercanas entre indios y no indios: «Cada autor creó una historia personal construida alrededor de estas conexiones interétnicas» (pp. xiii-xiv). Es pertinente para este trabajo la idea de Tarica sobre la marca introspectiva de esta posición respecto del indio, que expresa al mismo tiempo un sentido de marginalidad y un sentido de poder social ascendente (p. xxii). La traducción es mía.

En la carta citada se asocia esta condición al otro gran temor: la confrontación con la mujer. Esta asociación se repite en muchas de las cartas: la condición de campesino-niño-huérfano-temeroso se relaciona con las dificultades de la vida afectiva con las mujeres. El tema de la sexualidad en la obra ficcional y en la escritura autobiográfica de Arguedas es complejo. Me remito al agudo artículo de Francesca Denegri y Rocío Silva Santisteban (2005) que analiza «su atracción de vértigo por una sexualidad vivida con culpa» (p. 307), asociada al horror y la muerte. Las autoras observan que en las cartas a John Murra y la psiquiatra Lola Hoffman, Arguedas plantea una comparación «entre su propia debilidad y la fortaleza de sus parejas sentimentales» (p. 313). Esta observación puede extenderse a toda la obra epistolar: Celia Bustamante, la chilena B., Sybila y la propia doctora Hoffman aparecen como mujeres potentes que ocupan el lugar de la madre o de la «amante acerada» a la que se anhela y se teme. La angustia en la confrontación con la mujer sume al sujeto en la desesperación y en la imposibilidad de acción. La impotencia asume un sentido simbólico que abarca lo creativo: «[...] la sensación de impotencia viril me produce esterilidad intelectual, rebajamiento ante todos y todo. Recuperada la sensación de virilidad renace la energía creadora, la alegría de vivir, la espléndida sensación de estar justificadamente en este mundo» (Murra & López-Baralt, 1996, p. 229)¹¹.

El yo de las misivas de Arguedas se siente amenazado por una ciudad devoradora que lo agrede y mujeres devoradoras que producen temor (Arguedas usa el mismo calificativo para la ciudad y la mujer). Se trata de potentes imágenes que remiten a los desafíos que debe enfrentar el sujeto en su travesía hacia la consolidación de una identidad adulta¹².

En los autorretratos de Arguedas que encontramos en las cartas, la búsqueda de un lugar en el mundo letrado está marcada por la diferencia. Persiste la inseguridad del provinciano con una formación académica tardía, que nunca se siente completamente a gusto en el mundo intelectual. De la misma manera, el temor frente a la mujer y las demandas de la masculinidad adulta colocan a Arguedas frente a exigencias que aparecen como excesivas frente a sus capacidades. Veamos cómo lo expresa la carta a Lola Hoffman fechada «Sábado, 1969»: «Y esta lucha

¹¹ Carta dirigida Lola Hoffman del año 1969.

¹² Esta es una asociación tópica en la tradición de la novela moderna, especialmente en el *Bildungsroman*. El joven héroe se libera de la protección de la provincia y la niñez y emprende la conquista de un nuevo espacio: la conquista de la mujer representa la conquista de la ciudad y de un lugar en el mundo social y simbólico.

con el sexo del que creo que proviene mi falta de energía, mi depresión, no me deja [...] Y ahora estoy, sin duda, en el período más peligroso de la vida. El Perú me exige más de lo que creo que puedo dar» (p. 224).

Una posibilidad de interpretación de este modo de autorrepresentarse es proponer que Arguedas evita estos «peligros» y se coloca en una posición que le permite refugiarse en la melancolía y la demanda de afecto. Sin embargo, el pasado infantil retorna y se experimenta como una tremenda crisis en el sujeto. La crisis, tal como la describe en una carta a Pedro Lastra de 1966, se representa en términos del desarrollo del niño que se transforma en adolescente: «Estoy padeciendo la dura crisis que significa superar la edad de la adolescencia después de los 50 años. Ese es mi caso» (O'Hara, 1997, p. 77). En la carta a Alejandro Ortiz del 22 de junio del mismo año, ofrece una explicación más detallada del malestar ocasionado por las exigencias personales y profesionales de esta etapa de su vida, que lo obligan a abandonar la posición simbólica infantil. Comenta el diagnóstico de un psiquiatra: «Arguye él, juiciosamente, que se debe a que he vivido como un niño y que me he visto precisado a vivir como adulto» (Ortiz Rescaniere, 1996, p. 211).

En una breve y sentida misiva del año siguiente dirigida a Celia Bustamante, Arguedas expresa su situación con la imagen que usé para el título de esta ponencia y que lo presenta como un sujeto marcado por el retorno de la infancia.

No ando bien. No puedo reintegrar [...] Si lograra reintegrarme escribiría algo muy distinto, vasto [...]. Soy un niño a quien la vida, ferozmente, maravillosamente, le hace vivir con ojos y oídos de adulto (Pinilla, 2007, p. 370).

Propongo que Arguedas entiende su proceso de madurez de una manera distinta a la que se considera «normal»; se trata de una maduración tardía, y al mismo tiempo extraña, que se expresa en la imagen del niño que tiene de adulto los órganos sensoriales que permiten la comprensión del mundo¹³. Esta manera de vivir como un niño es calificada como «feroz y maravillosa», de manera análoga a la imagen de la «niñez quemada por el fuego y el amor». La niñez como etapa maravillosa es un tópico común; sin embargo, la imagen de una niñez asociada con la ferocidad

¹³ Agradezco a William Rowe las sugerencias que informan este ensayo, que se desprenden de la idea de comparar la peculiar madurez descrita por Arguedas con la explicación que propone Gershom Scholem (2003) en su artículo sobre Walter Benjamin. En su recuento de la biografía de Benjamin, Scholem habla de una «nueva madurez» (p. 67) que conecta al sujeto con el origen y difiere de la manera convencional o evolutiva en que se entiende el proceso de maduración.

socava el mito de la infancia como un tiempo de seguridad e inocencia y expresa la intensidad de una experiencia que coloca al sujeto en una posición vulnerable que, de manera paradójica, es también la de una singular fortaleza.

Las cartas inéditas presentadas por Alejandro Ortiz Rescaniere (2011) en la inauguración del congreso «Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales»¹⁴ son el testimonio de la búsqueda de una posición subjetiva que pueda ser la base de la madurez personal.

He sido un adolescente algo monstruoso por estar metido en una funda de 55 años. Vivir plenamente como adulto me ha tenido verdaderamente aterrorizado porque han ido muriendo las ilusiones que impulsaban mi trabajo. Ha sido y es todavía como morir bastante luchar para encontrar un nuevo sustento a la vida (Arguedas, 1966)¹⁵.

Esta búsqueda se expresó en la serie de autorretratos que Arguedas continuó esbozando en su escritura, hasta el «¿Último diario?» de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, que puede leerse como la última figuración, el epitafio.

Bibliografía:

- Arguedas, José María (1958). *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada.
- Arguedas, José María (1966). *Algunas observaciones sobre el niño indio actual y los factores que modelan su conducta*. Lima: Consejo Nacional de Menores.
- Arguedas, José María (1969). *Actas del Primer Encuentro de Narradores Peruanos. Arequipa 1965*. Lima: Casa de la Cultura del Perú.
- Arguedas, José María (1974 [1935]). *Agua y otros cuentos indígenas*. Lima: Milla Batres.
- Arguedas, José María (1996 [1971]). En Eve-Marie Fell (coord.), *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica de Eve-Marie Fell. Madrid: Fondo de Cultura Económica, ALLCA XX.
- Arguedas, José María (2004 [1938]). Canto kechwa con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo. En Carmen María Pinilla (ed.), *José María Arguedas: ¡Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

¹⁴ Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, junio de 2011.

¹⁵ Carta inédita del 10 de diciembre de 1969.

- Arguedas, José María (2011 [1966]). Cartas inéditas a Alejandro Ortiz Rescaniere. Cartas presentadas por Alejandro Ortiz Rescaniere en el congreso internacional «Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales». Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Beaujour, Michel (1992). *Poetics of the literary self-portrait*. Nueva York: New York University Press.
- De Man, Paul (1979). Autobiography as de-facement. *MLN*, 94 (5), 919-930.
- Denegri, Francesca & Silva Santisteban, Rocío (2005). Lo que ansío es ser amado con pureza. Sexo y horror en la obra de José María Arguedas. En Carmen María Pinilla (ed.), *Arguedas y el Perú de hoy* (pp. 307-323). Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo.
- Flores Galindo, Alberto (1992). *Dos ensayos sobre José María Arguedas*. Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo.
- Forgues, Roland (ed.) (1993). *José María Arguedas. La letra inmortal: correspondencia con Manuel Moreno Jimeno*. Lima: Ediciones de los Ríos profundos.
- Jay, Paul (1984). *Being in the Text: Self-representation from Wordsworth to Roland Barthes*. Ithaca: Cornell University Press.
- Landreau, John (1998). Translation, Autobiography and Quechua Knowledge. En Ciro A. Sandoval y Sandra Boschetto-Sandoval (eds.), *José María Arguedas. Reconsiderations for Latin American Cultural Studies* (pp. 88-112). Ohio: University Center for International Studies.
- Murra, John & López-Baralt, Mercedes (eds.) (1996). *Las cartas de Arguedas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- O'Hara, Edgar (ed.) (1997). *Cartas de José María Arguedas a Pedro Lastra*. Santiago de Chile: Lom.
- Ortiz Rescaniere, Alejandro (ed.) (1996). *Recuerdos de una amistad*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Pinilla, Carmen María (1994). *Arguedas. Conocimiento y vida*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Pinilla, Carmen María (1999). *Arguedas en familia: cartas de José María Arguedas a Aristides y Nelly Arguedas, Rosa Navarro y Yolanda López Pozo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Pinilla, Carmen María (2004). *Arguedas en el valle del Mantaro*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales

Pinilla, Carmen María (ed.) (2007). *Apuntes inéditos. Celia y Alicia en la vida de Arguedas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Rowe, William (1998). Arguedas. Music, Awareness and Social Transformation. En Ciro A. Sandoval y Sandra Boschetto-Sandoval (eds.), *José María Arguedas. Reconsiderations for Latin American Cultural Studies* (pp. 35-52). Ohio: University Center for International Studies.

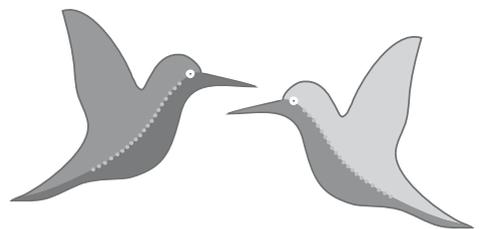
Rubina, Celia (2010). «La enunciación fotográfica en los autorretratos de Martín Chambi». Manuscrito inédito presentado en el IV Coloquio Internacional de Semiótica y Comunicaciones. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 15 de setiembre 2010.

Sagástegui, Carla (2005). José María Arguedas y el tema del héroe. En Carmen María Pinilla (ed.), *Arguedas y el Perú de hoy* (pp. 283-288). Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo.

Scholem, Gershom (2003). *Walter Benjamin y su ángel*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Tarica, Estelle (2008). *The Inner Life of Mestizo Nationalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Transculturación y literatura



Memoria, mito y símbolo en la narrativa arguediana: aportes de los narradores transculturados

CARLOS HUAMÁN

Universidad Nacional Autónoma de México



En el marco del homenaje a José María Arguedas, a cien años de su nacimiento, me parece necesario hablar de él y de su obra, empezando por señalar que el autor forma parte de una larga tradición literaria cuyo antecedente es la literatura indianista, seguida por la indigenista y, posteriormente, por la neoindigenista o andina. Entre los principales protagonistas de este proceso podemos nombrar a Narciso Eriástegui, José Torres y Lara, Clorinda Matto de Turner, Enrique López Albújar, Ciro Alegría, José María Arguedas, Manuel Scorza, Óscar Colchado y, recientemente, Enrique Rosas Paravicino y Sócrates Zuzunaga. La obra de Arguedas, que se inicia con la experiencia literaria indigenista y termina con una ampliada visión de las culturas en el Perú y la diversidad de sus personajes, forma parte de una propuesta neoindigenista o andina, conocida en el ámbito internacional como «transculturada» (véase, por ejemplo, Rama, 2004; Pacheco, 1992). En tal sentido, son varias las preguntas que emergen como impulsoras de respuestas posibles al tema propuesto en este trabajo: teniendo en cuenta «la dinámica de los encuentros culturales», ¿cuál fue la postura de Arguedas en su diálogo con otros escritores latinoamericanos que, como él, buscaban recuperar la memoria de los pueblos, su

lengua y cultura? ¿Cuáles fueron los rasgos literarios fundamentales que hicieron que la obra de Arguedas tenga relación con otras a nivel internacional?

Para abordar el tema propuesto considero necesario referirme a la memoria, al mito y al símbolo como recursos unificadores de escritores que, como Arguedas, hacían de puente entre lo rural y lo urbano, entre lo oral y lo escrito.

Escribir de adentro. Escribir de afuera

Cuando el narrador que escribe sus diarios en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) señala el deseo por «mezclar» en su novela el drama personal con los «tantísimos instantes» meditados «sobre la gente y sobre el Perú», evidencia la necesidad de una relectura de las condiciones de vida del individuo y la sociedad peruana. Si bien la situación individual no puede ser ajena a la social, concibe que en esa relación y codependencia el débil o mal ánimo del narrador se carga también de las materias con que el espíritu humano se envenena, de tal manera que siendo su propia realidad la que condiciona su situación, esta es, a su vez, consecuencia del desasosiego contextual. Hay en esa primera anotación un esbozo relacionado con la necesidad de tender un puente entre lo individual y social. Por esa razón, el narrador de esos diarios realiza ciertas observaciones insoslayables a la hora de pensar en una generación que, como Arguedas, buscaba nuevos derroteros para la representación de su intrincada realidad.

En esos diarios se puede constatar que, en la tarea de escribir y comprender los derroteros de la literatura en América Latina, Arguedas no se percibía único, sino parte de un pequeño pero sólido grupo de escritores que, no obstante escribir desde regiones distintas, coincidían en algunas búsquedas y hallazgos. En general, compartían el interés por la recuperación del espíritu popular, las lenguas y las cosmovisiones nativas «inseparables de las estructuras del lenguaje», y pretendían, también, hacer de puente entre lo rural y lo urbano, entre la tradición y la modernidad, entre lo oral y lo escrito, entre lo letrado y lo iletrado. En ese sentido, el narrador de los diarios valora y diferencia a los escritores de su época por su vínculo o no con su medio, como cuando se refiere a Juan Rulfo y dice: «Me acuerdo de Melville, de Carpentier, de Brecht, de Onetti, de Rulfo. ¿Quién ha cargado a la palabra como tú, Juan, de todo el peso de padeceres, de conciencia, de santa lujuria, de hombría, de todo lo que en la criatura humana hay de ceniza, de piedra, de agua, de pudrición violenta por parir y cantar como tú?» (Arguedas, 1992 [1971], p. 10).

El narrador que se interroga e interroga al personaje referido genera, a su vez, su propia respuesta, observando que las «pesadas» palabras de quien recuerda su vida y la compara con una ciudad «nefasta y mamarracha» como Juárez, se constituyen en recursos que le ayudan a evaluar su propia memoria. Concibe que la palabra es simbólica porque guarda la huella de los avatares de su tiempo. Por eso el personaje señala: «Tú fumabas y hablabas, yo te veía. Y me sentí pleno, contentísimo de que habláramos los dos como iguales» (p. 11), a similitud de cuando se encontrara con don Felipe Maywa en San Juan de Lucanas. Este hecho se diferencia de la sensación que le causara «don Alejo Carpentier [a quien] lo veía como muy “superior”» (p. 11). Esta impresión probablemente se haya debido a que reconocía en él su alta capacidad de fingir o escribir «desde fuera». Para él, «su inteligencia penetra las cosas de afuera adentro, como un rayo; es un cerebro que recibe lúcido y regocijado, la materia de las cosas, y él las domina. Tú también, Juan, pero tú de adentro, muy de adentro, desde el germen mismo; la inteligencia está; trabajó antes y después» (p. 12).

Diferenciar a quienes escriben «desde dentro» de quienes escriben «desde fuera» es para Arguedas una necesidad sustancial, pues en ella radica el «germen» y la razón que justifica escribir su drama y el de los otros. De hecho, pensar una literatura «desde dentro» se contrapone a la idea de escribir «desde fuera», como lo hacían los indigenistas, sin involucrar ni «manchar» sus investiduras de escritor con el color y olor del sector social al que transfiguraban. Este rasgo rompe definitivamente con el canon literario precedente y propone otro distinto, inserto en el proceso literario latinoamericano en constante cambio y búsqueda, no solo de un «lenguaje adánico» —como dijera Carlos Fuentes (1969)—, sino de una poética que permitiera hablar de las realidades latinoamericanas.

La misma obra de Arguedas ejemplifica ese proceso. El cuento «Agua» (1935) no necesariamente es el modelo narrativo sobre el que construye *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Sabemos bien que las obras dialogan o se «confrontan» unas con otras, como formas y contenidos artísticos. Sin embargo, *Los zorros* propuso algo distinto, más atrevido y «directo»; convirtió algunas páginas de su novela en un escenario en el que el narrador, mediante sus diarios, critica y comenta la situación de las literaturas latinoamericanas, sus tensiones y sus conflictos.

La modernización impulsada por la expansión del capitalismo, la industrialización y la consecuente migración en el siglo XX en las diferentes regiones del

continente, había propiciado que la vida cultural y la creación artística sufriesen cambios importantes. En ese contexto, la aparición y consolidación de escritores que, como Arguedas, abordaban temas del universo rural y urbano, permitió la mayor visibilización de personajes de sectores sociales marginales que, como los mismos autores, también se movían en diversas realidades y participaban del complejo proceso de transculturación de su momento. Este fenómeno influyó en la discusión relacionada con las implicaciones de la «civilización» y la «barbarie», y planteó la recuperación de la oralidad y su ficcionalización en la escritura. Era claro que la narrativa del grupo denominado por Ángel Rama como «transculturados» (debido a su situación de escritores-puente entre el mundo rural —indígena— y el ciudadano —moderno—) se originaba, en gran medida, en la memoria y su vínculo con su presente (Brushwood, 2001). Miguel Ángel Asturias (*Hombres de maíz*, 1949); José María Arguedas (*Los ríos profundos*, 1950; *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, 1971); Juan Rulfo (*Pedro Páramo*, 1955); Joao Guimarães Rosa (*El gran sertão: veredas*, 1956); Augusto Roa Bastos (*Hijo de hombre*, 1959); Gabriel García Márquez (*Cien años de soledad*, 1967); todos transitaban por esa nueva experiencia para las letras latinoamericanas. En este trabajo aludiremos solo a algunas de estas obras.

Arguedas, los transculturados y la crítica

La desconfianza frente al hecho de que en América Latina pudiera surgir una generación de escritores que recuperara el aporte de las culturas nativas y las culturas populares hizo que la crítica no valorara lo que en ese momento se gestaba. Su acostumbrada espera por los cambios que viniesen de Europa o Estados Unidos fue vana. Si bien en el periodo prehispánico la expresión artística era asunto de suma importancia para salvaguardar su historia, esa misma expresión era para estos escritores contemporáneos el cimiento de su creación. Se trataba de una literatura construida a partir de las condiciones de su entorno.

Sin embargo, las limitaciones de la crítica de su momento hacían pensar que las obras de los autores como Arguedas, Asturias, Roa Bastos, Guimarães Rosa o Rulfo eran el resultado del «fanatismo indígena». La de Arguedas no deja de ser nativa, indigenista, atávica o primitiva. Basta leer *La utopía arcaica* para encontrar algunos de estos adjetivos. Tampoco *Hombres de maíz* era resultado de una experiencia vital del autor, sino de su contacto con las corrientes vanguardistas europeas, principalmente con el surrealismo (Rama, 2004), corriente literaria que

intentaba «esencialmente, [...] recobrar el mundo de la imaginación y de la fantasía, de rescatar de las tinieblas la vida de los sueños, los recuerdos y las premoniciones, de reordenar en suma, la decrepita realidad universal» (Celorio, 1976, p. 44). Se consideraba, entonces, que su estancia en Europa había posibilitado al escritor su acercamiento al mundo indígena «superreal» y que, finalmente, había sido sometido a la «poética de lo onírico». Evidentemente, este hecho no concordaba con la heterogénea realidad latinoamericana, pues, como es obvio, el surrealismo no podía, ni siquiera medianamente, ayudar a revelar la naturaleza compleja de la región. Bien se sabe que las explicaciones mitológicas, los vínculos ancestrales del hombre con la tierra, su cosmovisión que funde al hombre con la naturaleza, «no provienen de las pesadillas o delirios», sino que se revelan como parte de una «conciencia colectiva» (Celorio, 1976, p. 29), como en la obra de Arguedas.

En este panorama, ciertos pasajes de *Pedro Páramo* y algunos cuentos de Juan Rulfo parecían justificar su calificación como obra tardía de la Revolución (Fuentes, 1969, p. 12) y la Guerra Cristera mexicanas, cargadas de cierto simbolismo prehispánico. El análisis de su discurso narrativo justificaba que Antonio Cándido la encontrara, junto con la obra de Guimarães Rosa, de corte «arcaico», relacionada con «novela de la tierra» y, por lo tanto, «superregionalista» (Pacheco, 1992, p. 58).

Sin duda, este fenómeno daba testimonio de los cambios y reacomodos que generaban los vientos de la industrialización, la modernización de las ciudades, la apertura de carreteras y otros, que a su vez exigían la búsqueda y hallazgo de «nuevos lenguajes» (Fuentes, 1969, p. 92), a partir del uso de referentes aparentemente antagónicos como la oralidad y la escritura, la tradición y la modernidad. Es así que se observa el drama de personajes que viven entre dos universos culturales, como el padre de Palacitos en *Los ríos profundos*: «Un hombre alto, vestido con traje de mestizo. Usaba corbata y polainas. Visitaba a su hijo todos los meses. Se quedaba con él en la sala de recibo, y le oíamos vociferar encolerizado. Hablaba en castellano, pero cuando se irritaba, perdía la serenidad e insultaba en quechua a su hijo» (Arguedas, 1973 [1958], p. 59).

O el de Macario, en *Hijo de hombre* (1979) de Augusto Roa Bastos, quien se expresaba en guaraní y era burla de niños que, a la hora de escuchar los relatos del anciano, se quedaban perplejos y esperaban que la historia continuara.

De ahí que sea importante señalar que los autores latinoamericanos que se ocupan de la «historia» de esos seres periféricos hayan pensado que «la función

de nuestra literatura hasta ahora ha sido la de exponer el sufrimiento de nuestro pueblo» (Harss, 1984, p. 118). En ese sentido, Arguedas optó por una posición cuando entró en la universidad y leyó los libros de López Albújar y de Ventura García Calderón y se indignó porque sus obras no revelaban la verdadera situación del hombre andino: «consideré que era indispensable hacer un esfuerzo por describir al hombre andino tal como era y tal como yo lo había conocido a través de una convivencia muy directa» (Arguedas, 1976, p. 412). Su testimonio se proyecta, además, como una denuncia sobre la difícil convivencia al interior de mundo andino: «por circunstancias “adversas” fui obligado a vivir con los domésticos indios y a hacer algunos de los trabajos de esos domésticos en la primera infancia [...] No conocí gente más sabia y fuerte. Y los describían como a degenerados, torpes e impenetrables. Así son para quienes los trataron como a animales durante siglos» (Calderón, Dorfman & Escajadillo, 1976, p. 21).

En similar búsqueda arguediana, Asturias encuentra que la proyección de la cultura maya-quiché viene desde su pasado a través del *Popol Vhu*; por lo tanto, era necesario para conocer la situación guatemalteca presente. De igual manera, Rulfo siente que su labor como escritor consistía en develar la injusta realidad en que vivía (y vive) la mayoría de la población mexicana, por lo que es necesario escribir en defensa de los explotados y «documentar la realidad de su país» (Fuentes, 1969, p. 12).

Entonces, el acto de escribir «desde dentro» cobra mayor relevancia, pues además es planteado como desacuerdo y ruptura con el canon literario de su momento; probablemente por eso las investigaciones antropológicas y las traducciones, entre ellas la de *Dioses y hombres de Huarochiri* (1966), representaban para Arguedas documentos de memoria mítica y simbólica que explicaban, como hasta ahora, el valor de las culturas originarias, su permanencia y continuidad.

Es en este marco en el que habría que entender la discusión de Arguedas con Cortázar respecto de los escritores provincianos y cosmopolitas, o de aquellos quienes escriben a destajo con relación a los que lo hacen por convicción, «sin paga». El hecho de registrar esta discusión en los diarios de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* demuestra que el autor estaba preocupado por buscar, por encontrar, por esclarecer el nebuloso camino del escritor como creador en un mundo complejo y diverso.

Entre la ficción y la realidad

El saber que eran considerados escritores que ponderaban «lo irracional de la conciencia mitológica» (Kofman, 2000, p. 63) y que, mediante un «juego con el lenguaje, siempre atractivo y a menudo entretenido», daban lugar a una «comunicación no racional» (Brushwood, 2001, p. 172), no desestabilizó a Arguedas y al resto de los escritores «transculturados»; por el contrario, consideraba positivo haber logrado ficcionalizar en la escritura las diversas formas del habla popular, su sabiduría, y haber recuperado la memoria de los pueblos como un recurso necesario para moverse entre la historia y la ficción. Este hecho explica la respuesta a una pregunta que Tomás Escajadillo le hiciera al autor:

TGE: —José María, tú eres el niño de «Agua» y el adolescente de *Los ríos profundos*, ¿eres, también, el adulto Rendón Willka de *Todas las sangres*? [el novelista sonrío, duda un poco, y me confía, como quien habla consigo mismo].

JMA: —Oye, sí pero también soy un poco don Bruno (Calderón, Dorfman & Escajadillo, 1976, p. 25).

En ese sentido, «describir al hombre andino tal como era y tal como yo lo había vivido» no suponía hacer una copia de la realidad, sino someter al objeto de arte a un proceso artístico que, no obstante ser una ficción, no dejara de revelar la realidad que lo genera. Así, pues, no resulta extraño, por ejemplo, que lo narrado en *Pedro Páramo* simplemente no concuerde con lo que se escucha en la tradición oral jalisciense:

Hablaron con mis parientes y les dijeron que yo era un mentiroso, que no conocían a nadie que tuviera esos nombres y que nada de lo que contaba había pasado en sus pueblos. Es que mis paisanos creen que los libros son historias reales pues no distinguen la ficción de la historia. Creen que la novela es una transposición de hechos, que debe de describir la región y los personajes que allí vivieron. La literatura es ficción y por lo tanto, es mentira (Benítez, 1983, p. 7).

En ese sentido, la narrativa «transculturada» no implicaba un alejamiento de la realidad, sino un sumergirse en las profundas aguas de la memoria y la imaginación de pueblos y ciudades amarrados a su historia, a sus mitos y símbolos.

En las obras de estos autores el referente real es ficción. La apariencia tradicional como la supuesta reproducción léxica y sintáctica son igualmente productos artísticos. Esto, de algún modo, responde a la limitada visión artística con la que

algunos especialistas enjuiciaron la novela *Todas las sangres* de Arguedas, en una tan comentada mesa redonda desarrollada en 1965.

Memoria, mito y símbolo

Otro aspecto que deseo poner en relieve es el rol de la memoria, el mito y el símbolo, importantes en la obra arguediana como en la de los otros «transculturados», sobre todo por la coincidencia en su representación mimética.

Uno de los ejemplos es la relación que se da entre un animal (significante) y el recuerdo de su amo (significado) en *Hijo de hombre*. Este fenómeno se plantea en la relación del perro con el médico ruso que fue acusado de robar al hijo de Damiana Ávalos:

A esa hora muerta del pueblo, cuando el sol se trepa a la cordillera de Itacurubi hinchando como un forúnculo morado el Cerro Verde, pasa el perro cerca de las vías. Y si no sale el sol pasa lo mismo. Todos los días, haga tiempo bueno o malo, temático el animal estrena el camino que viene del monte donde se halla abandonado a medias el tabuco del doctor, rodeado por los ranchos de los leprosos, entre el cementerio y la olerías de Costa Dulce (Roa Bastos, 1979 [1960], p. 49).

Sin embargo, la mención al «doctor» denota otro significado, pues el recorrido exacto del perro recuerda la ausencia de su amo, al doctor que creó el albergue para los leprosos y curó a María Regalada. Esta traslación de significados ocurre también en *Pedro Páramo* cuando Eduviges Dyada habla a Juan Preciado acerca del caballo del fallecido Miguel Páramo: «—Solamente es el caballo que va y viene. Ellos eran inseparables. Corre por todas partes buscándolo y siempre regresa a estas horas. Quizá el pobre no puede con su remordimiento. ¿Cómo hasta los animales se dan cuenta de cuándo cometen un crimen, no?» (Rulfo, 1984 [1955], p. 29). El relincho desesperado del «Colorado» suscita en Eduviges el recuerdo de su jinete. Es una relación, además de mnemotécnica, simbólica.

Pero también otros componentes del universo pueden motivar el recuerdo. Sucede con Ernesto, en *Los ríos profundos* cuando su padre lo lleva a la casa del Viejo, quien les prepara un desaliñado cuarto para pernoctar (gesto simbólico de la poca gracia que le hacía al Viejo la presencia de ambos). Dicho recoveco estimula el recuerdo de Ernesto: «Yo no me sentía mal en esa habitación. Era muy parecida a la cocina en que me obligaron a vivir en mi infancia; al cuarto oscuro donde recibí

los cuidados, la música, los cantos y el dulcísimo hablar de las sirvientas indias y de los “concertados”» (Arguedas, 1973 [1958], p. 10).

Tal confesión sirve para entender el choque entre los distintos estratos sociales como uno de los temas recurrentes de la novela arguediana. A partir del recuerdo y de la emotividad con que se menciona a los personajes, se observa que Ernesto es un personaje que vive en la línea fronteriza de dos universos, por lo que apela al recuerdo como estrategia para aferrarse a su identidad.

Si eso ocurre en *Los ríos profundos*, en *Hijo de hombre* el paso del cometa le sirve a Macario Francia como punto inicial para relatar la historia del legendario Gaspar Mora. No obstante el tiempo transcurrido, este mismo fenómeno impacta, luego, a Miguel Vera, el discípulo de Macario: «Me acuerdo del monstruoso Halley —comenta Vera—, del espanto de mis cinco años, conmovidos de raíz por la amenazadora presencia de esa víbora-perro que se iba a tragar al mundo. Me acuerdo de eso, pero el relato de Macario lo hacía remontar a un remoto pasado» (Roa Bastos, 1979 [1960], p. 20).

Si estos memoriosos recurren a su experiencia para establecer un orden en su recuerdo, en *Hombres de maíz* se alude a la concepción mítica de la memoria: «Allá lejos me acuerdo... Yo no había nacido, mis padres no habían nacido, mis abuelos no habían nacido, pero me acuerdo de todo lo que pasó con los brujos de las luciérnagas cuando me lavo la cara con agua llovida» (Asturias, 1988 [1949], p. 83).

Así, a la experiencia vivencial se aúna la raíz mítica. Los símbolos de tal sistema funcionan como significantes del recuerdo, como ocurre con el vagón de los Jara en la novela roabasteciana *Hijo de hombre*. Porque tal objeto, «el arca rodante y destrozada, inmune sin embargo a la locura del progenitor» (Roa Bastos, 1979 [1960], p. 157), deja de referir su connotación normal (compartimiento de un ferrocarril) para convertirse en emblema trágico de la desventura revolucionaria y en símbolo de la inquebrantable voluntad de sus habitantes, quienes lo han instalado en la selva arrastrándolo poco a poco durante años hasta convertirlo en un significante de sí mismos. ¿Acaso este hecho no nos remite a la chichera Felipa que encabeza la rebelión en *Los ríos profundos* y huye a la selva? De acuerdo a la opinión de Ernesto, ella volvería algún día acompañada de los «chunchos» a implantar la esperada justicia, el *pachacuti*, sombra o proyección del mito del *Inkarri* que, en *Todas las sangres*, se manifiesta como un temblor de tierra.

Si en la mediación escrita la memoria se conserva en documentos o libros, la expresión oral circula a través de diversos miembros con el recuento verbal de los acontecimientos. Es por ello que en *Pedro Páramo* nos enteramos de la imagen del cacique de Comala a través de «despiadadas memorias» (Benedetti, 1981, pp. 195-196), hecho que en *Hombres de maíz* ocurre cuando Hilario, gracias a la ingestión alcohólica, crea el mito de la Miguelita a partir de referentes verídicos:

Este era escuetamente —nos dice el narrador extradiegético— el secreto de Hilario Sacayón. Muerto su señor padre, Sacayón hijo se apropió de la historia, agregándole de su cosecha imaginativa orejas o cola de mentiras. En boca de Sacayón hijo, O'Neil tuvo pasión por una muchacha de San Miguel Acatán, la famosa Miguelita, a quien nadie conoció y de quien todos hablaban por la fama que en zaguanes de recuas y arrieros, fondas, posadas y velorios, le había dado Hilario Sacayón (Asturias, 1988 [1949], pp. 218-220).

Esto ejemplifica cómo en la tradición oral la simbología cuenta más que la veracidad. El relato de Hilario era más «real» precisamente porque era ficticio. Porque O'Neil, el extranjero que protagonizaba su historia, «no podía ser el borracho jubiloso que se murió de sueño [...] que le dejó a la Miguelita de recuerdo una máquina de coser que en las noches se oye, después de las doce campanadas del Cabildo» (pp. 218-220).

Conclusiones

José María Arguedas fue un autor que estaba atento al proceso histórico y literario latinoamericano y fue uno de los primeros en visibilizar y reconocer a los autores que, como él, escribían teniendo en cuenta el heterogéneo universo sociocultural de su medio.

Arguedas compartía con los autores «transculturados» el ánimo por develar el intrincado universo sociocultural de sus regiones. Además coincidió con ellos en su función de puente entre sujetos, sociedades, lenguas y culturas muchas veces confrontadas. El ímpetu de estos escritores por recuperar la memoria, el mito y el símbolo estaba relacionado con su afán por representar, desde el presente, la historia de los pueblos haciendo uso de un lenguaje que expresara, además, los problemas que su misma situación contextual exigía. De ahí que ficcionalizar la voz, la oralidad y la misma escritura hayan sido los aspectos relevantes con los que amarraron y «registraron» los agudos sentidos de las cosmovisiones.

Bibliografía

- Arguedas, José María (1973 [1958]). *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada. Juan Arguedas.
- José María (1976). La narrativa en el Perú contemporáneo. En Juan Larco (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Casa de las Américas.
- Arguedas, José María (1992 [1971]). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. México: CNCA.
- Asturias, Miguel Ángel (1988 [1949]). *Hombres de maíz*. Madrid: Alianza Editorial.
- Benedetti, Mario (1981). *El ejercicio del criterio*. México: Nueva Imagen.
- Benítez, Fernando (1983). Conversaciones con Juan Rulfo. En Frank Janney (comp.), *Inframundo. El México de Juan Rulfo*. México: Ediciones del Norte.
- Brushwood, John S. (2001). *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Calderón, Alfonso; Dorfman, Ariel & Escajadillo, Tomás (1976). Conversando con Arguedas. En Juan Larco (ed.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Casa de las Américas.
- Celorio, Gonzalo (1976). *El surrealismo y lo real-maravilloso*. México: SEP, Setentas.
- Fuentes, Carlos (1969). *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortíz.
- Harss, Luis (1984). *Los nuestros*. México: Hermes, Sudamericana.
- Kofman, Andrei (2000). El problema del realismo mágico en la literatura latinoamericana. *Cuadernos Americanos*, 82, (4), 63-72.
- Pacheco, Carlos (1992). *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: La Casa de Bello.
- Rama, Ángel (2004). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Roa Bastos, Augusto (1979 [1960]). *Hijo de hombre*. España: Argos Vergara.
- Rulfo, Juan (1984 [1955]). *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Arguedas: una modernidad transculturada

RICARDO GONZÁLEZ VIGIL

Pontificia Universidad Católica del Perú

1. Valoración literaria del genio creador de Arguedas

En casi todas las entrevistas que me hicieron con ocasión del centenario del nacimiento de José María Arguedas, se me pidió que precisara cuál es el valor estrictamente literario (como arte verbal con recursos expresivos que generan placer estético) que posee su narrativa (yo he insistido en recordar, también, su admirable producción poética en lengua quechua). Dicho requerimiento se me hizo planteando si su valor sería, más bien, sociológico, antropológico o, en todo caso, ideológico (este último ligado a su mayor autenticidad, o profundidad, u originalidad dentro de la corriente indigenista); en este punto me hacían notar la abundancia de sociólogos, antropólogos e historiadores en los actos celebratorios realizados durante el mes de enero (teniendo como eje su natalicio el 18 de enero), contrastando con la escasa participación de creadores y críticos literarios. Y, si se daba el caso de que admitían el valor literario de Arguedas, no tenían claro si únicamente era importante para los estudiosos del proceso de nuestra literatura, o si verdaderamente ostentaba una vigencia artística perdurable, capaz de interesar a un lector actual deseoso de obtener placer estético junto con vibraciones humanas compartibles, que se hayan visto



enriquecidas por el paso del tiempo gracias a esa actualidad constante de los clásicos, los cuales revelan nuevos aspectos de su mensaje con cada generación de lectores.

El problema es que se han generalizado estereotipos inadecuados sobre el indigenismo (incluso sobre el neoindigenismo, al que suele conectarse si no toda, gran parte, de la producción de Arguedas), el realismo literario y la novela social (o de contenido político); de acuerdo a ellos, el valor propiamente literario de esas tendencias sería escaso, cuando no obsoleto, superado en toda la línea por el triunfo de la «nueva narrativa» (con técnicas narrativas contemporáneas) en Hispanoamérica, ya poderosa en los años 1940-1960, y avasalladoramente madura cuando el *boom* de 1960-1972. El resultado es que Arguedas figura rara vez como uno de los representantes de dicha «nueva narrativa» en los panoramas y las antologías hispanoamericanas de mayor difusión; si se lo menciona, suele ser para colocarlo como un autor aferrado a la narrativa regionalista de recursos «tradicionales» («primitivos», «decimonónicos», en fin)¹.

Aunque lo respeta artísticamente en mayor medida que a los restantes regionalistas, el gran escritor —cumbre incuestionable de la «nueva narrativa»— Mario Vargas Llosa (1996) propugna una visión que le niega modernidad (actualidad) a la factura verbal y a la visión del mundo (una «utopía arcaica») de Arguedas en el libro sin duda más leído y comentado de la amplia bibliografía arguediana: *La utopía arcaica, José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Cualquier discrepancia con este libro no debe hacernos olvidar que ningún otro escritor hizo tanto como Vargas Llosa (utilizando su fama internacional, apareciendo como prologoista en las traducciones), en vida de Arguedas, para que el autor de *Los ríos profundos* sea conocido fuera del Perú. Empero, resulta nefasta (dada la difusión incomparable que tienen las opiniones de nuestro gran escritor, cuya repercusión se ha acrecentado con la obtención del Premio Nobel de Literatura correspondiente a 2010) la valoración literaria que brinda de Arguedas, reduciéndolo a «un buen escritor que escribió por lo menos una hermosa novela, *Los ríos profundos*, y cuyas otras obras, aunque éxitos parciales o fracasados, son siempre interesantes y a veces turbadores» (Vargas Llosa, 1996, p. 9).

A nuestro juicio, Arguedas es mucho más: un gran escritor, poseedor de un universo creador hondo y genial por su potencial innovador tanto del idioma como

¹ Sobre el indigenismo, el neoindigenismo y lo real maravilloso, así como sobre la peculiaridad del universo creador de Arguedas y su maestría artística, véase mis trabajos anteriores (González Vigil, 1995a; 1995b; 2002; 2004a; 2004b; 2011).

de los recursos literarios. Además de *Los ríos profundos*, una de las mayores obras maestras de la «nueva narrativa hispanoamericana», todas sus narraciones y poemas (estos lo erigen como el mayor poeta contemporáneo en lengua quechua) abundan en hallazgos y aciertos, no pudiendo ser calificados de fracasos artísticos. Logros superlativos son las novelas *Yawar Fiesta*, *Todas las sangres* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*; los cuentos «Warma kuyay», «La agonía de Rasu Ñiti» y «El sueño del pongo»; y los poemas «A nuestro padre creador Túpac Amaru (himno-canción)», «Oda al jet» y «Llamado a algunos doctores».

No pretendo restar importancia a los aportes de Arguedas a la antropología y el estudio del folklore, así como a sus agudas reflexiones sobre diversos temas literarios (incluyendo apreciaciones críticas sobre César Vallejo, Ciro Alegría, Oswaldo Reynoso, etcétera). Simple y llanamente, mi objetivo es dejar claramente sentado que, antes que nada y sobre todo, Arguedas fue un creador literario: dedicó sus mayores y más trascendentes esfuerzos a la novela, aunque también cosechó cuentos y poemas perdurables.

En mi artículo «La narrativa arguediana» he planteado consideraciones fundamentales para valorar la grandeza principal de Arguedas, su grandeza como creador literario: 1) su opción por la novela, basada en la superioridad epistemológica de la intuición, en comparación con el razonamiento que es la base de las ciencias sociales; 2) la imaginación literaria calza con el pensamiento mítico, lo cual no acaece con el razonamiento de las ciencias sociales; 3) el pensamiento mítico se expresa con recursos y tipos discursivos de gran potencial para la creación literaria (el relato, el apólogo, el canto chamánico, etcétera); 4) la «pelea infernal con la lengua» buscando «quechuizar» el español implica una hazaña artística de considerables efectos estéticos; y 5) Arguedas poseía una acusada conciencia creadora (corregía arduamente sus escritos y tenía en cuenta otros textos literarios para tender afinidades o divergencias con ellos: escritos de César Vallejo, Enrique López Albújar, Ventura García Calderón, etcétera; el legado de la tradición oral andina de haylles, yaravies, mitos, etcétera), de ahí que no oculte su designio —en los últimos diez años de su vida— de plasmar un «nuevo lenguaje narrativo» apropiado para «una nueva épica» (la de los migrantes andinos), forjado en diálogo —propenso a la polémica— con la «nueva narrativa hispanoamericana» puesta en marcha en el Perú por la generación del cincuenta y llevado a experimentaciones neovanguardistas dentro del llamado *boom* hispanoamericano de los años sesenta (González Vigil, 2011).

Un punto capital para valorar adecuadamente la grandeza literaria de Arguedas lo vengo abordando desde mi edición anotada de *Los ríos profundos* (1995): la conciencia artística con que Arguedas asimiló las propuestas y los recursos de la literatura contemporánea de América y Europa. Se trata de una asimilación que no es ni superficial ni complaciente; como diría su admirado José Carlos Mariátegui: «ni calco ni copia, creación heroica». Una reelaboración desde sus raíces culturales andinas (orales, mágico-míticas, comunitarias, con proyección utópica —dentro de lo que Alberto Flores Galindo y Manuel Burga han denominado «utopía andina»—), lo que Ángel Rama (1982), aplicando esa óptica precisamente a *Los ríos profundos*, llamó (apropiándose de la teorización del cubano Fernando Ortiz) «transculturación narrativa», aunque Rama no aborda los nexos con obras contemporáneas que mi edición establece: *Las palmeras salvajes* de William Faulkner, *La peste* de Albert Camus, sus referencias a *Paisajes peruanos* de José de la Riva Agüero y la expresión «Perú profundo» (afín al «Sur profundo» de Faulkner) de Jorge Basadre.

Descubrir la modernidad literaria de Arguedas conlleva romper estereotipos generalizados sobre los autores regionalistas (colocando dentro de ellos a los indígenas y ne indígenas, grupo en el que suele ser confinado Arguedas, también Ciro Alegría). En su influyente ensayo *La nueva novela hispanoamericana*, Carlos Fuentes (1969), uno de los protagonistas del *boom*, conceptúa que los regionalistas eran localistas (faltos de universalidad) en el tema y anacrónicos (aferrados a pautas del romanticismo y el realismo decimonónicos) en la forma². Con humor, otro de los protagonistas del *boom*, Gabriel García Márquez (2002), ha afirmado que lo único que los diferenciaba a ellos (a los de la «nueva narrativa» del *boom*) de los regionalistas, es que estos no habían leído a Faulkner³. Y, en el caso del Perú, reinaba la idea en los años comprendidos entre 1950-1970 de que Faulkner (y Joyce, y Kafka, y otros nuevos narradores) fue introducido por la generación del cincuenta (con Carlos Eduardo Zavaleta como el iniciador de un proceso que maduró plenamente con Mario Vargas Llosa). Sin embargo, en la correspondencia de Arguedas (1941, citado en Forgues, 1993) con su gran amigo, el poeta Manuel Moreno Jimeno, descubrí que en 1941 había leído con entusiasmo *Las palmeras salvajes* de Faulkner,

² En su reciente y voluminoso ensayo *La gran novela latinoamericana*, Fuentes (2011) no menciona para nada a Arguedas, ninguneándolo, tal vez dolido por el maltrato que Arguedas le propina en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (y en su epistolario, donde ridiculiza el profesionalismo y el vetetismo de Fuentes).

³ Véase también: García Márquez, Eligio (2001). *Tras las huellas de Melquíades: historia de Cien años de soledad*. Bogotá: Norma.

y percibí la influencia de dicha novela, sometida a una marcada transculturación, en *Los ríos profundos*.

Un desafío mayor acometí en mi artículo «Cortázar y Fuentes en la última novela de Arguedas» (2002). Probé que las menciones polémicas del *boom* en los diarios de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* responden a la conciencia con que Arguedas se planteó la necesidad de conocer los aportes del *boom* si quería ser un «nuevo narrador», adecuado para retratar la épica de los migrantes en un medio urbano como Chimbote. Examiné dos grandes conexiones textuales: con *Rayuela* de Julio Cortázar y con *La región más transparente* de Carlos Fuentes, razonando que esas novelas, y no las propuestas por Martin Lienhard (1990) (*Ulises* de James Joyce y *Manhattan Transfer* de John Dos Passos), nutren su tramado vanguardista y su apertura textual.

2. Un sanfermín andino

En esta ponencia abordaré los rasgos de modernidad transculturada en la primera novela de Arguedas. Sobre la conciencia creadora y los aciertos artísticos de *Yawar Fiesta* ha formulado apreciaciones pertinentes José Alberto Portugal (2007), probando que posee una destreza literaria hasta ahora no apreciada como es debido en los balances de la producción de Arguedas (puntualicemos que cuando François Bourricaud [1976] unge a *Yawar Fiesta* como la mejor novela del escritor andahuaylino, pesa mucho su óptica sociológica y antropológica, que no era literaria y estética). Esperamos fortalecer la valoración estética de *Yawar Fiesta* develando el diálogo transculturador que mantiene con la famosa novela *Fiesta* de Ernest Hemingway.

La mencionada correspondencia con Moreno Jimeno, en las cartas escritas en Sicuani, cercanas al tiempo de la composición de *Yawar Fiesta*, prueba fehacientemente que Arguedas tenía interés en conocer la nueva narrativa norteamericana, la cual estaba llamando la atención a nivel internacional. Y resulta incuestionable que Hemingway gozaba entonces de una enorme popularidad, mucho mayor que la de Faulkner.

La segunda novela de Hemingway se publicó primero en Estados Unidos con el título *The sun also rises* (1926), pero poco después, Hemingway decidió que se editara en Inglaterra, España y otras latitudes con el rótulo *Fiesta*: así, en español, para acoger la briosa exaltación que la corrida de toros desencadena en el ardiente pueblo español (sintetizada en una expresión intraducible de su culto al coraje y gozo estético ante la filigrana bella de un torero: «¡olé!», como es intraducible el júbilo colectivo de triunfo que explota en la palabra inglesa *goal!*). Aclaremos que

en España solía llamarse a la tauromaquia la Fiesta Brava o la Fiesta a secas, cuanto más ante una celebración única, fuera de lo común, como es la Feria de San Fermín (en la novela de Hemingway, «los sanfermines»), santo tutelar de Pamplona.

Los «sanfermines» comprenden dos momentos: el encierro de los toros de lidia seguido de la multitud corriendo junto a ellos por las calles camino a la plaza de toros, valerosamente expuestos a ser heridos e incluso muertos, sin ponerse los vestidos de los toreros, ni capas ni protección alguna. Y, luego, la corrida en la plaza, a cargo de toreros profesionales, secundados por picadores y peones, cumpliendo las reglas del arte del toreo (establecidas en los siglos XVII-XVIII). A Hemingway le gustaban ambas pruebas de valentía, pero la primera le parecía una antesala (permitía constatar la fiereza de los toros y la maduración del júbilo colectivo como marco adecuado para festejar la belleza del arte de los toreros profesionales: olé) y se deshace en elogios ante la destreza artística del torero Romero, alabándolo por su control (apolíneo, diría Nietzsche) frente a la farsa de valor de otros toreros y también diferente del coraje desenfrenado (dionisiaco) del público que corría en las calles:

Romero jamás hacía un movimiento brusco o extraño, sino que conservaba siempre la pureza del toreo natural. Los otros se retorcían como sacacorchos, levantaban los codos y se apoyaban contra los flancos del toro, pero después de que los cuernos habían pasado, para ofrecer a los espectadores una apariencia de peligro. Después, todo aquello que había sido falseado se volvía contra ellos y dejaba una desagradable sensación. La faena de Romero, sin embargo, causaba verdadera emoción, porque el torero conservaba la absoluta pureza de líneas en sus movimientos y siempre permanecía tranquilo, calmado y dejaba que los cuernos pasaran muy cerca de él a cada pase (Hemingway, 2003 [1926], p. 194).

En *Yawar Fiesta*, solamente los forasteros o los que pretenden aculturarse (incluyendo a políticos de izquierda preocupados por «civilizar» y «modernizar» a Puquio, sacando a los indios de sus creencias mágico-míticas y sus costumbres «salvajes») abogan por contratar toreros profesionales y emular a la Plaza de Acho, de Lima, con su Feria del Señor de los Milagros. Los pobladores de los cuatro *ayllus* de Puquio, también los hacendados y principales (los *mistis*) no aculturados, prefieren la versión transculturada de los sanfermines: el *turupukllay* («fiesta de toros»), ligada ritualmente a la sangre, *yawar punchay* («fiesta de sangre»).

Rodrigo Montoya (1980) ha constatado que se intentó prohibir el *turupukllay* y obligar a contratar toreros a la manera española: reproduce una carta del alcalde provincial de Lucanas, Puquio, fechada en mayo de 1910, que informa al gobernador

del distrito de San Juan de Lucanas que están prohibidas las corridas si no se contrata a toreros profesionales. En *Yawar Fiesta* se intenta imponer dicha prohibición, pero la mayoría (incluyendo gran parte de los hacendados y las autoridades) de la población de Puquio muestra su desapego ante la tauromaquia profesional de España (no les convencen los rasgos «femeninos» de los apretados trajes de luces y los pases del torero esquivando al «masculino» toro) y termina apoyando el *turupukllay*: un acto de afirmación de la cultura andina, capaz de transculturar costumbres y actividades extranjeras haciéndolas suyas, andinizándolas. Realza su autonomía creadora el hecho de que el *turupukllay* conmemora el 28 de julio; es decir, la fecha de la independencia del Perú.

Nótese que, a diferencia de los toreros criticados por Hemingway en su cotejo con Romero, la indiada no simula una «apariencia de peligro», sino que se entrega valerosamente (nutrida por su mentalidad mágico-mítica y su espíritu colectivo, comunitario), venciendo al terror mítico que le produce el toro Misitu. Eso no es todo: más que los toros, los indios parecen seres de lidia, indomables a pesar de siglos de dominación incua:

El Subprefecto era iqueño, nunca había visto un turupukllay. [...]

—Usted va gozar, señor Subprefecto. Es algo fenomenal.

—Usted conoce la plaza del barrio de Pichk'achuri, es más grande que la plaza de armas de Lima. La indiada de cada barrio cierra una esquina con barreras de eucaliptos. [...] No hacen barreras especiales para los capadores; abren un choclón no más en el centro de la plaza. Los indios son más bravos que los toros, y entran, desafiando (Arguedas, 1983 [1941], p. 97).

La peculiaridad andina del *turupukllay* es subrayada por Isabel Trancón Pérez (2011):

En el análisis de la corrida de toros andina se ha enfatizado el contenido simbólico que representa la lucha contra lo español y la parodia de la corrida española. [...] La afición taurina [con pautas españolas] se impuso en otras zonas andinas, pero, al parecer, desde 1820, a partir de la independencia, fue decayendo hasta desaparecer. En la actualidad, en las zonas andinas, perviven diversos tipos de corridas de toros: unas con toros montaraces que portan enjalmas, en algunas de ellas también se captura un cóndor que se cose al lomo del toro, y otras son parodias burlescas de las españolas. Aunque sin duda son espectáculos que remiten a un origen español, no se trata de copias del pasado, sino de recreaciones de un nuevo modelo, con otras reglas y significados (p. 93).

Volviendo a la novela de Hemingway, interesa sobremanera reparar en que el protagonista es impotente (a causa de una herida). Su impotencia simboliza la incapacidad de ser útil para su país, creando (procreando) un futuro mejor para todos los norteamericanos. De hecho, al ver que Hemingway, Francis Scott Fitzgerald y otros jóvenes escritores norteamericanos deambulaban borrachos por París, la escritora norteamericana Gertrude Stein opinó que se trataba de una generación perdida (*lost generation*). Precisamente, la falta de raíces del protagonista de *Fiesta* es relacionada con su impotencia para la creación literaria:

¿Sabes cuál es tu problema? Eres un expatriado. [...] Nadie que haya dejado su país natal ha logrado escribir algo digno de ser publicado. [...] Has perdido el contacto con la tierra. [...] El falso estilo de vida europeo te ha llevado a la ruina moral (p. 134).

El contraste resulta absoluto con la imagen de potencia que derrocha la indiada en *Yawar Fiesta*. En un primer nivel, potencia viril, que fascina sexualmente a las mujeres. Aspecto resaltado en el cuento «Yawar (Fiesta)», publicado en 1937 (en la *Revista Americana de Buenos Aires*) y que constituye un embrión de la novela *Yawar Fiesta*: el cuento hacía más patente la alusión a la novela de Hemingway (debió incidir en ello que se publicara en el extranjero, en Argentina, invitando a percibir las diferencias entre el *turupukllay* y la corrida de toros española, celebrada esta por Hemingway de un modo que publicitaban los medios de comunicación cuando el escritor estadounidense asistía a la Feria de San Fermín) al colocar, entre paréntesis, como subtítulo la palabra *Fiesta*. Citemos un pasaje de dicho cuento que pinta cómo las «niñas» (es decir, las muchachas de la clase dominante, familiares de los hacendados y las autoridades) se enardecen ante la valentía de los indios:

Las niñas y los mistis gozaban con el espectáculo. Cuando algún indio salía por encima del lomo de la fiera, patas arriba, muchos mistis reían a carcajadas; otros decían:

¡Qué valiente cholo! ¡Eso es bueno! [...]

Y las niñas chillaban de emoción (Arguedas, 1937, p. 125).

Pero más que física, más que un mero alarde viril, la potencia de los indios es sociocultural: manifestación de la energía enorme de la cultura andina. Conscientes, los indios se muestran ufanos de que el suelo que pisan ha sido suyo desde hace milenios, poseyendo ellos una integración con su entorno natural y su comunidad que nunca alcanzan los *mistis*:

Los cuatro ayllus, si quieren, pueden llevar un cerro a otro cerro. [...] se burlaban de los que creían que los comuneros son poca cosa, de esos que hablan con desprecio de los indios. [...] sus risas rebozaban también fe en sí mismos, y un oculto y profundo menosprecio por los diez o quince mistis, que necesitan siempre de los cachacos armados para imponerse; que necesitan, a pesar de todo, del trabajo de los indios para negociar, para poder vivir, para todo.

[...] ¿Quién podía decir ahora que no eran los comuneros los dueños del pueblo? ¿Quién? Ahí estaban, apretados, desbordándose en la plaza. Alegres, con sus corazones sin mancha, sin oscuras historias, sin remordimientos; libres, sanos y dispuestos a dar todo lo posible por el bien del pueblo (p. 129).

El contraste con el falso poderío (amparado en las armas, y no en la auténtica fortaleza de las personas) de los *mistis* es total:

¿Acaso eran dueños del pueblo esos quince mistis de mirada recelosa y asustada, que apoyándose en las barandas de la Municipalidad, contemplaban azorados a la gente del pueblo? Esos más bien parecían recién llegados; recién venidos de un país donde la ambición, el pillaje, el odio, la envidia y la traición, eran dueños de todos los corazones, de todas las conciencias. [...] Esos no eran los dueños del pueblo, eran como su tumor (p. 129).

Y es que un objetivo central en los primeros libros de Arguedas puede sintetizarse así: probar la potencialidad creadora (capaz de aprender del mundo entero transculturando lo aprendido) de los indios, tanto en el pasado como en el presente, proyectada también al futuro. Para lo cual debía desautorizar la imagen reinante en el «Perú oficial» (expresión de Basadre), ese que manejan criollos y mestizos que se autodefinen como parte de la cultura «occidental», creyentes en el progreso generado por la modernidad científica, tecnológica, económica (revolución industrial) y política (ideales democráticos o socialistas). De acuerdo a esa imagen, el indígena andino demostró una capacidad creadora extraordinaria antes de la Conquista española; sin embargo, en el presente, resulta una ruina, embrutecido por la coca, aferrado a sus supersticiones, un obstáculo para el progreso civilizador de la modernidad. Bajo esa perspectiva, cabían dos proyectos: acelerar su ineptitud sociocultural, marginándolo, reprimiéndolo con masacres, abandonándolo a las sequías y las pestes; o interesarse por él, pero occidentalizándolo, modernizándolo, haciendo que se aculture. Ambos proyectos suponían la agonía y desaparición del legado cultural andino.

En contraposición, Arguedas rompió lanzas a favor de la potencialidad creadora del indio del presente, con sus valores comunitarios y en armonía con la naturaleza (precisamente, los que faltan al impotente que protagoniza la novela de Hemingway). Entre el cuento «Yawar (Fiesta)» y la novela *Yawar Fiesta*, Arguedas publicó la antología *Canto kechwa* (1938), que iba precedida por el ensayo «Sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo». De modo contundente, ahí sostiene el rol central que, dentro del mestizaje que caracteriza al Perú desde el siglo XVI, sigue cumpliendo el indio en la cultura peruana:

[...] teniendo del pueblo indígena la misma idea que los principales de los pueblos serranos y las gentes de las ciudades costeñas: el indio sólo es bueno para el trabajo rudo, para peón o sirviente [...] el indio es todavía —para ellos— un ser inferior, una raza sin porvenir. Yo puedo probar lo contrario: en la sierra del Perú, la mayor parte del pueblo indígena vive en constante producción de arte popular, en música, en cerámica, en tejido... Y esta producción influye profundamente en la modelación del espíritu de los mestizos y de los mismos terratenientes. Casi todo lo que hay de arte en la sierra es obra de los indios. [...]

La mayoría del pueblo racialmente mestizo se mantiene indio, en costumbres y por su condición social; su vida es indígena en todas sus manifestaciones, y a todos se les denomina *indios*. [...] La producción artística de este pueblo es indígena; me refiero al genio de esta producción, a su alma, a lo que llamaríamos su “contenido estético”; porque está de más decir que la proximidad del principal —misti— semioccidentalizado, y las relaciones de éstos 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 artística indígena (Arguedas, 1989 [1938], pp. 13-14).

Resulta, pues, admirable cómo en *Yawar Fiesta* se connota dicha potencia transculturadora de la indiada, trazando contrastes con *Fiesta* de Hemingway.

3. Tras las huellas de Dostoievski

A modo de breve complemento de esta ponencia, señalemos la modernidad transculturada de la novela que suele considerarse la menos lograda, artísticamente hablando, de Arguedas: *El Sexto*. En los dos últimos lustros han surgido valiosos estudios que reivindican su calidad literaria (Portugal, 2007; Galdo, 2008; Ramírez La Torre, 2011). Confiamos en que nuestro enfoque reforzará esas nuevas lecturas.

De modo explícito, en *El Sexto* se cita con entusiasmo el *Quijote* de Miguel de Cervantes y la poesía de Walt Whitman (a quien asimila Arguedas en los versículos de sus poemas en quechua, transculturándolo con elementos de la tradición andina de los haylles, todo enriquecido por la textura épico-hímnico-bíblico-trágica de *España, aparta de mí este cáliz* de César Vallejo): dos referencias literarias no examinadas hasta ahora como es debido.

Aquí nuestro designio es tender nexos entre las novelas de Arguedas y grandes narradores de la modernidad, por eso vamos a señalar un vínculo tácito, no explícito de *El Sexto*, con el relato autobiográfico *Memorias de la casa de los muertos* de Fiodor Dostoievski, quien padeció prisión en Siberia. Dostoievski califica la vida carcelaria como el reino de los muertos: «Somos gente deshecha —decían—. Estamos muertos por dentro y por eso gritamos por las noches» (Dostoievski, 1968 [1862], p. 1173). Frente a ello, apoyado en sus creencias cristianas (por ejemplo, usa el simbolismo de la Navidad, así como presentará a Raskolnikov transfigurado por la lectura evangélica de la resurrección de Lázaro en *Crimen y castigo*), el escritor ruso enarbola la esperanza en una resurrección, cuyo fruto será un hombre nuevo, en comunión con el prójimo y toda la Creación: «Recuerdo que sólo una apasionada ansia de resurrección, de renovación, de una nueva vida, me confirmaron en la esperanza y la ilusión». (p. 1354) El relato concluye con la salida de la cárcel, exultante: «¡Libertad; vida nueva, resurrección de entre los muertos!» (p. 1364).

En concordancia con esa visión humanizadora de la cárcel, el asesino Raskolnikov se entrega esperanzado a la justicia, en *Crimen y castigo*; y Dmitri Karamasov acepta gustoso que lo condenen como parricida en *Los hermanos Karamasov*, sabiendo que quiso matar a su padre y que lo hizo de palabra, mas no de obra.

En *El Sexto* hallamos la imagen de la prisión como un cementerio, reino de la muerte y la deshumanización: «La luz del crepúsculo iluminaba los inmensos nichos. Porque la prisión del Sexto es exactamente como la réplica de algún cuartel del viejo cementerio de Lima» (Arguedas, 1961, p. 238). El mensaje renovador se inspira en la cosmovisión andina de Cámac, palabra quechua relacionada con cambios y temblores, connotando el paso a otra era dentro de la visión circular de la historia que posee la cosmovisión andina. Ese mensaje de esperanza lo propala el joven Gabriel (nombre connotativo: el ángel de la Anunciación; es decir, de la venida del Redentor que nos liberará de la muerte y del pecado, instaurando su reinado de una nueva vida caracterizada por el amor, la paz y la felicidad). Un mensaje esperanzado en un Perú que ostenta como su centro energético a la indiada:

Cámac, el Perú es mucho más fuerte que el General y toda su banda de hacendados y banqueros, es más fuerte que el mister Gerente y todos los gringos. Te digo que es más fuerte porque no han podido destruir el alma del pueblo al que los dos pertenecemos.

[...] Son ellos los que mueren, como tú dijiste una vez. No se puede en este mundo mantener por siglos regímenes que martirizan a millones de hombres en beneficio de unos pocos y de unos pocos que han permanecido extranjeros durante siglos en el propio país en que nacieron. [...] Si no han sido capaces de entender ese lenguaje del Perú como patria antigua y única, no merecen sin duda dirigir a este país (pp. 273-274).

Aborda la migración andina a las ciudades de la costa, apostando por la capacidad de los andinos de impregnar con su savia cultural las urbes dominadas hasta entonces por los criollos extranjerizantes. Su «desborde popular» (permítasenos una expresión de José Matos Mar, acuñada después de la muerte de Arguedas) actuará como el *yawar mayu* («río en crecida») de *Los ríos profundos* y creará un espacio para todas las sangres:

Están arrojando a los indios por hambre, de las alturas, y los amontonan en las afueras de las ciudades, entre el polvo, la fetidez del excremento y el calor. Pero se están poniendo una cuña ellos mismos. A un hombre con tantos siglos de historia, no se le puede destruir y sacarle el alma fácilmente ni con un millón de maleantes y asesinos. No queremos, hermano Cámac, no permitiremos que el veneno del lucro sea el principio y el fin de sus vidas. Queremos la técnica, el desarrollo de la ciencia, el dominio del universo, pero al servicio del ser humano, no para enfrentar mortalmente a unos contra otros ni para uniformar sus cuerpos y almas (p. 274).

Extraordinario mensaje-anunciación de lo que Arguedas enfocará en sus grandes textos de los años sesenta: el poema «A nuestro padre creador Túpac Amaru», y las novelas *Todas las sangres* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Una exploración de la esperanza en la hermandad de todas las sangres, teniendo como base el legado andino, que posee una afinidad esencial con Dostoievski: su visión idealizada de una eslavofilia abierta al mundo entero, pero irrenunciablemente anclada en sus raíces eslavas (haciendo de Pushkin un modelo de unión entre los eslavófilos y los occidentalistas, una pugna semejante a la que ha sacudido al Perú entre indigenistas e hispanistas, luego entre los partidarios del uniformismo globalizador y los defensores de la diversidad cultural y los matices enriquecedores de la transculturación).

Junto con ello, la «polifonía» textual (rasgo modernísimo) que Bajtín detectó en las novelas de Dostoievski, con varias perspectivas para abordar las vivencias humanas.

Tarea gigantesca y pendiente: establecer conexiones entre las obras de Dostoievski y las novelas *Todas las sangres* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

Bibliografía

- Arguedas, José María (1983a [1937]). Yawar (Fiesta). En *Obras completas* (I). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1983b [1941]). Yawar Fiesta. En *Obras completas* (II). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1983c [1961]). El Sexto. En *Obras completas* (III). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1989 [1938]). *Canto kechwa (con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo)*. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1993 [1941]). Cartas de mayo y julio de 1941. En Roland Forgues (ed.), *José María Arguedas: la letra inmortal / Correspondencia con Manuel Moreno Jimeno*. Lima: Ediciones de los Ríos Profundos.
- Arguedas, José María (1995 [1958]). *Los ríos profundos*. Edición anotada de Ricardo González Vigil. Madrid: Cátedra.
- Bourricaud, Francois (1976 [1970]). El tema de la violencia en *Yawar Fiesta*. En Juan Larco (comp.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas* (pp. 209-225). La Habana: Casa de las Américas.
- Dostoievski, Fiodor (1968 [1862]). Memorias de la casa de los muertos. En *Obras completas* (I). Décima edición. Madrid: Aguilar
- Fuentes, Carlos (1969). *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz.
- Fuentes, Carlos (2011). *La gran novela latinoamericana*. México: Alfaguara.
- Galdo, Juan Carlos (2008). *Alegoría y nación en la novela peruana del siglo XX*. Lima: IEP.
- García Márquez, Eligio (2001). *Tras las huellas de Melquíades: historia de Cien años de soledad*. Bogotá: Norma.
- García Márquez, Gabriel (2002). *Vivir para contarla*. Bogotá: Norma.
- González Vigil, Ricardo (1991). *El Perú es todas las sangres*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

- González Vigil, Ricardo (2002). Cortázar y Fuentes en la última novela de Arguedas. En Eduardo Hopkins (ed.), *Homenaje a Luis Jaime Cisneros* (II, pp. 873-890). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- González Vigil, Ricardo (2004). José María Arguedas, vida y obra. En Ricardo González Vigil (ed.), *Diamantes y pedernales: relatos escogidos José María Arguedas*. Bogotá: Norma.
- González Vigil, Ricardo (2004). *Literatura. Enciclopedia Temática del Perú* (XIV). Lima: El Comercio.
- González Vigil, Ricardo (2011). Maestría artística de *Los ríos profundos*. En *Centenario de José María Arguedas: Sociedad, nación y literatura* (pp. 83-90). Lima: Universidad Ricardo Palma.
- González Vigil, Ricardo (2011). La narrativa arguediana. *Libros & Artes (Revista de Cultura de la Biblioteca Nacional del Perú)*, X (47), 40-44.
- Hemingway, Ernest (2003 [1926]). *Fiesta*. Lima: El Comercio.
- Lienhard, Martin (1990). La «andinización» del vanguardismo urbano. En Eve-Marie Fell (coord.), *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (pp. 321-332). Madrid: ALLCA XXe Siècle.
- Montoya, Rodrigo (1980). *Yawar Fiesta: una lectura antropológica*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 6 (12), 55-68.
- Portugal, José Alberto (2007). *Las novelas de José María Arguedas: una incursión en lo inarticulado*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rama, Ángel (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Ramírez La Torre, Dante (2011). *Neorrealismo y transculturación en El Sexto*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Trancón Pérez, Isabel (2011). La consagración del toro andino en Yawar Fiesta. En Gladys Flores Heredia, Javier Morales Mena y Marco Martos (eds.), *Arguedas centenario (Actas del Congreso Internacional «José María Arguedas. Vida y obra»)*. Lima: Academia Peruana de la Lengua, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Editorial San Marcos.
- Vargas Llosa, Mario (1996). *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

José María Arguedas, con el tiempo a favor. Transculturación y traducción

DORA SALES
Universidad Jaume I, España



Cuando, a mediados del siglo XX, José María Arguedas escribió textos tan formidables como *Los ríos profundos* (1958) o *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), resultaba complicado comprender la dimensión del logro de esa narrativa, ese lenguaje que es abrazo entre lenguas y culturas, libertad y sentimiento creador. A comienzos de los ochenta, Ángel Rama (1982) destacó ese logro que nos sigue fascinando: la obra de Arguedas era en ese momento el ejemplo más potente y destacable de transculturación narrativa en la literatura latinoamericana. Lo sigue siendo. Arguedas, entre la antropología y la literatura, rezumaba verdad del corazón, complejidad humana y valentía para seguir caminando. Buscó, sufrió, gozó, indagó en el fondo de sí mismo y en la realidad que le rodeaba, para crear un lenguaje narrativo que sirviera para contar sus historias. Su obra avanzaba hacia el futuro, hoy un presente en el que se le sigue leyendo con respeto, con emoción, con asombro agradecido por la sinceridad de un autor a pecho descubierto.

Arguedas hizo frente a las tensiones interculturales con la emocionalidad y el conocimiento hospitalario. Comprendió que no se trataba tanto de subsumir o neutralizar las diferencias en un

todo coherente, sino de respetar y dar voz a la multiplicidad polifónica y encontrada, sin dejar de poner énfasis en la matriz cultural marginada por el desequilibrio de poder. Así, la narrativa transcultural de Arguedas, inestimable material etnoliterario, apuntó siempre al orden de la disidencia y la innovación. No apostaba por una simplificadora función sincrética, sino que creía que las alteridades podían coexistir y que la interacción podría ser una vía de enriquecimiento. Desde esa creencia, Arguedas trató de describir y representar la sociedad, en su caso el Perú, en toda su compleja diversidad y con todas sus contradicciones, sin marginalizar o excluir a ningún grupo, sin simplificar lo humano.

Como plantea Mary Louise Pratt (1995), la concepción y el estudio de la literatura y la cultura están siendo transformados en las últimas décadas básicamente por el flujo de tres procesos: la globalización, la democratización (que lamentablemente aún no llega a todos los rincones y está en construcción permanente) y la descolonización (que no ha sido tal en muchos casos). En la era de la cultura de masas, surgen nuevos caminos para la transculturación en una coyuntura posmoderna de continuos desplazamientos. Especialmente desde la década de los ochenta, asistimos a la irrupción de lo masivo y lo transnacional como categorías vertebradoras en la teoría cultural. No obstante, en el trasiego interdisciplinario que se propone dar cuenta de las dinámicas globales, con la dificultad que supone articular una lectura plural, las alteridades reclaman su voz y surgen producciones artísticas que descentran la mirada totalizadora. Frente a posturas homogeneizantes y reductivistas, en la escritura transcultural se instala el deseo de articular la interacción entre modernidad y tradición, el diálogo entre lo uno y lo diverso, como reflejo de una sociedad multicultural plagada de matices. Este deseo se materializa en diversas propuestas textuales: narrativas que suponen una ruptura de la hegemonía discursiva, espacios intersticiales, discursos de fisura cruzados por diversos y contrapuestos vectores y pulsiones culturales que empapan los modos de representación y los usos del lenguaje.

Como ya apuntaba Calvet (1974), una de las huellas lingüísticas de la colonización es la diglosia. El poder de las lenguas, o su carencia, es un factor inevitable. Hoy, optar por la lengua dominante, una lengua global, para la creación literaria, se convierte en una vía cada vez más transitada. De alguna manera, puede verse como una cesión ante el poder centralizador. Pero hay que recordar que es, también, un espacio privilegiado desde donde iniciar la resistencia y la integración transcultural; donde pluralizar, desde el interior, las lenguas de poder. Como resume

Ngugi (1993), las lenguas son vehículos de cultura, pero también son agentes de comunicación. Optar por crear en una lengua global, entendida como agente comunicativo, para insertar en ella rasgos culturales de la tradición, lengua y cultura propias, para hacer que la lengua global sea el vehículo híbrido de esa otra lengua y cultura, puede ser una forma de preservarla y reivindicarla. Pues, ante todo, en lengua materna o en lengua global, las narrativas transculturales muestran, en carne viva, la pervivencia de una memoria cultural resistente, integradora, que lucha por su preservación, recreación y ficcionalización. Como dice Martin Lienhard, en el prólogo a una interesante compilación de trabajos en torno a la memoria popular y sus transformaciones en las culturas de América Latina y los países luso-africanos:

Hoy en día, el «eco» de las voces subalternas llega, en efecto, a resonar en cualquiera de los medios existentes. En rigor ausente, se hace «presente» bajo forma de una huella que señala, como todas las huellas, una presencia en otro lugar (y/o en otro tiempo) (2000, p. 22).

Siguiendo una dinámica de apropiación y resemantización, en ocasiones haciendo suyo el lenguaje del colonizador y sus sistemas narrativos, los narradores y narradoras bucean en las profundas aguas de la creación literaria, subvirtiendo los parámetros establecidos, regenerándolos, reelaborándolos y renegociándolos desde la perspectiva de su propia cultura. Aprenden a trabajar simultáneamente con las fuentes culturales puestas en contacto, creando desde el puente, desde la frontera, desde el intersticio.

Pero la frontera no es, nunca ha sido, una línea, sino un espacio, un territorio, una zona no tan estrecha como se nos quiere hacer creer en demasiadas ocasiones. Un lugar de intersticios. No es límite de partición sino área fértil.

En este sentido, las narrativas transculturales, ante todo, son un ejemplo de la posibilidad de la negociación intercultural, conforman una textura discursiva que muestra que el diálogo y la coexistencia, por complejos que sean, son factibles. Los textos se convierten en complejos espacios de interacción cultural que constantemente absorben y rearticulan los múltiples entrecruzamientos que tienen lugar en la sociedad, donde las identidades se construyen y desconstruyen de diversas formas, diariamente. El desafío del diálogo y la creación intercultural constituirá —ya está constituyendo—, en gran medida, la poética de la literatura del siglo veintiuno.

Al tiempo, la traducción desempeña un papel fundacional en el proyecto narrativo de la creación transcultural. El proceso transcultural es, con mucho,

un proceso traductor, siendo un fenómeno de transferencia o transitividad cultural que tiene que ver con el traslado de contenidos y formas culturales de una cultura a otra, así como con la creación de nuevas vías que permiten la comunicación entre esferas diferentes.

En el vasto crisol de la literatura transcultural, escrita en cualquier lengua europea-global, podrían mencionarse muchos casos: magrebíes que escriben en francés (Tahar Ben Jelloun, Assia Djebar), turcos que escriben en alemán (Emine Sevgi Özdamar, Jakob Arjouni), iraníes que escriben en holandés (Kader Abdolah), africanos que escriben en español (Donato Ndongo, Mohamed El Gheryb), tune-cinos que escriben en italiano (Salah Methnani), sin olvidar la cultura chicana, y tantos ejemplos más de creación transcultural.

Con todo, José María Arguedas sigue siendo un caso especialmente revelador. Arguedas es sin duda el mejor ejemplo de literatura transcultural en las letras latinoamericanas, y más allá de ellas.

Para Arguedas, que se sintió durante toda su vida en el quicio entre mundos, la transculturación vital y narrativa constituyó una forma de supervivencia. Desde un pensamiento transcultural y dinámico, como diría Frantz Fanon:

I do not have the duty to be this or that...One duty only: that of not renouncing my freedom through my choices. [...] There are in every part of the world men who search. I am not a prisoner of history. I should not seek there for the meaning of my destiny. [...] In the world through which I travel, I am endlessly creating myself (1952, p. 229).

La perspectiva traductológica que adoptan los narradores transculturales, como Arguedas, está claramente comprometida con el respeto ético hacia la alteridad que aportan las culturas y lenguas autóctonas en el cuerpo de textos escritos en una lengua mayoritaria. Los autores-traductores cumplen una función de mediación intercultural y desarrollan la traducción como saber natural y autorreflexivo en un entorno multilingüe y culturalmente heterogéneo.

Como venimos diciendo, la transculturación narrativa desplegada por la obra de Arguedas fue y sigue siendo excepcional, ante todo visible en su formidable logro transcultural con la lengua y con el género narrativo de la novela.

Arguedas expresó en numerosas ocasiones la posibilidad de aceptar los avances de la modernización e industrialización de la sociedad sin perder la originalidad y los rasgos culturales propios de la cultura quechua. En ese sentido afirmó:

Escribí mi primera tesis universitaria sobre el caso sobresaliente de las comunidades del valle del Mantaro que han logrado «civilizarse», no sólo habiendo conservado al mismo tiempo algunos rasgos muy característicos de lo que podríamos llamar cultura quechua: la música, las faenas comunales, las danzas, el dominio de los instrumentos europeos que han sido puestos al servicio de la interpretación de la música quechua, sino sintiendo un auténtico orgullo de llamarse «cholos» y de proclamarlo. En el valle de Mantaro comprobé con el más intenso regocijo que yo mismo era bastante como los comuneros de la región, donde los indios no fueron despojados de sus tierras: entiendo y he asimilado la cultura llamada occidental hasta un grado relativamente alto; admiro a Bach y a Prokofiev, a Shakesperare, Sófocles y Rimbaud, a Camus y Eliot, pero más plenamente gozo con las canciones tradicionales de mi pueblo; puedo cantar, con la pureza auténtica de un indio chanka, un *harawi* de cosecha. ¿Qué soy? Un hombre civilizado que no ha dejado de ser, en la médula, un «indígena» del Perú; indígena, no indio. Y así he caminado por las calles de París y de Roma, de Berlín y de Buenos Aires. Y quienes me oyeron cantar, han escuchado melodías absolutamente desconocidas, de gran belleza y con un mensaje original. La barbarie es una palabra que inventaron los europeos cuando estaban muy seguros de que ellos eran superiores a los hombres de otras razas y de otros continentes «recién descubiertos» (Arguedas, 1978, pp. 26-27).

Es evidente que para Arguedas el regionalismo y el cosmopolitismo nunca fueron esferas irreconciliables, su coexistencia era factible y necesaria. Los legados encontrados de la cultura andina, de una parte, y la cultura hispánica, de otra, podían emplearse con el objetivo común de narrar un mundo que surge precisamente de la interacción. Narrativas como la de Arguedas nos enseñan que, desde el lugar que somos, es preciso aceptar y celebrar la pluralidad que nos envuelve, nos inquieta, nos alumbraba, nos renueva y nos da sentido.

Pero, ¿cómo articula Arguedas su narrativa para dar voz al mundo andino? ¿Cómo lo transcultura? El propio Arguedas expuso sus reflexiones literarias, en textos tan esenciales como «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú» (1950), donde explica cómo y por qué consideraba la novela como la culminación de una verdadera lucha que tuvo que librar como autor de lengua quechua para convertir el castellano en un medio de expresión libre y adecuado a sus intereses, en medio de profundas confluencias y conflictos entre lo europeo y la civilización

andina. Arguedas expone que se había calificado sus textos *Agua y Yawar Fiesta* de indigenistas, pero a él esta terminología no le convence, pues cree que en ellos el Perú andino aparece con todos sus elementos, en su inquietante y confusa realidad humana, de la cual el indígena es tan solo uno de los muchos y distintos personajes. Personajes, aparte del indígena, como el terrateniente tradicional, el nuevo terrateniente, el mestizo, el estudiante provinciano o el provinciano que migra a la capital. Arguedas revaloriza la potencialidad del estrato social mestizo, que no ve reflejado en la denominada literatura indigenista. En opinión de Arguedas, hasta ese momento la novela en el Perú se había enfocado más en torno a la descripción de pueblos que a individuos concretos, pertenecientes a clases sociales determinadas. Pero Arguedas cree —acertadamente— que las generalizaciones hacen flaco favor de cara a la comprensión cultural.

Ahí se sitúa Arguedas, en la asunción de la complejidad, en el trabajo desde los matices, no simplificando. Su obra destaca por estar pendiente de la heterogeneidad sociopolítica y cultural, no circunscribiéndose al indígena quechua hablante, sino a todo el contexto social en el que este se enmarca. La obra de Arguedas se autodefine contra el canon indigenista establecido por proyectos anteriores, porque lo amplía, lo trasciende. Así, y junto con lo afirmado por Arguedas, aunque algunos críticos (por ejemplo, Escajadillo, 1994) postulan que la obra del autor evoluciona más allá del indigenismo a partir de *Los ríos profundos*, inaugurando desde esta novela lo que se conoce como «neoindigenismo», opinamos que la innovación arguediana (transcultural) con respecto a la veta indigenista se da ya desde *Yawar Fiesta*, pues en ella el autor no se preocupa exclusivamente por la dignificación del indígena a partir de un enfrentamiento de clases, sino que ya se esfuerza por suscitar la solidaridad entre todos los habitantes de la sierra, indígenas, mestizos y blancos, para oponerse a la dominación de la costa. Dos espacios (sierra y costa, arriba y abajo) que Arguedas progresivamente tratará de hacer dialogar.

En su reto con la forma, el género por el que opta esencialmente, la novela, constituye el terreno crucial del desafío y del logro de Arguedas como escritor. No olvidamos, no obstante, que Arguedas también escribió relatos y poesía. Pero, como opina Rama (1976), Arguedas comprendió que la novela era la opción a seguir por «una estimación de las posibilidades de mayor repercusión e incidencia sobre un determinado público lector» (p. 23). Por decirlo desde conceptos teóricos contemporáneos: Arguedas vislumbró que con la novela podía llegar al centro del polisistema literario. De este modo, y por resumirlo junto a Martin Lienhard,

diremos que «Arguedas, en efecto, trabaja dentro de la cultura dominante, pero les imprime a los productos o, mejor dicho, a los vehículos de la cultura dominante, como lo son la novela, por ejemplo, o el cuento literario, el sello de la cultura dominada o de una de las culturas dominadas, concretamente el de la cultura quechua» (Cornejo Polar, Escobar, Lienhard & Rowe, 1984, p. 16).

Lo formidable es cómo Arguedas transforma las estructuras narrativas de sus cuentos y novelas, transculturándolas con ayuda de la oralidad de la cultura popular quechua y la cosmovisión andina. Como sabemos, la primera de sus novelas, *Yawar Fiesta* (1941), narra el épico esfuerzo colectivo de los comuneros de Puquio, una pequeña ciudad serrana, que construyen en pocos días una carretera hasta Nasca como ejemplar demostración de la tenaz voluntad indígena. Esta construcción va a suponer la llegada de la modernización y el fin de una etapa, pero para la comunidad constituye ante todo una prueba de su cohesión, perseverancia y apego a la tradición, su capacidad para trabajar juntos. La novela se asienta sobre la narración de costumbres andinas, incluso las que los señores han prohibido, y destaca la fraternidad que define internamente al estrato comunero. El verdadero protagonista de la trama es, de alguna manera, el personaje indígena colectivo, y el aliento que la articula es ese sentimiento grupal. Los indígenas asumen sus fiestas y costumbres, la práctica de las mismas, como un desafío ante los principales, una ocasión para demostrar su capacidad de sobrevivir a los cambios sin rechazarlos, sin negar las oportunidades positivas que implica la modernización y la adaptación a ella.

La vertebración de *Los ríos profundos* (1958) está asentada, de manera fundacional, sobre una estructura musical quechua. El propio Arguedas sintió que con esta novela su búsqueda formal se encauzaba. Otro de los elementos indígenas articuladores de la novela, quizás el que late con más vigor, yace en el pensamiento de su protagonista, Ernesto, que refleja el imborrable influjo de la cosmovisión quechua, su dualidad complementaria. Ernesto posee un verdadero «pensamiento salvaje», en la formulación de Levi-Strauss (1962), quien reivindica el pensamiento no científico de los pueblos preindustriales, no en sentido peyorativo, con la connotación de algo inferior, sino como pensamiento distinto, tan fundamental y digno como el pensamiento positivista moderno. Ernesto revela de un modo extraordinario esta manera de pensar y ver el mundo, ante las piedras del muro incaico en Cuzco, en su relación afectiva con el río Pachachaca, en su querencia por el *zumbayllu*, las calandrias, los *huaynos*, las danzas... todos estos elementos se convierten en marcas culturales, símbolos andinos que transitan por la trama y sustentan el devenir de la misma.

En esta novela, más que en ninguna otra, la canción popular proyecta una sensibilidad personal y de grupo, y un mundo afectivo y emocional que otorga sentido a las cosas. Con mucho, *Los ríos profundos* es hermosamente lírica e intensamente épica, como revelan el pensamiento mágico-religioso y musical de Ernesto, el motín de las chicheras mestizas que reclaman la sal, la invasión de los colonos pidiendo una misa que mate a la peste, o la evolución de la conciencia social del muchacho.

El Sexto (1961) es una novela diferencial en el trayecto de la narrativa de Arguedas, pero no obstante hay elementos que la vertebran con el conjunto de la obra del autor. Este texto, que recoge el poso autobiográfico de la vivencia de Arguedas en la cárcel limeña de El Sexto entre 1937 y 1938, está narrado, como otras obras arguedianas, por un narrador-protagonista, Gabriel, con tintes autobiográficos. En la novela, la cárcel figura como microcosmos en el que los presos serranos, como Gabriel, Cámac y «Pascamayo», sienten una alienación más acusada, pues se hallan en el interior de una clausura más vasta si cabe: la ciudad, que para ellos es otra prisión. *El Sexto* es una denuncia contra el sistema carcelario nacional, pero también, alegóricamente, sobre la depravación política del país. Frente a la miseria y la degradación moral, la animalización de la vida en la cárcel, Gabriel se refugia en una cosmovisión que delata su querencia andina. Una escena en concreto impacta de manera especial en la lectura de la novela: Gabriel es insultado por otros presos, y él, en lugar de responder e introducirse así en el círculo vicioso de la agresión continua, evoca una imagen simbólica que le transporta a un recuerdo de su infancia, en pueblos de la sierra: «Yo volví a ver en esos instantes, en la memoria, la marcha de los cóndores cautivos por las calles de mi aldea nativa» (Arguedas, 1961, p. 57). El recuerdo le permite sobrevivir y alejarse del presente, para trascenderlo. Las canciones quechuas, como en el resto de la producción arguediana, también aparecen como recodos emocionales en esta novela. La música es otra forma de superar el horror del encierro. En medio de la podredumbre, los serranos piensan que la música vencerá a la muerte, al odio, al mal.

Todas las sangres (1964) es el testimonio de la gestación de un mundo colectivo. La novela, profundamente coral, pivota sobre una intensa polifonía. En este crisol late el pensamiento colectivo de la comunidad andina, su cosmovisión, frente a la individualidad propia del sistema occidental que apela a la ambición personal, el lucro, la tecnificación, la racionalidad cartesiana, el capitalismo. De manera compleja, aquí Arguedas propone buscar las identidades contemporáneas no en la unidad monolítica, en la individualidad enajenada, sino en la acción grupal. En esta novela,

Arguedas deja atrás, más que nunca, cualquier vislumbre de dualismo, y enfoca sus esfuerzos en explorar la pluralidad, desde la misma construcción y concepción del texto. En su novela sociopolíticamente más comprometida, Arguedas defiende la posibilidad de una sociedad en la que el acervo de la tradición indígena forme parte de un proyecto nacional colectivo. Arguedas cree que una sociedad plural de todas las culturas, todas las sangres, es posible. Con todo, la perspectiva que domina en la novela es la popular, del pueblo andino. Las canciones quechuas —tan esenciales para Arguedas— recorren la trama y aportan la densidad emocional que va jalonando la narración, hasta que esta culmina con un final agrídulce en el que destaca la poderosa imagen quechua del río en crecida, el *yawar mayu*, imparable pese a todo, hacia el futuro.

Finalmente, ¿qué elementos son los que expresan la irrupción de la cultura andina en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971)? Por una parte, Arguedas retoma el hilo de un relato quechua del siglo XVI de origen oral, que es lo que hoy se conoce como *Dioses y hombres de Huarochirí*, traducido por él mismo en 1966, como sabemos. De alguna manera, con su última novela, Arguedas pretendía dar continuidad, desde la cultura quechua contemporánea, a ese texto, al diálogo entre los zorros míticos. Al tiempo, como en las novelas anteriores, Arguedas asienta la narrativa en símbolos de origen quechua, parte indelible de la cosmovisión andina, aportados por los campesinos quechuas que han migrado a Chimbote y que, en ese entorno hostil y extraño, (sobre)viven y trabajan. Los rituales populares quechuas también se trasladan a la ficción, especialmente cuando en el tercer capítulo se produce un diálogo entre dos personajes (un visitante misterioso y el ejecutivo harinero don Ángel Rincón Jaramillo) que en realidad es una transposición literaria del diálogo entre los zorros, iniciado en el texto de Huarochirí, al tiempo que una ficcionalización de la competencia de los danzantes de tijeras de la provincia de Lucanas¹, como ha explicado Martin Lienhard (1981) en su iluminadora tesis, que incide en demostrar cómo la imagen del ritual de los danzantes de tijeras subyace en la construcción de la narrativa de la última novela arguediana. Todos estos intertextos quechuas no se aclaran explícitamente, y requieren de parte del lector un conocimiento de la cultura quechua. Arguedas bucea en la tradición oral andina más mítica, en una novela escrita en castellano sobre un puerto pesquero e industrial de la era imperialista, en el que constituye su único texto autorreferencial, siendo

¹ Que también aparece ficcionalizada en su cuento «La agonía de Rasu Ñiti».

una novela aparentemente inconclusa que convierte la (im)posibilidad de escribirla en uno de sus temas.

La novela propone una compleja cosmovisión en torno a la aparición de numerosos seres y objetos simbólicos, que resulta incomprensible si se separan sus dos componentes básicos: la tradición quechua y la experiencia de la modernidad. La tesis central del fundamental estudio de Lienhard (1981) es que la novela póstuma de Arguedas representa la audaz inversión de la dinámica de la narrativa indigenista, definida por el esfuerzo con que una conciencia no indígena trataba de revelar el mundo quechua. En la última novela de Arguedas es más bien la conciencia indígena la que busca dar cuenta de la modernidad, representada por Chimbote y lo que allí sucede. El resultado es una extraordinaria progresión en la construcción de la novela y una operación transcultural sin precedentes ni herederos, por ahora. El hombre «quechua moderno» (p. 256), como Arguedas (1968) se definió, logró apropiarse con consistencia de los elementos de la contemporaneidad para, desde su perspectiva intersticial, interpretar el mundo que le rodeaba y del que formaba parte.

Esto es así en toda la producción arguediana, pero *El zorro de arriba y el zorro de abajo* presenta un proyecto narrativo más radical, con menos concesiones explicativas, pues Arguedas no «aclara» tanto los referentes. El mundo quechua se sumerge en todas sus novelas y sus relatos, pero hay una evolución formal progresiva, de lo más implícito a lo más explícito, de lo connotativo a lo denotativo. En otras palabras, la cosmovisión quechua desde la que funda toda su narrativa, la ideología que recorre mimosamente su obra con la intención de dialogar con las formas europeas, va exteriorizándose cada vez más.

Ante todo, Lienhard (1998 [1981]) reivindica la vinculación demostrable de la literatura arguediana con una oralidad viva, de matriz andina y popular. La cultura oral sobre la que Arguedas se asienta no ha desaparecido, se ha transformado y se ha ido adaptando a los cambios de la sociedad y a las necesidades expresivas de la población quechua y mestiza (Lienhard, 2000).

Arguedas rechazó la idea de que el conocimiento procedente de la cultura quechua oral, su música, sus rituales y sus mitos, es inferior o menos valioso que el saber asociado a la escritura y la lectura académica, enciclopédica, en una línea educativa de raigambre más occidental. Para Arguedas la cultura popular era tan inestimable como la que se almacena en las estanterías. Como escritor, el objetivo principal de su narrativa era conseguir —en la medida de lo posible— una traducción castellana

y escrita de ese lenguaje musical andino que él sentía tan adecuado para la expresión de la realidad, los pensamientos, los sentimientos. Desde esa perspectiva, el trabajo con la forma —es decir, el lenguaje, la estructura— es un trabajo con la ideología y las emociones. La transculturación a flor de piel.

En suma, desde una vigorosa apuesta por la traducibilidad, lingüística y cultural, que supone su acceso al universo literario, al centro del polisistema global, Arguedas basa su creación en el diálogo abierto, el encuentro, la hibridez, la visibilidad de la mediación, la ética, la trascendencia de las polarizaciones, la creación de nuevas formas. Sin duda, las narrativas de transculturación, como la suya, pueden ayudarnos a reflexionar desde los modernos estudios de traducción, al tiempo que retroalimentan la comprensión, teórica y crítica, de la literatura nacida del hervor entre culturas. Y nos enseñan, mejor que nadie, en qué consiste la necesaria traducción cultural que este diverso mundo nuestro precisa cada vez más.

Con todo, no quisiera finalizar estos apuntes abiertos celebrando el legado y la vigencia de José María Arguedas sin aprovechar para recordar que sigue pendiente la publicación de la segunda parte de sus obras completas, la que corresponde a la labor ensayística del autor en los varios ámbitos que cubrió: etnología, antropología, folklore, arqueología, pedagogía, etcétera. El trabajo está listo, falta el apoyo para publicar. Ojalá y toda esta suma de eventos que se están organizando en torno al centenario sirva también para que, por fin, la publicación de estos volúmenes tome cuerpo. Los necesitamos.

Tampoco quisiera culminar sin antes hacer un apunte de tipo más emotivo.

A raíz de la conmemoración de la fecha precisa del centenario del nacimiento de Arguedas, el 18 de enero de 2011, el escritor chileno Ariel Dorfman publicaba en el periódico español *El País* un bellissimo y emocionante texto, que de inmediato circuló entre los contactos admiradores de Arguedas. Lo compartimos, lo disfrutamos. Lo agradecemos.

Dorfman, amigo de Arguedas, que habla desde el dolor por la pérdida física del amigo, a quien no ha perdido en realidad en tanto que lo recuerda, termina positivizando y, ante todo, celebrando su vigencia:

¿Hay alguien más vivo que Arguedas hoy? ¿Hay alguien más relevante en este tiempo en que la especie se encamina hacia el apocalipsis? ¿Hay alguien que escribió con más lucimiento y grandeza sobre lo que significa vivir y morir y sobrevivir en nuestra encrucijada inacabable? (2011, p. 28).

Comparto estas palabras de Dorfman y opino que Arguedas, además de avivar reflexiones y dejarnos un legado literario excepcional, produce una corriente amistosa que trasciende tiempos, espacios, y que hace que personas que no nos conocemos sintamos que en el fondo estamos cerca. Como aquí, ahora. Arguedas, «pura vida», como nos recordó Gustavo Gutiérrez (2011) en su emocionante conferencia plenaria en el marco del congreso «Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales».

Pura vida, cien años después, y muchos más. Podemos aprender mucho de su aporte, que, cuanto más tiempo pasa, más se actualiza y coloca a Arguedas en un lugar excepcional. Pues Arguedas, su magnífica transculturación narrativa y su actitud traductora ante la vida y la creación, vivieron con el tiempo a favor. Aunque él no lo supiera.

Bibliografía

- Arguedas, José María (1961). *El Sexto*. Buenos Aires: Losada.
- Arguedas, José María (1976). Conversando con Arguedas. En Juan Larco (comp.), *Recopilación de textos sobre José María Arguedas* (pp. 21-30). La Habana: Casa de las Américas.
- Arguedas, José María (1980 [1950]). La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú. En *Yawar Fiesta* (pp. 7-17). Lima: Horizonte
- Arguedas, José María (1985 [1965]). El indigenismo en el Perú. En *Indios, mestizos y señores* (pp. 11-27). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1990 [1971]). No soy un aculturado. En Eve-Marie Fell (coord.), *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (pp. 256-258). Madrid: CSIC.
- Calvet, Lovis Jean (1981 [1974]). *Lingüística y colonialismo. Breve tratado de glotofagia*. José Antonio Doval (trad.) Madrid: Júcar.
- Cornejo Polar, Antonio; Escobar, Alberto; Lienhard, Martin & Rowe, William (1984). *Vigencia y universalidad de José María Arguedas*. Lima: Horizonte.
- Dorfman, Ariel (2011). Pagando una deuda imposible. *El País*, 18 de enero, pp. 27-28.
- Escajadillo, Tomás G. (1994). *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Mantaro.
- Fanon, Frantz (1986 [1952]). *Black Skin, White Masks*. Traducción de Charles Lam Markmann. Londres: Pluto.

- Gutierrez, Gustavo (2011). «Un testigo memorioso y ¿desencantado?». Conferencia presentada en el congreso internacional «Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales». Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Lienhard, Martin (1998 [1981]). Prólogo. En *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. México: Taller Abierto.
- Lienhard, Martin (coord.) (2000). *La memoria popular y sus transformaciones. América Latina y/e países luso africanos*. Fráncfort, Madrid: Vervuert, Iberoamericana.
- Lévi-Strauss, Claude (1972 [1962]). *El pensamiento salvaje*. Traducción de Francisco González Aramburo. Segunda reimpression. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ngugi wa Thiong'o (1993). *Moving the Centre. The Struggle for Cultural Freedoms*. Londres: James Currey, Heinemann.
- Pratt, Mary Louise (1995). Comparative Literature and Global Citizenship. En Charles Bernheimer, Charles (ed.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (pp. 58-65). Baltimore, Londres: The Johns Hopkins University Press.
- Rama, Ángel (1976). José María Arguedas transculturador. En José María Arguedas, *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua* (pp. 7-38). Buenos Aires: Arca, Calicanto.
- Rama, Ángel (1987 [1982]). *Transculturación narrativa en América Latina*. Tercera edición. México: Siglo XXI.

Del «Perú hirviente» a la «cultura chicha»: transculturación y relaciones conflictivas en el medio urbano limeño

ARTURO QUISPE LÁZARO
Pontificia Universidad Católica del Perú



La Lima actual, contemporánea del siglo XXI, no se puede entender sin esa suerte de inicio o creación original que significaron los cambios que se dieron desde los años cincuenta; cambios que, finalmente, refundaron la capital e hicieron que tomara un rumbo distinto. A partir de esa fecha, Lima ya no sería la misma. La arcadia previa a esos años se desdibujó y en la ciudad se fueron configurando un nuevo espacio, un nuevo rostro, nuevos gustos, colores y sonidos. Los que le dieron un nuevo contenido fueron los peruanos que no estuvieron en la escena oficial del país en los años precedentes y que, después de la mitad del siglo pasado, asumen un rol protagónico: los «otros», antes, principalmente imaginados como indios o campesinos, se hicieron masivamente presentes en la ciudad, pero no como indígenas, campesinos o *runas*, sino como cholos, aquellos que se convertirían en los nuevos limeños.

Arguedas, a fines de la década de los sesenta (en 1967, para ser exacto), usó una imagen que aún hoy se recuerda para graficar lo que se iba configurando como algo nuevo en el país: el «Perú hirviente de estos días». Hizo la mención a partir de la nueva coyuntura que el país vivía en ese momento, en especial,

la ciudad de Chimbote. Su mirada se centró en lo nuevo que acontecía en ese lugar: la confluencia de peruanos de diversas provincias del país, de distintas culturas, entre las que predominaba la cultura andina. Por esos años, Lima tenía dos décadas de albergar a provincianos, sobre todo andinos. Las producciones culturales de los migrantes empezaban a tener presencia en la capital, y la música folklórica tenía una gran aceptación. Dos años antes, en el año 1965, se había compuesto una pieza musical de gran aceptación por aquel entonces, mezcla de música tropical y andina: «La chichera» de Carlos Baquerizo con su conjunto Los Demonios del Mantaro. La Pastorita Huaracina encandilaba a muchos neolimeños radicados en las afueras de la ciudad, y El Jilguero del Huascarán los hacía bailar en los coliseos de la época. Es decir, lo bullente de esos años no solo ocurría en Chimbote, sino también en Lima y en otras partes del Perú, donde las migraciones andinas empezaban a desbordar las ciudades. De esa manera, el «Perú hirviente» no sería una realidad social y cultural que se restringía solo a Chimbote, por las características de los procesos que confluieron en este lugar, sino que tendría un alcance mayor debido a los cambios que ocurrían en diversos espacios del país. Por tanto, el «Perú hirviente» alude, sobre todo, a una nueva situación social y cultural generada por el encuentro de personas de diversas culturas del país, que ocurría en muchas partes del Perú y que marcaría el derrotero futuro, no solo de la ciudad de Lima, sino del país entero.

Lo más importante, entonces, era lo nuevo que aparecía en el contexto de la época: el encuentro de lo diverso, que traspasaba las fronteras locales, comunales, regionales que dividían al Perú, fronteras geográficas, étnicas, culturales y de clase. Los recelos, desencuentros y conflictos se convertían en prácticas cotidianas en ese aprendizaje de convivencia con un otro desconocido. Sin embargo, por primera vez en la historia del país, todas las culturas estaban «hablando» y «discutiendo» en un mismo espacio físico y social: Chimbote. Nugent lo dice con solvencia:

La ausencia de este campo de diálogo es uno de los elementos más opresivos de la realidad cultural peruana. [...] la urgencia de comunicación con el otro (urgencia que presupone un reconocimiento solidario) y la definición de la identidad desde un campo comunicativo son cosas relativamente recientes en la historia del Perú (1991, p. 70).

Este hecho facilita un ambiente de múltiples interconexiones comunicativas y creativas. Una situación similar se producía en otros espacios, como Lima. Chimbote, en palabras de Arguedas, guardaba cierta similitud con Lima, excepto

porque carecía de una aristocracia criolla como la limeña, y los caminos de acercamiento entre lo andino y lo costeño eran «menos dolorosos» (1981, pp. 164-166).

Hoy en día, cinco décadas después, Lima es distinta: la irrupción de lo popular andino ha marcado la pauta en la ciudad. Durante todo este tiempo, a la capital no solo se la ha denominado «Lima andina o serrana», sino también, actualmente, «Lima chichera», a partir de una de las expresiones culturales y estéticas masivas creadas por los sectores subalternos de origen migrante: la música chicha.

En esta ponencia, me propongo explorar lo que hay detrás de aquella imagen del «Perú hirviente» y su pertinencia para entender la ahora denominada «cultura chicha» como fenómeno social y cultural producto de encuentros y conflictos sociales y culturales entre los migrantes de la ciudad. Asimismo, a la luz de este fenómeno, buscaré revisar críticamente la noción de transculturación y la tensión entre las mutuas influencias entre culturas diversas y las relaciones conflictivas entre ellas, proceso que ha dinamizado las creaciones y producciones culturales populares en el medio urbano limeño.

El «Perú hirviente» y la transculturación desde lo subalterno

La transculturación como categoría analítica nos permite ver, con meridiana claridad, que lo que estaba ocurriendo en aquellos años del «Perú hirviente» era un proceso por el cual las tradiciones culturales de los peruanos que se encontraban en espacios urbanos como Chimbote se interconectaban de múltiples formas y se influían mutuamente.

El concepto de transculturación se gesta con el fin de entender un fenómeno que empezaba a notarse en aquellos lugares a los que llegaban personas que, sin anular su bagaje previo de formación cultural, tampoco asumían plenamente el del lugar de destino. Por el contrario, la situación era mucho más compleja: no se trataba de dejar de lado lo anterior y tomar lo nuevo como una suerte de reemplazo. Este proceso se llamó aculturación y empezó a discutirse en los años cuarenta.

El cubano Ortiz, frente a la complejidad existente, formula un neologismo: «transculturación». Con él, pretende abordar la complejidad de los encuentros culturales que, en su devenir, mostraban la riqueza que se iba creando en aquella convergencia. Malinowski, en el prólogo del libro de Ortiz, dirá:

Lo esencial del proceso que se quiere significar no es una pasiva adaptación a un standard de cultura fijo y definido. Sin duda, una oleada cualquiera de inmigrantes de Europa en América experimenta cambios en su cultura originaria; pero también provoca un cambio en la matriz de la cultura receptiva [...] Todo cambio de cultura, o como diremos desde ahora en lo adelante, toda transculturación, es un proceso en el cual siempre se da algo a cambio de lo que se recibe; es un «toma y daca» [...]. Es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente. Para describir tal proceso el vocablo de latinas raíces trans-culturación proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización (1987, pp. 4-5).

La realidad social que se vive en el Perú desde los años cincuenta expresa estos nuevos sucesos que menciona Malinowski. En el país, lentamente, se produjo un proceso de transculturación desde abajo, desde los márgenes, desde los sectores excluidos y desde la diversidad cultural, que no había tenido importancia hasta antes de esa fecha.

Chimbote —nos dice Nugent— era un lugar de encuentro, representaba un nuevo modo histórico de construir las identidades colectivas en el Perú.

Por primera vez, las identidades «costeña» y «serrana» resultaban insuficientes para proporcionar una imagen coherente de la realidad. Las migraciones rompen los marcos culturales de la separación costa-sierra. Lo más importante es el hecho de que, al reconocerse los mecanismos de identidad colectiva como producto de la asociación voluntaria, la consecuencia inevitable era una fuerte tendencia a la democratización de la vida social. [...] El puerto de Chimbote, el mundo envilecedor de la incesante actividad pesquera y siderúrgica, aparece como un hervor que funde todas las identidades previas: ancashino, norteamericanos, limeños, puneños, cajamarquinos, arequipeños, todos viven su identidad en el escenario chimbotano. [...] Una realidad viva, hirviente, capaz de fundir en el presente toda la diversidad de identidades del pasado (1991, pp. 77-83).

Eso fue lo que encontró Arguedas en Chimbote. Él dirá:

Fui testigo de la transformación del puerto y de sus gentes. De cómo esta silenciosa y paradisíaca caleta se convirtió en una especie de urbe entremezclada de negros,

cholos, indios monolingües quechuas, chinos e injertos, prostitutas, ladrones y de empresarios sin entrañas (1981, pp. 162-163).

Chimbote se pobló de nuevos sujetos sociales, de personas de muy distinto origen y procedencias culturales. Esto era lo novedoso que empezaba a pulular en el medio urbano chimbotano. Arguedas supo visualizar lo nuevo que iba apareciendo ante sus ojos y ante su propia experiencia de vida: «En este horno están gentes de las costumbres más diversas: es otra imagen del Perú, en algo semejante a la que he intentado mostrar en *Todas las sangres*, pero más compleja aún, acaso más difícil de narrar» (pp. 162-163).

«Es otra imagen del Perú». Efectivamente, la imagen del Perú se iba construyendo desde los espacios tomados por peruanos de diversos orígenes sociales, culturales y procedencias étnicas. La imagen fundamental fue la del contacto entre personas diferentes y la de sus relaciones cotidianas, tensas y solidarias, así como la representación de conjunciones culturales diversas. Fue una manera distinta de convivencia, en la cual Arguedas reconoció la comunicación y la interacción entre diferentes. No se sabía a ciencia cierta qué ocurriría en ese laboratorio social de encuentros culturales diversos, y qué efectos tendría en el devenir futuro del país, de la ciudad, de las personas que conformaban aquel nuevo espacio social. Toda esa mezcolanza —los diversos encuentros y dinámicas que se establecieron— fue lo que Arguedas llamó «hervidero». Algo se estaba cocinando en el país y se manifestaba en diversos escenarios del Perú, uno de los cuales era Chimbote: «[...] Podré escribir una narración sobre Chimbote y Supe que será como sorber en un licor bien fuerte la sustancia del Perú hirviente de estos días, su ebullición y los materiales quemantes con que el licor está formado» (pp. 164-166).

Coincido con Nugent en que la realidad «hirviente» de este país «impaciente por realizarse» anuncia, entonces, un nuevo periodo histórico (como efectivamente ha ocurrido), que podemos definir como el de la lucha abierta entre, por un lado, una modernización de marcados rasgos semif feudales y, por el otro, una modernidad popular de intensas potencialidades democráticas, donde la identidad social se define por el derecho a la vida y a la libre asociación como sus principales elementos (Nugent, 1991, p. 83). El nuevo derrotero desde esos años estuvo marcado, en el espacio urbano, por la presencia de los sectores populares de raigambre andina que, con el tiempo, han adquirido un protagonismo cada vez mayor.

Del «Perú hirviente» a la «cultura chicha»

La Lima contemporánea del siglo XXI, cinco décadas después del «Perú hirviente» de Arguedas, es otra. Los encuentros son múltiples y los espacios de encuentro se han expandido no solo física, sino también virtualmente. Pero su expansión actual no se puede entender sin aquella metáfora arguediana. Actualmente, presenciamos una Lima popular provinciana, andina, chola, así como también chichera y rockera, al estilo del rock de La Sarita (grupo fusión, con gran apertura a otros géneros musicales). A la Lima de ahora se la denomina «Lima chichera» por formar parte de la llamada «cultura chicha». Pero a ella no la podemos entender congelando su imagen con categorías pasadas. Es necesario concebir a la Lima actual como desprovista de los valores y normas de la Lima que se fue, y diferenciarla de la arcadia que inmoviliza su imagen y sentencia lo actual desde una mirada del pasado. Debemos evitar los juicios al estilo «viejo limeño», como, por ejemplo, el que muestra Alfredo Bryce Echenique en la siguiente queja:

La Lima de hoy es mucho menos alegre y viva, mucho menos humana y habitable que la que deje hace tres largas décadas. Tal vez los ojos habituados no perciban la magnitud de las transformaciones; pero los míos, que son los de un hombre que algún día se puso el mundo por montera y se fue [...] no salen aún del doloroso asombro y la zozobra total del retorno. La gente le explica a uno que ahora Lima es chicha [...] Chicha es el señor presidente, el tráfico, la música, el gusto, el clima, la televisión peruana, el patrioterismo, el equipo peruano de futbol [...], chicha es el medio ambiente, chicha es el alma, chicha es la idiosincrasia, chicha es la corrupción y chicha es la degradación moral, y por supuesto que son chicha los sociólogos que inventaron la palabra chicha (2002, p. 3).

Sin embargo, Francisco Miró Quesada Cantuarias, de algunas generaciones previas a la de Bryce, tiene una mirada distinta de la Lima actual:

Cuando una persona que conoció la Lima de las décadas de 1930 y de 1940 va, hoy en día, al Jirón de la Unión, no puede dejar de comparar lo que ve con lo que veía antaño. En aquéllos años, el Jirón de la Unión era una especie de paseo de los elegantes, con poco tráfico, con poca gente, muchachas bien vestidas y señores que las veían pasar y les lanzaban finos piropos. En la actualidad, el Jirón de la Unión ya no es un paseo. Una inmensa cantidad de gente lo llena por doquier. Gente que no es elegante, vestida de mil maneras diferentes. Un crisol, un crisol inmenso, interminable de todos los tipos humanos que viven en el Perú, de todas las razas, de todas las clases, pero, sobre todo, de la clase popular. En el Jirón de la Unión

circulan los tipos humanos según la proporción en que existen en el Perú. Es el Perú reunido en una sola calle.

¿De dónde sale tanta gente? De todas partes. Pero, sobre todo, de Abajo el Puente, del Rímac; de Canto Grande, de Huachipa; de Túpac Amaru, de Comas, de las barriadas y semibarriadas que rodean Lima por el norte. Salen del sitio precisamente en que se está forjando el proceso más descomunal y extraordinario de nuestra vida republicana; un proceso que puede describirse con estas palabras: el pueblo acumulado en los pueblos jóvenes está desbordando las pautas institucionales que han encauzado, desde su nacimiento, la sociedad de nuestra República (2004, pp. 157-158).

Toda esta amalgama de culturas y diversidad de personas que habitan Lima han delineado la ciudad, y no hay espacio ni ámbito en la ciudad en que los peruanos de origen popular no estén presentes. Aquellos hervores que anunciaban encuentros y diálogos de peruanos diversos en espacios restringidos, hoy en día han devenido en interconexiones múltiples expandidas por toda la ciudad, en toda su amplitud de espacio físico y virtual. La convivencia que todos estos encuentros generaron entre lo popular urbano y la cultura criolla popular ha dado lugar a la denominada «cultura chicha». Esto ha sucedido, básicamente, por la creciente presencia de la música chicha, con cerca medio siglo de permanencia en el país, como también por la presencia de otras manifestaciones culturales que se vienen expresando desde dentro y fuera del país.

En esta ocasión no voy a profundizar sobre la cultura chicha. Me limitaré a señalar tres dimensiones de su configuración, que ya he indicado en un ensayo anterior sobre el tema: 1) lo estético-cultural: colores estridentes, combinación de las comidas, mezcla de tradiciones y culturas, etcétera, que muchas veces se han asociado, desde cánones culturales distintos, con el «mal gusto»; 2) lo informal, el no-orden, pandemónium, etcétera, asociado a lo «mal hecho»; 3) la flexibilidad de las normas y los valores o lo que se sitúa fuera de la normatividad oficial o lo formal (Quispe Lázaro, 2004, p. 3). Es evidente que estos elementos aún están presentes dentro de la realidad social de la ciudad y del país, y que el término «chicha» pasó de ser considerado una expresión cultural a un descriptor de lo social. Hoy en día, es un término de uso mucho más extendido para describir la realidad social urbana del Perú.

¿Cómo entender el fenómeno de la cultura chicha, hoy en día, desde la transculturación? En los años cuarenta, esta categoría discutía con la aculturación;

en la actualidad, otras categorías discuten con la transculturación. Vivimos dentro de un contexto globalizado, que presenta una gran expansión de las comunicaciones locales y transnacionales. Este hecho ha generado la ampliación de los marcos culturales y la múltiple interconexión e interrelación con espacios sociales, culturales y amicales que enriquecen el sentido, la creación y las propuestas de orden cultural. ¿Cómo entender una realidad donde las fronteras son porosas, los espacios se descentran y las expresiones se multiplican?

Sobrevilla nos dice que el paso del siglo XX al XXI ha mostrado que apenas subsisten sociedades homogéneas:

Países que pensaban ser paradigmas de homogeneidad, hoy descubren sus mezclas. La heterogeneidad se ha convertido en la norma y para captarla se han elaborado una enorme cantidad de conceptos, como transculturación, heterogeneidad, culturas híbridas, sociedades multiculturales, diglosia cultural, creolización. En realidad parece que hemos pasado, casi definitivamente, de una visión homogénea a otra heterogénea de las sociedades contemporáneas (2003, pp. 83-84).

En esa misma línea, Sobrevilla agrega: «entre las nociones elaboradas para estudiar el fenómeno de las sociedades multiculturales una de las más fértiles, me parece, es la de *heterogeneidad* cultural y literarias que procede de Antonio Cornejo Polar» (p. 84).

Mabel Moraña, retomando a Cornejo Polar, nos dice:

La contribución mayor del concepto de heterogeneidad había sido la de dismantlar la noción fija, homogeneizante y verticalista de cultura y de (id)entidad nacional, reivindicando la pluralidad étnica, lingüística e ideológica de los distintos sectores articulados dentro de los parámetros convencionales de la nación-Estado (1999, p. 20).

Al respecto, Raúl Bueno agrega:

[...] el concepto de heterogeneidad refiere a los procesos históricos que arraigan en la base misma de las diferencias sociales, culturales, literarias, etc., de la realidad latinoamericana. Incluso, en la base de las diferencias culturales y raciales que funcionan como establecedoras de clases en América Latina: el indio, el negro, el mestizo (1996, p. 23).

De esta manera, la categoría «heterogeneidad» confronta a transculturación, porque esta última invisibiliza las asimetrías existentes. En palabras de Cornejo Polar:

[La transculturación] implicaría a la larga la construcción de un nivel sincrético que finalmente insume en una unidad más o menos desproblematizada (pese a que el proceso que la produce pueda ser muy conflictivo) dos o más lenguas, conciencias étnicas, códigos estéticos, experiencias históricas, etc. Añado que el espacio donde se configuraría la síntesis es el de la cultura-literatura hegemónica; que a veces se obviaría la asimetría social de los contactos que le dan origen; y, finalmente, que dejaría al margen los discursos que no han incidido en el sistema de la literatura «ilustrada» (1994, p. 369).

Sin embargo, en opinión de Sobrevilla, quien coincide con Bueno, «los conceptos de *heterogeneidad* y *transculturación* no se excluyen sino que se complementan bien: el primero es más amplio, en tanto que el segundo designa un tipo de dinámica dentro de la situación de *heterogeneidad*» (2003, p. 85).

En nuestro caso, para el análisis de la cultura chicha tomamos en cuenta las críticas planteadas por Cornejo Polar a la categoría transculturación, así como también la complementariedad de esta con el concepto de heterogeneidad señalado por Raúl Bueno. Por ello, nosotros consideramos la transculturación como un proceso situado, enmarcado en una forma de relación con la cultura y estética hegemónica, y hablaremos de la transculturación desde abajo —desde la subalternidad—, dando cuenta de los conflictos, las asimetrías y formas de exclusión o discriminación existentes. Los procesos de transculturación que permiten el surgimiento de la música chicha han sido gestados por las culturas no hegemónicas. Los sectores populares urbanos de origen andino se han apropiado de los avances tecnológicos y de algunos símbolos de la cultura oficial, para resignificarlos y expresar sus propias realidades, sentimientos y emociones. Una de estas expresiones es la música chicha. A través ella, los sectores subalternos de origen provinciano han podido contar sus propias historias. Esto ha ocurrido a lo largo de las casi cinco décadas en las que la música chicha se ha ido reinventando para dar origen a distintos estilos.

La cultura chicha ha adquirido, con el tiempo, un estatus propio. Se ha ido delineando a partir de la existencia de la música chicha. Los personajes de estas canciones, sus diversas producciones estéticas y musicales, le dan vida a esta cultura y construyen una suerte de propuesta estético-cultural que se ha ido extendiendo tanto en la sociedad peruana como fuera de ella. Todo este proceso ha estado

mediado por una serie de conflictos. Las asimetrías se dan a todo nivel: en el plano cultural se denigra la mezcla, se acusa a los «chicheros» de una discordancia de formas, colores y sonidos; en el de clase social, como se trata de sectores de nivel socioeconómico bajo, se les discrimina por algunos marcadores sociales como la ropa, su confección, muchas veces sencilla, la combinación de colores, etcétera; a nivel étnico, se les estereotipa y discrimina puesto que, en su mayoría, son personas son de ascendencia andina. La discriminación se percibe en función de cuán cerca se esté de lo andino y/o afro. La música chicha y sus consumidores, los chicheros, han sufrido, incluso ahora, esta discriminación y exclusión social y cultural¹. A pesar de todo ello, la chicha se mantiene y se renueva cada cierto tiempo. Si hoy se habla de la cultura chicha es porque los sectores subalternos que gustan de la chicha y reelaboran su estética han ido ganando espacios en diversos medios de comunicación masiva, y la cultura se ha expandido hacia otros sectores de la sociedad. A continuación, voy a mencionar dos ejemplos de cómo se ha ido configurando la cultura chicha para posicionarse dentro de lo que podríamos llamar la cultura oficial.

El primero de estos ejemplos es el de los afiches chicha, diseñados con un tipo de letra característica y colores fosforescentes llamados «chillones». La estética de estos afiches ha sido rechazada social y culturalmente desde que empezaron a difundirse y publicitar las fiestas chicha. Esa confrontación persiste, pero sin duda la estética chicha se ha expandido hacia otros sectores de la sociedad, ha ganado cierto espacio que antes le era vetado. Uno de los cultores de esta vertiente es el artista y diseñador Elliot Urcuhuranga —cuyo seudónimo es Elliot Tupac—, quien ha declarado que antes sentía vergüenza de decir que hacía este tipo de trabajo porque percibía un desprecio hacia él. Negaba su trabajo frente a quienes, guiados por una estética distinta, criticaban y despreciaban «ese tipo de trabajo»². Actualmente este rechazo ha disminuido y Elliot Tupac es muy solicitado por sus diseños, probablemente debido a su presencia en algunas revistas especializadas del extranjero que reconocen su labor. Incluso ha tenido resonancia en algunos medios de comunicación limeños

¹ Estas mismas relaciones conflictivas y discriminatorias también se observan al interior del mundo chichero. Las asimetrías existentes en la sociedad como conjunto también se viven y se reproducen entre los grupos subalternos. Los propios cultores de la música chicha se discriminan entre sí, así como discriminan a otros sectores de la sociedad que practican géneros de música distintos, como los folkloristas, rockeros, etcétera. La discriminación se percibe, por ejemplo, en su negación a mezclarse (tanto a nivel de los grupos musicales como entre los consumidores de esta música).

² Comunicación personal realizada el 14 de octubre de 2010.

que se dirigen, principalmente, a los sectores medios y altos, los cuales consideran estos afiches como una producción cultural popular. Hoy en día, se puede apreciar que estos afiches no solamente anuncian fiestas chicha y/o folklóricas, sino que han ampliado su espectro hacia otro tipo de eventos. Sin embargo, este es solo un espacio ganado dentro de la confrontación por la hegemonía del gusto.

El segundo ejemplo que me gustaría mencionar para demostrar cómo la cultura chicha se ha ido extendiendo hacia otros sectores de la sociedad, es el de uno de los cultores de la música chicha más renombrados: Abelardo Gutiérrez, también conocido como Tongo, y su grupo Imaginación. Tongo, desde el segundo lustro de la década pasada, ha adquirido una gran notoriedad en el ámbito mediático, básicamente televisivo, y se puede decir que su trascendencia, en estos últimos años, se debe a la forma en que ingresa e impacta en el ambiente «oficial» de los medios. Tongo es considerado un personaje gracioso que, por su carisma, logra ingresar a los programas televisivos. Estos lo invitarían con el propósito de divertir a su auditorio deseoso de una risa fácil y de mofarse de su anatomía (Quispe Lázaro, 2009). Su exposición en los medios audiovisuales le ha permitido a Tongo tener una sintonía que no solo se restringe a las personas que gustan de su música, del ambiente chichero, sino, además, abarca un espectro más amplio de la ciudad de Lima. Él ha sido invitado a cantar a espacios de la sociedad en los que la música chicha nunca ha sido tomada en cuenta. De esta manera, llegó a la playa de Asia (cuya concurrencia mayoritaria proviene de los sectores sociales altos de la ciudad), donde ningún grupo chichero ha llegado hasta ahora. Se ha fotografiado con mujeres rubias que bailaban la canción «La pituca», cantada en el inglés de Tongo. Lo importante aquí no es solo la discriminación y las burlas que Tongo pueda recibir, sino la relación social que se establece aun en esos términos: un contrapunto social y cultural muy significativo que se hace en un espacio lúdico, habilitado para el disfrute de los sectores sociales medios y altos de la ciudad y restringido para aquellos de «color modesto», como dijera Ribeyro. No hay que olvidar que la chicha ha ingresado a los hogares medios y altos de la sociedad por la cocina y los gustos musicales de las trabajadoras del hogar, así como a los barrios exclusivos desde las casetas de guardianía. Pero estos sectores nunca habían tenido contacto con un chichero en persona, con un músico chichero, como sucedió en el caso de Tongo. Ese hecho sí es importante, porque a pesar de las diferencias, Tongo les puede decir «tócame que soy realidad». Y es esa realidad la que ha ganado terreno en la sociedad limeña, a pesar de las inequidades y las asimetrías, desde el «Perú hirviente» al que se refiere Arguedas hasta la actualidad.

A manera de conclusión

La metáfora arguediana del «Perú hirviente», de fines de los años sesenta, se ubicó en un contexto en el que los encuentros culturales empezaban a bullir y a establecer puntos de contacto y de comunicación entre peruanos diversos. En ese camino fueron construyendo espacios de reconocimiento, donde lo peruano dejó de limitarse a lo criollo y comenzó a involucrar a lo andino y afroperuano. Este ha sido un proceso de transculturación y creación desde lo subalterno no exento de conflictos de todo tipo.

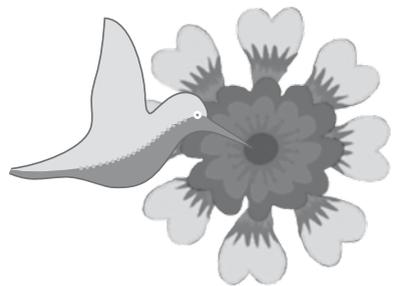
La cultura chicha como mixtura, como encuentro tumultuoso de lo diverso, como mezcla creativa de las culturas desde lo subalterno, vendría a ser uno de los resultados del proceso de ebullición que se iniciara cinco décadas atrás. No sabemos exactamente cuál será su futuro, pero sí podemos decir que, en el contexto actual, a pesar de que algunas de las manifestaciones de la cultura chicha han ingresado a las esferas oficiales, esta cultura sigue teniendo una connotación negativa y sigue ubicándose en una posición subordinada en la confrontación por la hegemonía del gusto y la belleza.

Bibliografía

- Arguedas, José María (1981). Cartas a Carlos Barral el 29 de julio de 1966 y John Murra el 1 de febrero, 1967. *Allpanchis*, XV (17-18), 161-166.
- Bryce, Alfredo (2002). Los viejos limeños. *Renacimiento*, (33-34), 3-5.
- Bueno, Raúl (1996). Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina. En José Antonio Mazzotti y U. Juan Zevallos Aguilar (coords.), *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar* (pp. 21-36). Filadelfia: Asociación Internacional de Peruanistas.
- Cornejo Polar, Antonio (1994). Mestizaje, transculturación, heterogeneidad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 20 (40), 368-371.
- Higgins, James (2003). *Heterogeneidad y literatura en el Perú*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- Malinowski, Bronislaw (1987). Introducción. En Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (pp. 3-10). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

- Miro Quesada Cantuarias, Francisco (2004). Desborde popular y crisis del Estado: comentarios a un libro de José Matos Mar. En José Matos Mar, *Desborde popular y crisis del Estado. Veinte años después* (pp. 157-161). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Moraña, Mabel (1999). Antonio Cornejo Polar y los debates actuales del latinoamericanismo: noción de sujeto, hibridez, representación. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXV (50), segundo semestre, 19-27.
- Nugent, José Guillermo (1991). *Conflicto de las sensibilidades. Propuesta para una interpretación y crítica del siglo XX Peruano*. Lima: Instituto Bartolomé de las Casas - Rímac.
- Ortiz, Fernando (1987). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Quispe Lázaro, Arturo (2004). La cultura chicha en el Perú. En *Construyendo nuestra interculturalidad*, 1. Recuperado de: http://www.interculturalidad.org/numero01/c/arti/c_chi_010404.pdf
- Quispe Lázaro, Arturo (2009). La música chicha en el siglo XXI. *Construyendo nuestra interculturalidad*, 5. Recuperado de: http://www.interculturalidad.org/numero05/docs/0402-Musica_chicha_Lo_nuevo_en_el_siglo_21-Quispe_Lazaro,Arturo.pdf
- Sobrevilla, David (2001). Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXVII (54), segundo semestre, 21-33.
- Sobrevilla, David (2003). La heterogeneidad de la pintura peruana: los casos de Fernando de Szyszlo, Jorge Eduardo Eielson, Tilsa Tsuchiya y Gerardo Chávez. En James Higgins, *Heterogeneidad y literatura en el Perú* (pp. 81-125). Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.
- Urcuhuranga, Elliot (2010). Comunicación personal (entrevista). 14 de octubre.

(Des)encuentro de lenguas



José María Arguedas y la hipótesis transatlántica

JULIO ORTEGA
Brown University, EE.UU.



¿Por qué para escribir en español José María Arguedas tuvo que hacerlo desde el quechua? No se propuso una traducción, ni una equivalencia aleatoria, ni tampoco una mera mezcla de ambas lenguas. La tesis que quiero proponer es que Arguedas asumió el español desde el quechua para desbasar la lengua española hasta convertirla en una suerte de producto cultural quechua. Hemos comprobado el sustrato sintáctico quechua en su castellano provincial, pero nos falta verificar la invención poética de ese otro español que el quechua produce. La producción castellana del quechua, en efecto, es una figura inversa de la trama colonial: puesto al revés, el castellano, por una vez, trabaja para el quechua. Se trata de una operación crítica de desmontaje ideológico del español, tanto como de su transformación en un idioma emotivo de poderosa capacidad comunicativa. Quienes lo reducen a escritor neindigenista o local ignoran que Arguedas pertenece a un largo linaje literario trasatlántico que empieza con la crítica de la lengua patriarcal, de cuyas variantes busca recobrar, como hizo César Vallejo, la matriz generativa del habla oral.

Modernamente, Rubén Darío rehizo el español desde el francés, Borges desde el inglés; Rulfo reelaborando con extrema economía la lengua rural popular, gestó un español-mexicano que es equivalente al fono andino que forjó Arguedas; y, de paso, en un puñado de palabras, Rulfo reescribió el linaje hispánico sobre la legitimidad de la interpretación matrilineal. No es casual que Arguedas y Rulfo se reconocieran como anteriores a la lengua castellana, que escribieron con leve anacronismo; y como posteriores al lenguaje dominante, que refutaron desde el habla regional; venían, se puede decir, de la misma familia lingüística migrante. Por su parte, César Vallejo fue el más radical: se dedicó a tachar el español para enunciarlo en un habla agramatical, contraria a la estética idealista de la armonía y el buen estilo. Pero el caso de Arguedas es distinto a todos los demás porque su operación crítica partía de la necesidad de la construcción del diálogo entre ambas lenguas. Y no porque postulase una lengua sintética mestiza (lo mestizo armónico solo existe en el discurso estatal), sino porque la comunicación es el centro de su proyecto literario, cultural y, finalmente, político. Y porque al resolver a su modo el dilema de la oralidad quechua y la escritura castellana, produjo una lengua heteróclita, dictada por la diversidad de los lugares de enunciación que demandaban otro sujeto de la lectura. Como en el Inca Garcilaso de la Vega, que hizo de la naturaleza pródiga y las sumas de la abundancia el paradigma cultural de la diferencia de Indias, en Arguedas el modelo de comunicación realizada tiene la forma de una naturaleza híbrida y fluida, cuyo ámbito es morada de la diversidad de lo vivo. El cosmos, las montañas, los ríos, los pájaros y hasta los instrumentos culturales se encuentran revelados en la comunicación.

La cultura, se diría, es la forma comunicante de esa naturaleza capaz de contemplarse y escucharse desde la voz humana. El drama de una comunicación siempre en trance de constituirse se hace crítico y dramático en el mundo social, porque en la sociedad colonial la comunicación está estratificada dentro de la pirámide del poder. La constitución social parece hecha, en todos los sentidos, contraria y contrariada. Es el mundo al revés, donde los hombres no pueden ser libres en el lenguaje, y sucumben unos contra otros al negarse la palabra. Lo ilustra muy bien la parábola mesiánica «El sueño del pongo», donde un indio pequeño y humilde le cuenta a su patrón, al que no se atreve a mirar de frente, un sueño restitutivo del orden: en el sueño, el castigo cambia de sujeto. He observado en otra parte que en la obra de Arguedas se demuestra que el Perú es el raro lugar donde un hombre no puede hablar libremente con otro. Todo los separa; en primer lugar, el hecho de ser peruanos.

Me propongo explorar ahora el lenguaje literario híbrido de José María Arguedas desde la hipótesis de que el español, entre las lenguas romances modernas, es la más cargada de pensamiento autoritario, racismo, xenofobia y machismo, porque no conoció la Reforma ni la crítica del lenguaje. Arguedas, que contextualizó el español en el mundo campesino, le dio a su trabajo un sentido político: forjó un español andino y peregrino, que en la migración recomienza una saga de voces de ruta, las que construyen al hablante peruano como un sujeto en trance de ser salvado por la humanidad del habla. No en vano, para estudiar la peculiaridad de la comunidad indígena peruana (construida a partir de su raíz, el *ayllu*), José María Arguedas fue a España y vivió en una comunidad campesina castellana, como el pariente remoto que verifica los orígenes de su célula social indígena, tan andina como española. Produjo una tesis de antropología que es un diario de vida campesina, y años después otro antropólogo, mexicano este, escribió una tesis sobre la tesis de Arguedas, visitando el pueblo castellano y verificando el mapa arguediano como memoria y testimonio. En la historia intelectual del diálogo constitutivo del sujeto peruano, el trabajo de Arguedas perdería su sentido si se limitase a las raíces andinas; se despliega también entre espacios en construcción y versiones locales tan críticas como utópicas.

Pues bien, cuando Arguedas tuvo que decidir si escribir en quechua o español, optó como es bien sabido por el lector. Ante el dilema, eligió representar la oralidad quechua desde la escritura española, de modo que esta escena original del diálogo configura, más que un mero dualismo, la necesidad de legitimar una parte en la otra; y, también, la posibilidad de hacer suya esta resolución de las sumas que, sin peligro de homogenización, se definen como heterogéneas y, por lo mismo, más creativas. Hay un bilingüismo de ida, que traduce la tradición al instrumento moderno por excelencia, la novela; y otro de vuelta, que acarrea el español monológico a las fuentes quechuas, inclusivas y articuladoras. Por lo pronto, en sus relatos nos encontramos con la saga formativa del español mismo, que aprende a hablar el quechua que lo recorre por dentro, como matriz, substrato y proyecto bilingüe. No es la suya una lengua mixta sino una lengua interpolada, donde la mezcla es una traza en despliegue, un espacio en construcción o, mejor aún, un espacio en invención. En *Los ríos profundos* (1968), como Cervantes en el *Quijote*, Arguedas cuenta el aprendizaje que hace el hablante de una nueva lengua para ejercer la suya propia. Mientras el niño Ernesto aprende el castellano que le enseña el cura, quien es, además, el director de la escuela en un pueblo que se levanta dentro

de una hacienda; mientras negocia su lugar de agente cultural en esa estructura de poderes simbólicos sumados, la novela misma deja curso al quechua, que varias veces asoma, y vemos que un esquema de equivalencias construye la traducción como gesto primero de la compartimentalidad de unos y otros.

La comunicación plena del mundo natural es el modelo de su lengua quechua; y la comunicación conflictiva de su mundo social es la jerarquización que impone el español, al que confronta, asedia y hace suyo. Dadas las extraordinarias estratificaciones arcaicas, en el trayecto de los conflictos ocurre que el español aprende quechua y el quechua habla español.

Su novela mayor, en efecto, está escrita en un idioma que nadie habla: no está escrita solo en español, pero tampoco solamente en quechua. Está contada en un español enunciado desde el quechua. Es, así, un lenguaje poético que inventa a su lector futuro. Un sujeto políglota ocupa el futuro donde radica el origen de la comunidad inminente.

Pienso que hoy podemos asumir, sin alarma, que no solo contamos con la robusta oferta de veinte literaturas nacionales, lo que incluye una poesía latinoamericana y otra española; sino que, además, contamos con el uso de una lengua franca cuyo carácter internacional (mestizo, inclusivo, pleno de variación) postula la actualidad creativa de un políglotismo que ha dado prueba de su capacidad crítica del presente. Esa lengua reconfigura al español heredado y lo torna plural; y media también entre las lenguas originales, tanto peninsulares como americanas. Cuando hoy consideramos la extraordinaria diversidad de normas urbanas (en Argentina y México, por ejemplo) cuya ocurrencia tiene lugar dentro de la norma nacional del «habla culta» y tratamos de entender la dimensión conflictiva de quienes quisieran ver que esas normas restringidas (misturas orales, anacrónicas, populistas) fuesen reconocidas por la norma nacional educativa, por ejemplo, entendemos no solo que toda norma es local sino que toda jerga quiere dejar de serlo. Pero, al mismo tiempo, comprobamos que la literatura ha trabajado, sobre ese piso disputado, sus capacidades de mediación para hacer, con los elementos de la mayor diversidad, más horizontales los subsistemas de comunicación del universo oral. Como Joao Guimaraes Rosa con el brasileño de Minas Gerais; como Rulfo desde el mexicano de Jalisco; Arguedas, en el bilingüismo quechua-español postuló la discreción de lo oral en lo escrito, y el horizonte abierto por lo escrito en lo oral. Desentrañando en el drama social las posibilidades de resignificar la convergencia de lenguas en disputa, *Los ríos profundos* levanta un poderoso modelo

de comunicación como el proyecto de una comunidad. Y ese ya no era solo un caso nacional o regional, ese era el otro piso de la cultura trasatlántica en la que hemos sido formados; esto es, se trata ahora de una lengua puesta al día por la literatura, lo que hace de esta cultura nuestra el vecindario más plural del futuro. Se escribe en el presente, en la orilla incierta de la lengua misma, pero se lee en el futuro, apelado como horizonte de la lectura. Si la poesía es una puesta en crisis del tiempo presente desde la perspectiva de su lectura, sus apelaciones tienen que ver con la visión de lo que se llama futuridad, ese «principio-esperanza» que Arguedas y su obra trabajaron en la viva actualidad del habla.

Por lo demás, tratándose de un escritor cuya vida y obra, y hasta cuya muerte, forman parte de su esclarecimiento de una traza peruana, de un misterio no de contradicciones, como se ha repetido, sino de rearticulaciones, todas debidas al proceso de un proyecto en construcción; hay que reconocer que estamos ante algo más que un escritor que a su modo fue también antropólogo, cuya figura quizá equivale al del intelectual andino, «eminencia gris» y sabio local, cuyas operaciones tienen en común el hecho de que su escritura, pensamiento, traducción, canto y estudios de la mentalidad andina son, en último término, una narración. Un relato, que incluye su propia vida, cuyo carácter cultural excede los protocolos literarios y, por eso mismo, renueva el espacio poético latinoamericano con sus apuestas radicales por recomenzar. La veracidad es la materia emotiva de esta narración, que reveladoramente es paralela a la de Vallejo y su poética de deconstruir los límites de la gramaticalidad y los protocolos discursivos. Como para la poesía, se puede aquí sugerir que una trama afectiva y un proceso cognitivo buscan dar forma a estos materiales de construcción, los que levantan el *habitus* de lo poético, la morada en el tránsito; y, tal vez, el mapa de otra migración. Morar, como recordó Heidegger (1954 [1951]), es habitar pero al mismo tiempo construir esa morada. Creo que el lenguaje de lenguajes que es el español tiene esa vocación: hacer lugar.

Con la poesía de Vallejo, inevitablemente tenemos que volver a la lengua (la gramaticalidad de un mundo rearticulado); al habla actual (la variación expresiva, inmediata y recóndita); y al lenguaje literario (a los nuevos protocolos propuestos); y, así, desplegar la distancia que hay entre las funciones de la lengua natural y el lenguaje reconstruido y forjado por la poesía. Uno, por lo mismo, concluye que con Vallejo la lengua natural no solo es cuestionada, sino incluso tachada como idioma común. Es, así, descontada en tanto mapa del mundo y sistema comunicativo

por una escritura que se revela más cierta solo en las ruinas del lenguaje que es el poema. Paralelamente, el trabajo de Arguedas no solo ensaya ese mismo acendramiento, sino que su relato es la suma de las lenguas de la migración y la pobreza peruanas, de su modernización descarnada y de su desamparo en el lenguaje abismado por la pérdida de lugar que padece el sujeto. Esta vía cristiana de conocimiento agonista, que es constitutiva de Vallejo (Dios, digamos, no ha muerto en su poesía; más bien, acaba de dejar el lenguaje y hace un vacío en el discurso), reaparece en Arguedas ante el cargo moral de los pobres, que son las ruinas de lo moderno, y equivalen a los cristianos primitivos. Por eso es que la teología de la liberación, encendida por la gran retórica de Pablo, aparece, al final de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, asumida como la crítica al egoísmo, el peor de los pecados para Arguedas, y en contra de la injusticia, que lleva la protesta evangélica de no añadir aflicción al afligido.

Al final, tanto en Vallejo como en Arguedas, se trata de dar fe de la fuente de verificación, cuya validación tiene al yo como eje tradicional de autoridad («Porque lo digo yo», anuncia un puño en la mesa). De allí, quizá, la paradójica validación de la muerte: como la expresión de su propia vida, en Vallejo; y como cargo o transferencia de futuro, en Arguedas. El futuro donde se representan ausentes presupone la prueba de su mensaje. Vale la pena pensar esa función creativa de la muerte como parte de lo vivo, esa conversión del sujeto en relato.

Aparentemente, está demostrado que las lenguas son más complejas (herméticas) en su área de origen y más sintéticas (comunicativas) cuanto más se expanden. El español se formó como una magnífica suma de regionalismos peninsulares (la patronímica y la toponimia son derivaciones y marcas fascinantes), donde dejan huella el gallego, el vascuence, el catalán; pronto, el árabe, el hebreo, sus derivados mutuos; y, enseguida, el inquietante repertorio americano, cuyo despliegue será la materia viva que alienta en la «naturaleza muerta» del barroco. Lo ultramarino siempre desmintió a lo ultramontano en esta lengua.

La historia de la traducción y los traductores, por ello, es un sensible capítulo de la modernidad cautelada del lenguaje español. Las ordenanzas que regulan el trabajo de los traductores en el Nuevo Mundo revelan la suspicacia sobre su función, y el problema más interno de un sistema de validación que carecía de otras verificaciones que la autoridad, la fe y la censura. La gran traductora mexicana de la Conquista, Doña Marina, la Malinche, en lugar de ser consagrada por la historia como una heroína de lo moderno fue descartada como traidora.

Desde el siglo XIX su nombre designa el favor por lo extranjero. Y en «Los hijos de la Malinche», el famoso ensayo de Octavio Paz (1990 [1947]), esos hijos no son los nuevos sujetos bilingües (mediadores del futuro), sino los hijos de una violación (condenados de origen).

¿Cómo escribir, entonces, desde la tradición antimoderna y la prohibición autoritaria? Solamente replegando el lenguaje sobre sí mismo, explorando la materialidad de los signos, cifrando en la hipérbole los términos contrarios. Pero, antes, es preciso abandonar la dicción y la prosodia protocolares. El escritor deberá reconstruir el territorio de la lengua como un espacio imaginario más grande que el lenguaje literal y menos asertivo que el discurso de autoridades.

Vallejo fue quien más radicalmente puso en duda el uso de la lengua española. Quiero escribir, dijo, pero me atollo, porque no hay cifra hablada que no llegue a bruma y no hay pirámide escrita sin cogollo. Esto es, tengo mucho que decir pero no puedo escribirlo porque para hacerlo tendría que usar el lenguaje, que es sucesivo y requiere de un orden; además, escribir un poema exige un centro y una unidad verbal. Esa condena del poema a la naturaleza del lenguaje, le impide escribir. ¿Cómo escribir, se pregunta, sin utilizar el lenguaje? Escribiendo mal, responde en *Trilce*, desde los bordes de la incongruencia y el patetismo. Y se propone, en consecuencia, una poética de la tachadura: borra las conexiones referenciales y produce un habla orgánica y desnuda, de cruda emotividad, con la que levanta una aguda crítica de la representación, es decir, de la pérdida material de lo real en el lenguaje. En esta poesía extremada, el lenguaje español se piensa a sí mismo residualmente y, al mismo tiempo, forjándose como imagen viva del mundo.

Pero al hacer hablar al español desde el quechua, Arguedas demostraría que las lenguas regionales tienen todavía mucho que hacer no solo en los valores de su propia independencia, sino en el espacio cultural de la compatibilidad, esa capacidad de articulación de la cultura andina y la lengua quechua, cuya sintaxis se despliega creando el lugar de una epistemología de trama aleatoria. He propuesto designar a esta sintaxis moderna como un *algoritmo barroco*: un principio de apropiación, que no borra los términos sumados, y que negocia el lugar de cada forma en la dinámica de su ocurrencia, desplegada hacia el futuro.

En la historia intelectual de América Latina grandes paradigmas republicanos postularon un sujeto producido por la historicidad social. Creyeron, no sin candor,

que este sujeto republicano, ciudadano de una República haciéndose apenas, vendría del campo (Martí), de la ciudad (Sarmiento), o de las instituciones, del Estado como árbitro resolutorio y educador (Bello). Pero luego nos damos con que esa construcción de un lector moderno, que prosigue en la literatura nuestra, propondrá que el sujeto de la República saldrá de las regiones. No de la ciudad ni del campo, ni siquiera de los Estados nacionales, ni tampoco de las instituciones, sino de las regiones étnicas y excéntricas, que no han acabado de negociar su lugar en la sociedad nacional. Quizás el más grande exponente de esta visión es José María Arguedas. Su lengua materna fue el quechua y a los ocho años empezó a aprender el español. Cuando era joven vivió el dilema de en cuál de sus dos lenguas representar a los indígenas, pero estaba preocupado porque en la literatura de los años treinta los indígenas hablaban, descubrió él, como sirvientes. Por eso, la historia de su lenguaje es la de un exilio social, lo que lo convirtió en una suerte de peregrino de su propio lenguaje, entre los muchos caminos del español. Finalmente, en *Los ríos profundos* (1958) Arguedas encontró una fórmula extraordinaria. En esta novela de formación, el protagonista es un niño que está en proceso de construirse como sujeto lector. Arguedas encontró que entre ambas, como hemos visto, opera el principio de interpolación, que podría verse como un proceso de anudamiento, tejido y textualidad. Porque la sintaxis quechua es aglutinante, como la de todas las lenguas tradicionales, desde el griego. La sintaxis es el orden de las palabras en la frase, pero más importante aún: es el orden del mundo en el lenguaje. Así, en un mundo regional multicultural podemos hablar dos o más lenguas; pero si vamos a escribir sobre esta imbricación tenemos que inventar una sintaxis narrativa. Gracias a la matriz sintagmática, aglutinante del quechua, esa lengua forjada es capaz de sumar las cosas. Es por eso que Dios no tiene mayor problema en quechua: rápidamente se alineó al lado de los dioses indígenas. El castellano, en cambio, es una lengua más bien discriminatoria. Si cree en un dios elimina a todos los otros. Lo que hace Arguedas, al final, es escribir en una lengua española inventada por él. Solo que esta sería la lengua que todos los peruanos hablaríamos en el futuro si fuésemos bilingües. Es una formidable resolución poética. Nadie habla la lengua de Arguedas, pero él forjó una metáfora utópica dentro del lenguaje, que es donde se rehace la materia del mundo, donde se construyen los sujetos y donde lo real se hace legible, habitable.

Arguedas radicalmente, desde la región y el quechua, postuló que para escribir en español hay que escribir desde el quechua. Esta tesis postula que la lengua del

sujeto americano, que está creándose desde los albores de la República y quizás antes, desde la trama colonial, solo puede ser plurilingüe. Tiene razón: es un menoscabo que la mayoría no hable quechua y es un privilegio que todavía unos ocho millones de peruanos lo hablen. No hablar una lengua original, cuyas fronteras son otras, supone una carencia: nos han arrancado de raíz una rama del lenguaje.

¿Cuál es el ciudadano que imagina esta hipótesis de una «fábula de las regiones», como dijo Alejandro Rossi (1997)? En primer lugar, el sujeto que intermedia desde su espacio simbólico y nos recuerda que buena parte del universo geosocial latinoamericano todavía debate su lugar en el mapa nacional, en el orden decidido sin su participación, y muchas veces, sin su representación. Este es el gran tema subterráneo de toda la obra de Gabriel García Márquez. Pero, en segundo lugar, este sujeto de las regiones no está, necesariamente, al margen de la sociedad nacional, sino que está en tensión con ella desde dentro de ella. Por eso, *Los ríos profundos* responde a cada uno de los capítulos de los siete ensayos sobre la realidad peruana, de José Carlos Mariátegui, donde se estudian los problemas nacionales que son las grandes tareas (como le gustaba decir a Carpentier) del Estado nacional, los cuales son: el indio, respondido por Arguedas; la educación, uno de los ejes de su novela; la tierra, que es central a la organización del espacio en el relato; y la religión, que esta vez trabaja para el lado indígena de la nación. Lo otro es que en la construcción de este sujeto, *Los ríos profundos* reproduce el espacio sintagmático, la sintaxis diríamos, narrativa y lingüística, pero también la sintaxis del espacio modélico: la novela ocurre en un pueblo que está dentro de una hacienda, lo que no quiere decir que el pueblo sea parte de la hacienda, es independiente, pero está incluido como un espacio conflictivo. Y dentro del pueblo están los aparatos del Estado: la escuela, la Iglesia, la familia, pero también un espacio extraterritorial, que es el mercado.

¿Quién habla en el mercado? En primer lugar, el habla está dominada por las mujeres, que tienen puestos de comida y bebida a los que concurren gentes de todas las regiones de la geografía serrana del sur, donde se cantan todos los cantos, se hablan todas las variantes del quechua y se celebra lo específico, lo material: la comida, la música, el diálogo. El gran drama de este mercado es que el Estado monopoliza la sal, y la sal se convierte en la metáfora central del intercambio: sin la sal no puede haber una sintaxis. Se destruye el lenguaje por la falta de este principio de preservación de la información cultural, y las mujeres se rebelan en una gran sublevación. Eso solamente pudo ocurrir en una concepción hecha desde

el quechua, en la cual desde el mercado, que es la feria (una metáfora de la plaza pública, de la comunión y la comunidad), brota una rebelión; porque la sal es un elemento de conservación, que preserva los alimentos, pero también de combinación que postula la idea de la distinción distrital de las regiones, sin lo cual no existirían las culturas excéntricas. La postulación de Arguedas es que este sujeto parece el más tradicional, porque es semi indígena, casi mestizo, pero es el más moderno, porque está hecho por la mezcla. Lo moderno, desde el Inca Garcilaso y Cervantes Saavedra, es la mezcla; lo tradicional es el autoritarismo.

El español que hemos recibido, postulan estos escritores, viene de un sistema autoritario y la lengua que hablamos está sobrecargada de autoritarismo, porque es una lengua que no ha vivido espacios democráticos, tiempos democráticos, incorporaciones democráticas. En América Latina es una lengua mezclada, mixta, que sí ha vivido muchas épocas democráticas, a pesar de las grandes dictaduras, y es una lengua más permeable, a pesar de las grandes verticalidades en su uso. El castellano en América Latina es un lenguaje que se ha hecho en su historia intervenida, confrontada, reescrita. Es, al final, más parecido al quechua que al francés, digamos. Se trata, qué remedio, de una lengua regional. Lo han demostrado Borges, Lezama Lima, Cortázar, García Márquez, Cabrera Infante, Donoso, Ribeyro, Vargas Llosa, Bryce, Luis Rafael Sánchez, Severo Sarduy, Rosario Ferré, Diamela Eltit...nadie habla como ellos, cada uno habla un español imaginario. Es una región, nos dice Arguedas, por hacerse.

¿Qué tienen en común el quechua y el catalán, el aymara y el gallego, el guaraní y el vasquense, el mapuche y el bable? El español, digo yo, como lengua mediadora. Las lenguas que promedian con el español pueden atravesar su genealogía autoritaria y, liberándolo de la burocracia y los poderes restrictivos, pueden recobrar su horizonte crítico en el plurilingüismo que nos suma. Nada sería menos moderno que condenarnos al monolingüismo. La literatura que hace esta varia familia, a pesar de traumas y trampas del pasado que insiste en repetirse, es ya una comunidad futura. En esta historia intelectual trasatlántica, la literatura ha sido siempre una utopía comunicativa.

Bibliografía

- Alatorre, Antonio (1989). *Los 1,001 años de la lengua española*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Badiou, Alain (2007). *The Century*. Cambridge: Polity Press.
- Block de Behar, Lisa (2009). *Medios, pantallas y otros lugares comunes. Sobre los cambios e intercambios verbales y visuales en tiempos mediáticos*. Buenos Aires: Katz.
- Canaparo, Claudio (2009). *Geo-epistemology. Latin America and the Location of Knowledge*. Berna: Peter Lang.
- Chow, Rey (2006). *The Age of the World Target. Self-Referentiality in War, Theory, and Comparative Work*. Durham: Duke University Press.
- Davenport, Guy (1981). *The Geography of the Imagination*. San Francisco: North Point Press.
- Del Valle, José (ed.) (2007). *La lengua, ¿patria común?* Madrid: Vervuert, Iberoamericana.
- Egido, Aurora (2009). *El barroco de los modernos: despuntes y pespuntes*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Eltit, Diamela (2008). *Signos vitales: escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Goytisolo, Juan (2007). *Contra las sagradas formas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Goytisolo, Juan (2010). *Blanco White, El Español y la independencia de Hispanoamérica*. Madrid: Taurus.
- Heidegger, Martin (1954 [1951]). Construir, habitar, pensar [*Bauen, Wohnen, Denken*] (conferencia pronunciada en el marco de la «Segunda reunión de Darmstadt»). En *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Verlag Günther Neske.
- Lezama Lima, José (2009-2010). Tratados en La Habana. La cantidad hechizada. La expresión americana. En *Obras completas*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- Márquez Villanueva, Francisco (2010). *Moros, moriscos y turcos de Cervantes*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Ortega, Julio (2010). *El sujeto dialógico. Negociaciones de la modernidad conflictiva*. México: Fondo de Cultura Económica, Tecnológico de Monterrey.
- Ortega, Julio (ed.) (2008). *Nuevos hispanismos I*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert.
- Paz, Octavio (1990 [1947]). *El laberinto de la soledad*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales

Portugal, José Alberto (2007). *Las novelas de José María Arguedas. Una incursión en lo inarticulado*. Lima: Universidad Católica del Perú.

Rossi, Alejandro (1997). *La fábula de las regiones*. Madrid: Anagrama.

Rowe, William (1996). *Hacia una poética radical: ensayos de hermenéutica cultural*. Rosario: Beatriz Viterbo.

La angustia del contacto lingüístico en Arguedas

LUIS ANDRADE CIUDAD

Pontificia Universidad Católica del Perú

AGUSTÍN PANIZO JANSANA

Pontificia Universidad Católica del Perú

Introducción



Tal vez nadie encarne de manera tan clara las desventuras, avatares y desafíos del bilingüismo en el Perú como José María Arguedas. Hablante bilingüe de castellano y quechua, Arguedas fue un escritor que libró, a lo largo de su obra literaria, «una infernal pelea con la lengua» en un país en el que las lenguas no valen lo mismo, y en el que los pueblos y personas que las hablan no pueden ejercer su derecho a emplearlas plenamente en los diferentes ámbitos de la vida, y menos aún podían hacerlo a fines de la década de 1930, que es cuando Arguedas empieza a escribir sobre el tema. Nosotros quisimos explorar cómo Arguedas, quien además de creador fue un hondo pensador sobre la realidad peruana, reflexionó sobre el contacto entre el quechua y el castellano y, para ello, decidimos enfocarnos en su obra ensayística inicial: un conjunto de artículos publicados entre 1938 y 1944 e impulsados por preocupaciones pedagógicas muy concretas durante el desempeño de nuestro autor como maestro en Sicuani. A partir de uno de los textos claves de este corpus —«Entre el quechua y el castellano: la angustia del mestizo» (1986 [1939])—, teníamos la sospecha de que, en este primer Arguedas, existía una visión purista de la lengua como un sistema consolidado y uniforme, y que este enfoque filtraba su mirada del contacto

quechua-castellano. Para explorar el tema, decidimos enfocarnos en la retórica utilizada por el autor en sus aproximaciones al problema del contacto y prestamos atención a lo que podríamos llamar su «biografía lingüística». Además de revisar los textos mencionados, examinamos lo que se sabe y lo que se supone acerca del ambiente lingüístico temprano del autor, y en este campo también encontramos puntos pendientes de aclaración. Después de presentar lo que obtuvimos de este examen, intentamos poner en diálogo estos resultados con la reflexión actual sobre la vida y obra de Arguedas y con el estudio del contacto quechua-castellano en el Perú¹.

1. El castellano «sitiado»: la retórica del contacto lingüístico en Arguedas

Antes de abordar las reflexiones de José María Arguedas sobre el contacto entre el quechua y el castellano en el Perú, conviene recordar el contexto en que estas surgen. En 1939, Arguedas es nombrado docente de Castellano y Geografía en el recientemente creado colegio Mateo Pumacchua, en Sicuani, Cusco (Pinilla, 2004, p. 40). Con gran entusiasmo, acoge la oportunidad de contribuir, como escribe a su amigo Manuel Moreno Jimeno, «en el trabajo más urgente, en el principal de todos [...] en el que el Perú necesita los hombres más honrados y capaces: la educación de la juventud» (Forgues, 1993, p. 69). Pronto Arguedas intentará emprender un nuevo estilo de enseñanza del castellano, alejado de la tradicional imposición y orientado a despertar un vínculo emocional positivo entre sus alumnos y esta lengua. En ese marco, por ejemplo, leerá con sus alumnos a poetas contemporáneos como Eguren, Vallejo y García Lorca, y publicará una revista con las composiciones de sus educandos titulada igual que el colegio: *Pumacchua* (Arguedas, 1986 [1940]). Arguedas es consciente de que está diseñando un método novedoso para la enseñanza del español a los alumnos andinos, la mayoría de ellos quechua hablantes, y es desde esta experiencia que nace su primera forma de ver el contacto entre ambos idiomas y sus hablantes, así como el proyecto que Escobar (1984) llamó la «utopía de la lengua» y que el crítico literario John Landreau (2004) ha descrito, de manera más precisa, como el horizonte del «español quechuzado».

La reflexión académica sobre las ideas lingüísticas de Arguedas ha enfatizado el carácter original, «extraterritorial», subversivo de su propuesta acerca del castellano

¹ Agradecemos al historiador Nelson Pereyra y a los lingüistas Rodolfo Cerrón-Palomino y Jorge Iván Pérez Silva por comentar nuestras ideas durante la elaboración de este artículo y por orientarnos hacia bibliografía clave.

del futuro en América Latina. La «utopía» de Arguedas sobre un español quechui-zado, un castellano subvertido desde dentro por la influencia de la lengua indígena, ciertamente fue pionera en un tiempo en que el consenso latinoamericano sobre el tema consistía en postular la necesidad de un español cercano al peninsular, libre de las influencias de los particularismos, que eran vistos como una amenaza a la comunicación interregional. Sin quebrar este consenso sobre el carácter innovador de la postura arguediana, Landreau (2004) ha señalado que, al mismo tiempo, no deja de haber en nuestro autor un anclaje en una columna vertebral del pensamiento moderno acerca de las relaciones entre lenguaje e historia, y es la idea del monolingüismo como condición básica para la construcción del Estado-nación. Desde este punto de vista, en una situación lingüística diglósica o, más precisamente, multiglósica, como podríamos caracterizar la relación entre el castellano y las lenguas indígenas en el Perú, resultaba necesario optar por una lengua si queríamos hacer del país realmente un conjunto de gentes y pueblos con un proyecto común que superara las abismales fracturas y las lacerantes injusticias del pasado. Así, la propuesta arguediana difiere radicalmente del hispanismo hegemónico en su época, pero tienen en común el destino inevitable del monolingüismo en un momento en que la alternativa de una nación multilingüe parecía estar fuera del horizonte de posibilidades.

Nosotros queremos partir de este enfoque para agregar un matiz a la reflexión sobre las ideas arguedianas en torno a *las lenguas*, y no solo sobre el castellano. Proponemos que un segundo anclaje importante en el pensamiento de Arguedas sobre el punto radica en la propia manera de observar el contacto lingüístico: esta forma de pensar el contacto sería tributaria de una visión de la lengua como un sistema consolidado y uniforme, refractario al cambio; cambio que, para ser realmente tal, deberá sedimentarse atravesando un conjunto complejo de niveles y elementos, hasta llegar al «corazón» o núcleo del sistema. La idea de que las lenguas tienen «esencia», y que si esta se altera, se subvierte la estructura en su conjunto, es tributaria de una visión purista del lenguaje que presupone un estado inicial en el que las lenguas son entidades estables y uniformes. Esta orientación se evidencia cuando el joven maestro Arguedas habla de su dedicación especial a la enseñanza del castellano entre sus alumnos de Sicuani:

Decidí ofrecer cinco horas semanales de clases extraordinarias de castellano y en seis meses alcanzaron a *corregir sus defectos* más graves: las explicaciones las hacía en quechua para *corregir cada error* y el medio principal de la enseñanza fue el ejercicio intenso de la elocución y la lectura; esto es, el *castellano bárbaro* que

hablaban fue paulatinamente *domesticándose* hasta que los alumnos de Sicuani lograron tener cierto dominio en la expresión castellana (Arguedas, citado en Kapsoli, 1986, p. 13)².

Esta visión purista también se aplica al idioma indígena. En el ensayo que acompaña la recopilación *Canto kechwa* (1986 [1938]), Arguedas menciona que, por influencia del castellano, el quechua «ha perdido su pureza, a tal punto que el kechwa primitivo resulta ya difícil para los que hablamos el actual» (p. 61). Desde una visión tal, los diferentes motivos y factores del cambio lingüístico quedan oscurecidos y, más aún, el contacto entre las lenguas, que potencia estas transformaciones, es visto como algo negativo, alterador, subversivo. Así, el contacto podrá formularse de manera natural como una lucha que, para tener resultados perdurables, deberá librarse hasta alcanzar el núcleo de los sistemas mismos, tal como intentaremos mostrar que hace Arguedas en sus reflexiones iniciales sobre el tema³.

Poniendo las cosas en contexto, sin embargo, hay que resaltar el carácter pionero de la «utopía» del español quechuizado propuesta por Arguedas. Para él, el dominio del «castellano puro» no era el final feliz de ninguna historia en los Andes, puesto que el «mestizo», que en este caso equivale al bilingüe (Rochabrún, 2011), tiene en el quechua su lengua materna y su medio legítimo de expresión. Un castellano como el que se hablaba en Madrid no llenaría las necesidades expresivas de los hombres y mujeres andinos, ni les permitiría representar su entorno ni su mundo interior (Arguedas, 1986 [1939]). El carácter innovador de esta propuesta puede calibrarse bien si se compara la visión de Arguedas con la de José Jiménez Borja, un intelectual de amplia influencia en el campo de la enseñanza de la literatura y del castellano desde mediados de los años cuarenta, con quien nuestro autor discrepó explícitamente⁴. Para Jiménez Borja (1941, p. 176), quien mira las cosas desde el evolucionismo positivista, el quechua es un «idioma arqueológico», un rezago de un estado primitivo de cultura, junto con la «falta de higiene», las costumbres gregarias y las técnicas agrícolas «retrasadas» de los Andes.

² Los énfasis son nuestros.

³ Es prudente decir que la reflexión sobre las lenguas y su contacto no se detuvo sino que continuó a lo largo de la obra arguediana, al constituir un tema principal de preocupación en nuestro autor. De hecho, según Merino de Zela (1991 [1970]), Arguedas preparaba en 1939, para el doctorado en humanidades, una tesis sobre «El problema del idioma en el Perú y la poesía de la sierra y de la costa», que no llegó a presentar.

⁴ La discrepancia fue sobre el supuesto carácter marginal del quechua, que Jiménez Borja sostenía. Véase: «Un método para el caso lingüístico del indio peruano» (Arguedas, 1986e [1944]).

En cambio, el quechua es, para Arguedas, casi podríamos decir el idioma de la naturaleza. Con él «se dice el alma de esta luz y de este campo». Pero, al mismo tiempo, el quechua es, en sus propias palabras, «idioma sin prestancia y sin valor universal» (1986 [1939], p. 32). Puede ser la lengua de las emociones más profundas, pero no es ni puede ser la lengua del poder ni de la comunicación global. Ante este diagnóstico, surge el ansia del mestizo-bilingüe arguediano por «la posesión entera» del español. En este camino, prevé el autor, el mestizo-bilingüe adaptará el castellano a sus profundas necesidades de expresión, que tienen raíz indígena. Dice Arguedas: «Y no pudo dominar Occidente a este mestizo porque su profunda entraña india lo defendió. Y siguió y sigue pugnando por crearse una propia personalidad cultural». Por ello, deduce, el «castellano puro» no puede ser ya su idioma legítimo (p. 33). Necesitará otro: la «angustia del mestizo» por expresarse plenamente conducirá a «la agonía del castellano como espíritu y como idioma puro e intocado» y al nacimiento de algo nuevo: un castellano, dice Arguedas, con la «sintaxis destrozada» y en cuya «morfología íntima» se reconoce «el genio del kechwa».

Una visión ciertamente agónica del contacto entre el quechua y el castellano se deja ver en estas imágenes: la adjetivación en su conjunto nos habla del «sitio», de la invasión, de la toma de un territorio, en términos propios de una retórica bélica y avasalladora: «sintaxis destrozada», «morfología íntima», «agonía del castellano» son los significantes de una gesta que deberá realizar el conjunto de bilingües para apropiarse de este idioma históricamente ajeno, que sí goza de prestigio y de «valor universal». Ya en la década de 1950, en el prólogo a *Diamantes y pedernales*, Arguedas dirá, refiriéndose a su propia creación de un castellano andino literario:

Creo que en la novela que actualmente escribo —*Los ríos profundos*—, el proceso ha concluido. Uno solo podía ser su fin: el castellano como medio de expresión legítimo del mundo peruano de los Andes; noble torbellino en que espíritus diferentes, como 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 (1983 [1954], p. 78).

Hay, sin embargo, otra agonía de la que Arguedas no habla, por lo menos en la saga de artículos de la década de 1940, y que, en su silencio, parece estar alimentando la angustia del contacto lingüístico en nuestro escritor, y es el carácter inevitable de la muerte del quechua.

2. La paradójica opción por el castellano y la «biografía lingüística» de Arguedas

El castellano es la lengua del poder, de los espacios públicos y de la comunicación «universal», mientras que el quechua es la lengua de la intimidad, observa Arguedas. En 1940, él declara ser un «fervoroso partidario de la castellanización total del Perú» y estar convencido de que «el castellano como idioma general del Perú es conveniente y de absoluta necesidad» (1986a [1940], p. 35). El escritor está muy atento a las razones políticas e históricas que determinan esta situación. Así, escribe:

¿Cómo se ha de resolver el dualismo del idioma en el Perú? En el wayno se ve muy claro esta lucha del kechwa y del castellano por convertirse en el idioma definitivo del hombre del Ande. Pero esta lucha es más bien de defensa por parte del kechwa y de conquista por parte del castellano. El castellano empieza a imponerse definitivamente en estos últimos tiempos, aunque son más las causas políticas y de conveniencia las que determinan tal imposición (p. 35).

Entre estas causas, menciona hechos muy concretos: «el gobierno, los negocios, la cultura, la enseñanza, todo se da y se hace en castellano»; además, está la realidad incontestable de que, en los pueblos andinos, «quienes mandan y dirigen sean los que hablan castellano» (p. 35). Así, para Arguedas, el quechua es la lengua más cercana a la naturaleza de los Andes, la lengua del ensimismamiento, de las profundidades interiores⁵, pero el español es visto como el idioma de la apertura y la ampliación de horizontes.

No son solo razones «prácticas», sin embargo, las que subyacen a esta opción. En la dinámica de separaciones y fracturas entre los idiomas en un contexto de dominación, siempre se generan visiones que naturalizan el estado de cosas existente, ideas que con frecuencia aluden a la superioridad e inferioridad de las lenguas como fuentes de recursos para los seres humanos, me refiero a las llamadas «ideologías lingüísticas». Nuestro autor no es ajeno, como no lo somos los hablantes en general, a estas visiones sobre las lenguas. Por ejemplo, en su artículo sobre el huaino y el «problema del idioma», Arguedas propone que el mestizo bilingüe que ha transitado del quechua al castellano ha ampliado su mundo y su espíritu, «porque sus ideales

⁵ En el «Ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo», de 1938, se lee sobre el quechua: «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»; y después: «El kechwa logra expresar todas las emociones con igual o mayor intensidad que el castellano» (1986 [1938], p. 61).

también se ampliaron» por medio del español. El quechua pareciera ser, a la vez, espacio vital y cárcel del espíritu indígena. En 1940, nuestro autor llega a escribir: «Pues bien, si el quechua es el idioma con que mejor se escribe el paisaje del Ande, con que mejor se dice lo más profundo y propio del alma india, el kechwa es reducido y pequeño, el espíritu de quien solo habla kechwa se agita en un círculo estrecho y oscuro» (p. 36). El quechua es, pues, para este primer Arguedas, como ha señalado Landreau (2004), una lengua de gran poder expresivo, pero inviable en la actualidad, incapaz de ser la lengua de una nación moderna. Arguedas termina preguntándose: «¿Cuántos siglos de evolución necesitaría aún el kechwa para lograr la amplitud de horizontes del castellano, del alemán, del francés, que tienen siglos de habla al servicio del espíritu en su ansia de belleza y de investigación?» (p. 35). Aunque estamos lejos de la violenta visión castellanizadora de Jiménez Borja, no podemos dejar de reconocer en este momento de la reflexión arguediana visos del pensamiento evolucionista, que imagina un único camino de desarrollo para todas las sociedades y culturas⁶. Por ello, Arguedas habla del castellano como el «idioma definitivo» del hombre del Ande (p. 35).

Esta división tajante del terreno simbólico expresa una distribución más general de los espacios de poder entre los idiomas, que hoy en día llamaríamos *diglosia*, y que, en términos todavía más amplios, traduce, en el terreno del lenguaje, el problema de la dominación. Si hoy tenemos evidencias clamorosas y recientes de la marginación del quechua y de las lenguas indígenas de los espacios del poder, imaginemos lo intensa que debe de haber sido esta percepción para Arguedas en la cuarta década del siglo XX, cuando empieza a escribir sobre el destino idiomático de los mestizos bilingües peruanos. Un ejemplo, entre muchos, nos ayuda a calibrar la intensidad de esta percepción: el historiador Wilfredo Kapsoli (1986) recuerda que cuando estudiaba en la Escuela Pre-Vocacional de Pomabamba (Áncash), los alumnos que eran sorprendidos hablando quechua eran conducidos por el profesor al centro de la plaza, con una corona de papel en la cabeza en la que se leía

⁶ En «Un método para el caso lingüístico del indio peruano» (1944) se lee una afirmación más radical: «Concluido el proceso [de castellanización mediante el «método cultural»], el indio habrá logrado adquirir por sí mismo la convicción de que el castellano es un idioma mucho más perfecto que su lengua aborigen, comprenderá en lo substancial de su conciencia la superioridad del español como medio de expresión. Y su castellanización ya no será entonces obra solo exterior, ni de maestros, ni de brigadas especiales, ni de misioneros protestantes; será obra incontenible del propio indio, del indio sediento de mejorar, de alcanzar el más alto nivel humano; porque entonces sentirá con mucho más violencia y de manera más directa e imperiosa la convicción de que solo el castellano podrá llevarles la cultura y la técnica universal» (Arguedas, 1986 [1944], p. 43).

«El Rey de los Quecheros». En un contexto así, donde está muy claro a través de qué lengua se puede alcanzar ya no la ampliación de oportunidades individuales y colectivas que sería esperable en un país de ciudadanos, sino incluso la base mínima del trato digno, la suerte estaba echada a favor del castellano, si es que la ideología del Estado-nación obligaba al desenlace de una sola lengua para el «Perú hirviente» de esos días.

Pensamos que es esta observación de la profunda fractura idiomática que vive el Perú de entonces la que lleva a Arguedas a optar por el castellano, y no solo, como propone Roland Forgues (1991), la posibilidad de que la primera lengua de nuestro escritor bilingüe haya sido el español⁷. En un artículo titulado «El mito del monolingüismo quechua de Arguedas», Forgues atribuye la opción del escritor por el castellano a que este, hijo de padre y madre blancos, supuestamente pensaba el «problema lingüístico» del indio desde su condición de hablante del castellano, aunque lo hiciera de manera inconsciente. Para ello, el estudioso parte de la premisa de que Arguedas habría sido un bilingüe sucesivo que primero adquirió el castellano para consolidar el quechua recién a los siete años, después de vivir en un ambiente predominantemente castellano. El punto de quiebre habría sido, según Forgues, el paso de Arguedas al cuidado de su madrastra y el acercamiento a los indios de San Juan de Lucanas en 1918, primero en la cocina de la casa de Puquio, adonde fue recluido por la madrastra, y posteriormente, durante la convivencia con los indios en la quebrada Viseca, tres años más tarde, donde se refugió para huir de su hermanastro Pablo. La interpretación de Forgues es la siguiente:

[H]asta la edad de doce años José María Arguedas vive predominantemente en un ambiente de cultura blanca y de lengua castellana, aunque los primeros contactos con la lengua y la cultura quechuas se establezcan desde muy temprano. De aquí podemos concluir, sin temor a equivocarnos mucho, que el escritor fue sin duda tempranamente bilingüe —cosa natural, además, en esa zona andina, en que los hijos de los mistis son generalmente atendidos por sirvientas indígenas— como hemos podido averiguar, pero tras haber aprendido primero la lengua de la madre que lo crió hasta los dos años y medio, es decir, el castellano y no el quechua, como sostuvo él durante toda su vida (p. 49).

Según Forgues, tras la orfandad sufrida por la muerte de la madre de Arguedas cuando este tenía menos de tres años, y las prolongadas ausencias de su padre,

⁷ En cambio, por ejemplo, Leonidas Morales (1971) supone que su primera lengua fue el quechua.

«se da naturalmente en la mente del niño un proceso inconsciente de identificación con el mundo indio, por el que se siente protegido, paralelo a un proceso de rechazo de su propio mundo, del que se siente abandonado» (p. 55). Forgues postula un correlato lingüístico para esta situación:

[L]a negación a expresarse en la lengua de los verdaderos padres [...] y [...] el deseo de hacerlo en la lengua de los nuevos padres que han venido a sustituirlos. Se produce, pues, [...] un bloqueo en la mente del niño Arguedas que lo lleva a silenciar momentáneamente su lengua de origen, a la que sustituye por la de sus padres adoptivos (p. 55).

Pensamos que es necesario revisar la propuesta de Forgues sobre la biografía lingüística de Arguedas atendiendo a los siguientes hechos. Forgues considera como hito para el contacto intenso de nuestro escritor con el quechua la edad de siete años, cuando el niño empieza a convivir con los indígenas en Puquio. Pero los propios datos recabados por el crítico literario invitan a una relectura: la madre de Arguedas murió antes de que él tuviera tres años. Como su padre, abogado itinerante, no podía hacerse cargo de él, José María pasó rápidamente al cuidado de su abuela paterna, Teresa Arellano de Arguedas, y vivió en su casa de Andahuaylas por cerca de cuatro años (Merino de Zela, 1991 [1970]). Estamos hablando de los años 1915-1920, y aunque se trata de la casa de una familia blanca en el entorno urbano de Andahuaylas, el quechua tiene que haber formado parte del ambiente lingüístico de Arguedas en este periodo crucial desde el punto de vista de la adquisición lingüística, y debe de haberlo hecho de una manera más intensa de lo que Forgues parece suponer, no solo porque la servidumbre se comunicara en el idioma indígena, sino también por la posibilidad de que la abuela misma, una comerciante, haya manejado el quechua. El ama de Arguedas en esta casa andahuaylina, Luisa de Paredes, le confirmó a Forgues que, desde la más tierna infancia, José María se expresaba tanto en castellano como en quechua; mientras que Ángel Bendezú Rodríguez, hijo del maestro de Arguedas en Puquio, le indicó que a la entrada del niño a la escuela, él era «perfectamente bilingüe» (p. 57). Parece necesario concluir que Arguedas tuvo contacto intenso con el quechua, junto con el castellano, antes de su llegada a Puquio.

Hay algunos datos adicionales, de carácter sociolingüístico. El lingüista Rodolfo Cerrón-Palomino propone, a la luz de los planteamientos de Nelson Manrique (1988), que en las sociedades sureñas de inicios de siglo, caracterizadas por relaciones que han sido calificadas de semif feudales, la división de la propiedad y del poder estaba tan clara que las familias blancas podían adoptar sin problemas el quechua

y otros rasgos de «indianidad» como el huaino y elementos de la vestimenta, a diferencia de los pequeños terratenientes del valle del Mantaro, que debían buscar en el lenguaje y en otros rasgos externos las claves de la distinción. Afirma el autor:

[A] diferencia de lo que ocurrió en otras áreas (principalmente en el sur), no se configuró en aquél [el valle del Mantaro] una verdadera estructura de tipo feudal. Nada más ausente en el valle que la figura típica del terrateniente que hablara quechua, aunque este fuera la variante patronal [...]. A este respecto, nos complace encontrar en Manrique (1988: cap. 1) una interpretación esclarecedora [...]. Señala el mencionado autor que a falta de una «distancia clasista» marcada entre campesinos y terratenientes, el factor étnico-cultural devino en barrera natural que separaba a dominantes y dominados. El desprecio por lo nativo aseguraba la distancia entre una clase y otra (1989, pp. 106-107).

De manera que es más probable que, en un contexto como el descrito para la infancia temprana de Arguedas, el quechua tuviera un papel protagónico, puesto que estamos hablando de una casa andahuaylina de comerciantes urbanos. Contamos también con un testimonio ilustrativo acerca de la hacienda Huanoqueite, en Paruro (Cusco), de propiedad de la familia Galdos, de la línea materna del activista político Hugo Blanco, interlocutor de Arguedas en sus últimas semanas de vida. Las hijas de la familia de hacendados, nacidas a inicios del siglo XX, aprendieron el quechua tempranamente, después del castellano, y lo utilizaron a lo largo de su vida, tanto así que en su vejez lo empleaban, junto con el español, no solo para comunicarse con la servidumbre después de la desarticulación de la hacienda familiar, sino también para conversar entre ellas sobre asuntos cotidianos. Por último, el propio Arguedas describe así la realidad lingüística de su entorno en la década de 1940:

[E]n la sierra sur y en la mayor parte del centro, que son las regiones más pobladas del país, el kechua es universal, lo hablan desde el cura de la parroquia hasta el último comerciante extranjero establecido en las capitales de provincia; porque quien no habla el kechwa no puede desarrollar allí plenamente ninguna actividad (1986 [1944], p. 41).

Si las cosas eran así en la sierra sur a inicios de la década de 1940, el uso del quechua como lengua de comunicación debió de ser aun mayor en 1915-1920, el periodo que nos interesa. Indicios como estos sugieren que el quechua debió de estar presente como lengua de comunicación en la casa de la abuela paterna, donde el niño José María vivió durante cuatro cruciales años, entre los tres y seis años

de su vida. También consideramos posible que la propia Teresa Arellano de Arguedas haya sido quechua hablante, aunque su lengua materna hubiera sido el castellano. Su condición de comerciante abona a favor de esta posibilidad.

3. Discusión

La opción castellanizadora del Arguedas ensayista en los años cuarenta parece estar muy lejos de la utopía de vivir «todas las sangres y todas las patrias» con que se suele asociar al escritor desde algunos programas políticos del presente. También hay un desencuentro entre nuestro ensayista inicial y el que, casi al final de su vida, después de la fatídica mesa sobre *Todas las sangres*, declara tajante ante «algunos doctores» que «el quechua será inmortal [...]. Y eso no se mastica, solo se habla y se oye» (1985 [1965], p. 68)⁸. Sin embargo, la opción castellanizadora es un aspecto de la obra arguediana que es necesario integrar en el recuento y el análisis de sus ideas. Aunque hemos partido por resaltar que la utopía del «español quechuzado», en la década de 1940, resultaba pionera —tomando en cuenta un entorno dominado por posturas castellanizadoras violentas como la de José Jiménez Borja—, hay que resaltar sin embargo una clara opción por el español en la visión del contacto lingüístico que tiene nuestro autor. Para entender este enfoque no es suficiente apelar a la idea del monolingüismo como premisa para la construcción del Estado-nación (Landreau, 2004), porque, desde un punto de vista lógico, ese idioma único capaz de expresar a la nación peruana bien podría haber sido el quechua; un quechua castellanizado, digamos. Arguedas parece optar por el castellano, más bien, observando las promesas prácticas que depara el español al «mestizo-bilingüe», desde una mirada favorable al castellano, que no deja de estar filtrada por ideas lingüísticas tributarias del evolucionismo, y no centralmente por razones biográficas inconscientes, como propone Forgues. Al mismo tiempo,

⁸ Ya en la «Mesa sobre el monolingüismo quechua y aymara y la educación en el Perú», se evidencia una postura distinta de Arguedas sobre el idioma indígena: «Nosotros los quechua-hablantes sabemos muy bien que el quechua y el aymara son idiomas con posibilidades muy vastas para la expresión; esas posibilidades implican al mismo tiempo un desarrollo igualmente vasto del pensamiento y de la experiencia humana» (Casa de la Cultura del Perú, 1966, p. 50). Crucialmente, en esa mesa, Arguedas plantea el horizonte educativo de un «desarrollo simultáneo del quechua y el castellano» (p. 51), y ya no del quechua como instrumento para una alfabetización más efectiva con miras a la castellanización futura. Es en 1966 también cuando, según John Murra, Arguedas escribe el crucial poema «Huk Doctorkunaman Qayay», su «Llamado a unos doctores», en el que defiende el amplio conocimiento cultural que tienen las personas de habla quechua (Harrison, 1983, p. 129).

hay que considerar el peso de una visión purista acerca de las lenguas, que considera a los idiomas como sistemas consolidados y uniformes, provistos de una esencia que puede ser alterada y subvertida, en situaciones extremas, a través del contacto lingüístico.

La retórica bélica y agónica con que formula el autor la utopía del «español quechuzado» expresa, a nuestro modo de ver, la angustia que produce en Arguedas la consecuencia silenciada de este proceso; a saber, la inevitable muerte del quechua. La visión de este destino debió de resultar especialmente dura para un escritor que, lejos de haberse inventado inconscientemente una narrativa acerca del contacto inicial con el idioma indígena, probablemente ha convivido de manera intensa con el quechua desde antes de los tres años, después de la pérdida de su madre. Arguedas parece tener razones biográficas muy claras para presentarse, pues, al final de su vida, como quechua hablante de origen⁹. Pensamos que en la reconstrucción de esta parte de la «biografía lingüística» de nuestro autor ha faltado tomar en cuenta el entorno sociolingüístico de las casas de familias blancas y mestizas en los Andes sureños durante las primeras décadas del siglo XX. Hace falta, además, resaltar el papel de la abuela paterna, Teresa Arellano de Arguedas, que suponemos probablemente bilingüe; y esto no es solo importante por razones biográficas, sino porque, como decíamos al inicio, nadie como Arguedas encarna de manera tan clara los avatares que han atravesado tantas personas bilingües en el Perú.

Queremos decir unas palabras finales desde nuestra disciplina, la lingüística, y en especial, desde el estudio del contacto de lenguas en el Perú. A lo largo de este examen, se nos ha mostrado con mucha claridad un vacío importante en este terreno, y es que no contamos con un esfuerzo por sistematizar la historia reciente del contacto lingüístico en el sur andino, tomando en cuenta las percepciones y vivencias de los propios bilingües y monolingües involucrados a lo largo del siglo XX. Cerrón-Palomino ha dedicado parte de un libro a este tema para el Valle del Mantaro, pero, como este autor señala y como el propio Arguedas sabía, la situación de este valle es muy particular en cuanto a la estructura de propiedad y a la organización social correspondiente. Asombrosamente, lo que más falta hace es reconstruir la historia del contacto lingüístico en las regiones de las grandes haciendas del sur

⁹ Ya desde 1938, en el ensayo incluido en *Canto kechwa*, decía sentir el quechua como si fuera su idioma nativo.

andino: Cusco, Ayacucho, Apurímac, Arequipa. ¿Cuán presente estuvo el quechua entre los hacendados? ¿Cuál fue el espacio del castellano entre los indios? ¿Cómo era el entorno lingüístico de una casa mestiza y urbana en Andahuaylas, Abancay o el propio Cusco? ¿Cuál era la lengua del comercio, de la fiesta, de la plaza? Los datos están dispersos en estudios sociohistóricos y en los archivos, pero también en las memorias de las familias «blancas, mestizas e indias» de las regiones mencionadas. Por supuesto, también en la obra de Arguedas.

Bibliografía:

- Arguedas, José María (1950). La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú. *Mar del Sur*, 3 (9), 66-72.
- Arguedas, José María (1983 [1954]). Algunos datos acerca de estas novelas. En *Obras completas* (I, pp. 76-82). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1985 [1965]). Creo que hoy mi vida. En *¿He vivido en vano? Mesa redonda sobre Todas las sangres, 23 de junio de 1965* (pp. 67-68). Lima: IEP.
- Arguedas, José María (1986 [1938]). Ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo. En *Nosotros los maestros* (pp. 53-63). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1986 [1939]). Entre el quechua y el castellano la angustia del mestizo. En *Nosotros los maestros* (pp. 31-33). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1986a [1940]). El wayno y el problema del idioma en el mestizo. En *Nosotros los maestros* (pp. 35-38). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1986b [1940]). Pumacchua. *Nosotros los maestros* (pp. 81-116). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1986 [1944]). Un método para el caso lingüístico del indio peruano. En *Nosotros los maestros* (pp. 39-44). Lima: Horizonte.
- Casa de la Cultura del Perú (1966). *Mesa redonda sobre el monolingüismo quechua y aymara y la educación en el Perú*. Lima: Casa de la Cultura del Perú.
- Cerrón-Palomino, Rodolfo (1989). *Lengua y sociedad en el Valle del Mantaro*. Lima: IEP.
- Escobar, Alberto (1984). *Arguedas o la utopía de la lengua*. Lima: IEP.
- Forgues, Roland (1991). El mito del monolingüismo quechua de Arguedas. En Hildebrando Pérez y Carlos Garayar (eds.), *José María Arguedas: vida y obra* (pp. 47-58). Lima: Amaru.

- Forgues, Roland (1993). *José María Arguedas. La letra inmortal. Correspondencia con Manuel Moreno Jimeno*. Lima: Ediciones de los Ríos Profundos.
- Jiménez Borja, José (1941). El problema del bilingüismo en el Perú. *Letras*, 19, segundo cuatrimestre, 169-179.
- Harrison, Regina (1983). José María Arguedas: el substrato quechua. *Revista Iberoamericana*, (122), 111-132.
- Kapsoli, Wilfredo (1986). Estudio preliminar. En *Nosotros los maestros* (pp. 9-26). Lima: Horizonte.
- Landreau, John C. (2004). José María Arguedas: la utopía del español quechuizado. En José del Valle y Luis Gabriel-Stheeman (eds.), *La batalla del idioma. La intelectualidad hispánica ante la lengua* (pp. 203-227). Madrid, Fráncfort del Meno: Iberoamericana, Vervuert.
- Manrique, Nelson (1988). *Yawar mayu. Sociedades terratenientes serranas, 1879-1919*. Lima: IFEA, DESCO.
- Merino de Zela, Mildred (1991 [1970]). José María Arguedas: vida y obra. En Rodrigo Montoya (comp.), *José María Arguedas, veinte años después: huellas y horizonte, 1969-1989* (pp. 99-115). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Morales T., Leonidas (1971). José María Arguedas: el lenguaje como perfección humana. *Estudios Filológicos*, (7), 133-142.
- Pinilla, Carmen María (2004). Cronología. En Carmen María Pinilla (ed.), *José María Arguedas: ¡Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales* (pp. 37-44). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Rochabrún, Guillermo (2011). «Lo indio y lo mestizo en el pensamiento de Arguedas». Conferencia en el conversatorio Arguedas y el Valle del Mantaro. Huancayo: Universidad Continental de Ciencias e Ingeniería.

Arguedas-*wan tinkuy*. Voces *qichwas* en *Agua y Los ríos profundos*

VÍCTOR DOMÍNGUEZ

Universidad Nacional Federico Villarreal, Perú

1. Introducción

La presencia de voces *qichwa-s* en diversas obras narrativas de José María Arguedas ha sido poco entendida al traducirse e interpretarse a nivel literal. Las traducciones (transducciones) hechas del quechua al español, generalmente han distorsionado el sentido del mensaje. Aún no se comprende adecuadamente al mundo andino de Arguedas y de otros escritores, que pensaron y escribieron en *qichwa*.

El presente análisis tiene por objetivo reinterpretar los significados en el *qichwa*, desde su inmanencia, a fin de aproximar la creatividad de Arguedas al pensamiento andino e imaginar su trascendencia dicotómica: significantes y significados. Asimismo, se quiere establecer una relación significativa entre el sentido de las voces *qichwa-s*, los argumentos y la realidad subyacente.



2. La transducción: bivalencias y bifurcaciones

Los significados (S) y sentidos (s) en el tránsito de una lengua a otra generalmente varían de acuerdo a la cultura, el nivel de lengua, la comprensión y la visión de los intérpretes. Veamos el siguiente esquema:

Lengua natural	estándar	regional	literaria	artística	etcétera
S	s1	s2	s3	s4	sn
Lengua <i>qichwa</i>	española		variedad	variedad	
	estándar		- regional	- popular	
S	s1		s2	s3	

Esto puede ser ilustrado con el ejemplo de la categoría *wiracocha*, usada frecuentemente por Arguedas, con diferentes sentidos:

Wiracocha (castellanizado) señor patrón papá / divinidad andina

a) En el plano de la expresión:

Sentido *qichwa*: *wira* = grande gordo, ancho, inmenso; elemento poderoso.

o *jatun* = grande capaz de transformarse en diferentes estados: líquido, gaseoso y sólido; parte integral de todos los organismos vivientes y de la tierra.

qucha = agua (H2O) manantial, río, charco, laguna, lago, mar, niebla, neblina, nube, garúa, lluvia, granizo, nieve; también sangre, saliva, lágrima, orines, sudor, etcétera.

b) En el plano del contenido:

Wiracucha: Sa = el poder del agua en la vida vegetal, animal y humana: agua poderosa.

Sb = todo, inmensidad, grandiosidad, divinidad: elemento líquido grandioso, parte inmensa de la Tierra.

En procesos similares de comprensión, la expresión traducida (transducida) implica un contenido dinámico, acaso distorsionante, y poderoso (Señor y señor), mientras que en la oralidad *qichwa* (expresiva, afectiva, andina, más allá de lo cognitivo) tiene referentes y significados más sustantivos, más hondos y trascendentales.

Al transitar, los mensajes se transforman. Y este proceso es más dinámico en el teatro, donde la transformación es incontrolable y susceptible de distorsiones y acomodaciones.

Para entender el sentido en el *qichwa* y aproximarnos a su valor cultural, repasemos las características de este medio de comunicación milenario:

- a. Idioma más concreto (un signo equivale solo a un referente, carece de sinónimos).
- b. Eminentemente afectivo, expresado en su tonalidad y diminutividad.
- c. Los verbos y pronombres forman una sola palabra (*munayki* = yo te quiero).
- d. Los sintagmas nominal y verbal están incluidos o aglutinados (*yacha-chis-qa-iki* = yo te enseñaré).
- e. Los morfemas lexicales y los formantes se incluyen (madres y radicales).
- f. Carece de artículos de género (*warmi*, *runa*, y no *la warmi* ni *el runa*).
- g. El pronombre posesivo se pospone al sustantivo (*qam-pa* = tú de, de tú o de ti).
- h. El nosotros es exclusivo e inclusivo: (nosotros) nosotros, ustedes y ellos (*nuqakuna* y *nuqanchikuna*) (Guardia, 1973).

Estas características especiales ocultan sentidos y significados *qichwa-s*, ocasionando incomprendiones culturales y permitiendo que hasta la fecha no se haya entendido la profundidad del mundo andino. No es fácil entender el tránsito de lo consciente (relatos) hacia el inconsciente colectivo, encerrado en el pensamiento *qichwa*.

Asimismo, a nivel sintagmático, la estructura lineal del pensamiento, al pasar de la lengua *qichwa* al español, ha dislocado sus componentes y bifurcado la comprensión de los significados.

3. Principales textos *qichwa-s*: más allá de lo conocido

La narrativa de Arguedas, tanto en *Agua* como en *Los ríos profundos*, está matizada por voces y textos en *qichwa*, principalmente con canciones e interjecciones que enriquecen el sentido de los relatos. ¿Por qué el autor, al narrar pasajes y conflictos, recuerda e introduce palabras y canciones *qichwa-s*? Y, ¿qué hay detrás de los versos? A manera de prejuicios, las voces *qichwa-s* le dan fuerza significativa al contenido y un sustrato semántico más concreto y más cultural.

3.1. En *Los ríos profundos*

En *Los ríos profundos* se desarrollan tres temas principales: la identidad con el mundo indígena, el desarraigo cultural y el sistema opresivo de educación y la violencia racial. Este contexto narrado está acompañado por voces y frases *qichwa-s*, principalmente las canciones, que le dan una cualidad andina al contenido. Está escrito «en castellano para reflejar una realidad natural, social y anímica que había aprendido a conocer en quechua» (Lévano, 2011, p. 41).

Aquí veremos solo dos: la identidad indígena y la violencia racial, por estar motivadas con frecuencia por elementos *qichwa-s*.

a) El mundo indígena o la identidad andina:

En *zumbayllu*, la escritura no expresa lo que el corazón andino siente; por eso las voces *qichwa-s* transmiten con más nitidez el pensamiento vivo del autor.

En la frase «*Uyariy chay k'atik'niki stwar k'entita*» («Escucha al picaflor esmeralda que te sigue; ha de hablar de mí») hay algo más, que se puede traducir como: «la presencia del picaflor cerca de las personas trae buena suerte o en sus vuelos transmite un mensaje auténtico de amor, a veces augurios inexplicables».

«*¡Apu Karwarasu*, a ti voy a dedicarte mi pelea! Mándame tu *killincho* para que me vigile, para que me chille desde lo alto» (Arguedas, 1983 [1958], p. 87).

Aquí las expresiones *apu*, *killincho* y *chille*, más allá del entendimiento en español, transmiten los siguientes significados: *apu* = energía cósmica acumulada en los cerros divinizados; *killincho* = cernícalo, ave pequeña pero feroz; *que me chille* = que me envalentone, me refuerce, que me vigile, me apoye con su mirada fija.

En *Yawarmayu* («o río de sangre, de pelea»), en caso de ausencia, el arpista tocará y cantará: «*Kausarak'mi kani /alconchas nisunki / luceros nisunki / kutinusk'arak'mi /vueltamusak'arak'nsi. / Amarak'wak'aychu / muru pilipintucha, / saywacha chursk'ay / manaras tunincho / apurikamullay*» («Aún estoy vivo, el halcón, las estrellas de los cielos te hablarán de mí; regresaré todavía, no es tiempo de llorar mariposa pintada, la *saywa* que elevé en la cumbre no se ha derrumbado pregúntale por mí») (p. 151)¹.
¿Qué dice realmente? «Todavía estoy vivo, halcón y lucero te dirán, regresaré, daré

¹ Esta traducción no es literal sino literalizada.

vuelta. Todavía no llores mariposa de colores. La *pirka* humana (*shywa*) que levanté aún no cae, ven apurado».

Encargando al río: «*Pariasancos mayu / río caudaloso / aman palk'ankichu / kutimunaykama / vueltamunaykama. Kutimuk', kapiyña / palkanki ramanki / kikiy, challwaychuspay / uywakunallaypa' / yaku faltaptimpas / ñokacha uywakusak'il / warma wek'eywanpas, / ñawi ruruwanpas*» («Río Pariasancos, caudaloso río, no has de bifurcarte hasta que yo regrese, hasta que yo vuelva. Cuando sea el viajero que vuelva a ti, te bifurcarás, te extenderás en ramas. Entonces yo mismo, a los pececillos, los cuidaré y si les faltara el agua que tú les das, si les faltara arena yo los criaré con mis lágrimas puras, con las niñas de mi ojos») (p. 151)². Debe decir: «Río de Pariasancos no vayas a desparramarte hasta que yo regrese, hasta que vuelva. Cuando ya estoy por volver te desparramarás. Yo mismo criaré las *charwa*-s. Si falta el agua y arena yo mismo criaré con lágrimas de mis tiernos ojos y con mi corazón».

Es una comunicación muy honda con el río y los ríos humanizados: los hombres del Ande.

Al final, en *Yawarmayu*, los soldados de los gamonales abusivos, con el nombre de jilgueros mañosos, se ponen a bailar, a saludar, porque también son los «ríos profundos»: «*Jilgueroj, jilgueroj /mañoso; / abaschallaytas suwanki / sarachallaytas suwanki / sonk'ochallayta suwanki, jilgueroj*» («¡Oh jilguero, jilguero, mañoso, tú robas en mis campos de habas, tú robas en mis campos de maíz, mi pequeño corazón robaste, jilguero!») (p. 154). Otra traducción posible es: «Jilguero mañoso, robas mis habitas, robas mis maicitos, robas mi corazón, jilguero». Quiere decir, tocas los míos, lo más idéntico de mi vida.

b) Los *huayruros* (apodo de los policías antiguos):

«*Huayruruy hauyarruruy / imallamantas kaswanki / ¡way! Titillamantas /kaskanki / ¡way! Karkallamantas / kark'anki*» («Los wayruros no pueden no pueden, ves que no pueden, como ha de poder, way no puede, wayruro miedoso») (p. 156). El sentido más aproximado para la expresión quechua es: «Wayruro, wayruro, de qué nomás eres, solo plomito eres, estiércol seco nomás eres».

² Otro texto literalizado.

c) Violencia racial:

En el motín, cuando las mujeres de la comunidad de Paitibamba reclaman agua, gritan: «¡Patibambapak! ¡Patibambapak!», («¡para Patibamba!»), y de los balcones reciben insultos: «¡ladronas! ¡descomulgadas! ¡prostitutas! ¡cholas asquerosas! Patibamballay / patisachallay / sonk'roruikik'a / k'orimantas kask'a / k'ollk'emantas kaska. / ¡K'ocha mayullay! / k'ochar remansos! / Challwachallaykik'a! / k'xonmantas kaska / patuchallaykik'a / k'olk'emantas kask'a» («¡Oh árbol de pati de Patibamba! Nadie sabía que tu corazón era de oro, nadie sabía que tu pecho era de plata. ¡Oh mi remanso, mi remanso de río! Nadie sabía que tus peces eran de oro, nadie sabía que tus patitos eran de plata») (p. 89). La comprensión más próxima de esta frase es: «Mi Patibamba, arbustos de Pati, tu corazón es de oro, tus patos son de plata. Lagunas y remansos del río tus *chalwa-s* son de oro, tus patos son de plata».

Vienen los soldados, pero sus armas no los asustan. Con la canción se fortifican: «Soldaduchapa riflínk'a / lok'irintas kask'a / chaysi chaysi / yank'a yank'a tok'yan. Manas mans wayk'ey / riflínchu tok'ro / alma rurullansi / tok'o tok'ro kask'a / salinero pa revolverchank'a / llama akawansi / armask'a kask'a / polvoran antak' / mula salinero k' / asnay asnay supin» («El rifle del soldado había sido de huesos de cactus, por eso, por eso, truena inútilmente. No, no hermano, no es el rifle, es el alma del soldadito de leña inservible. El revólver del salinero estaba cargado de excremento de llama, y en vez de pólvora pedo de mula salinera») (p. 109). Y el sentido más aproximado: «El rifle de los soldaditos había sido solo kastus, suena nomás, mentira nomás, por eso, por eso, no tengas miedo hermano, solo suena el alma del soldadito. Los revólveres del salinero estaban cargados del excremento seco de llamas en vez de pólvora, estaba hecho del pedo de mulas salineras».

El pueblo no tiene miedo, siguen peleando hasta terminar con el miedo, como ha ocurrido en las últimas elecciones nacionales.

3. 2. En Agua

El problema principal fue la distribución del agua en la comunidad de San Juan, donde los *mistis* principales o patrones abusivos, platudos y carajeros, quitaban todo a todos, se agarraban el agua, quitaban a unos y daban a otros.

El conflicto por el agua (como ha de pluralizarse en el futuro) motivó un enfrentamiento trágico entre los principales y los comuneros de Tinki y San Juan, originando canciones que aluden al cerro Kankara, como si fuera el patrón:

«[...] *Kankara kankara* / cerro grande y cruel, / eres negro y molesto; / te tenemos miedo, *Kankara kankara*. Hasta el *wamani* está en contra: *Tayta kankara*, cerro molesto, que resondra al río para que no cante [...]» (Arguedas, 2004 [1935], p. 58).

Voces y frases súbitas y la visión connotativa no bien entendida: «¡*Yaque, don Vilkas!*». Voz de ánimo para que entre a la pelea, cuando el contrincante está miedoso ante la insurgencia y el reto del líder andino. «¡*Jajayllas!*». Burla y orgullo.

Los signos *qichwa-s* siempre nos conducen más allá del relato literario: «*Toca Utek'pampa* Pantacha donde los *k'erk'ales* y la caña de maíz son más dulces que en ningún otro sitio [...] *tus perdices son de ojos amorosos, / tus calandrias engañadoras cantan al robar; / tus torcazas me enamoran / Utek'pampa / Utek'pampita*» (1983 [1935], p. 59). Las aves cantan amores y hablan la verdad. Aquí la dulzura del choclo, las calandrias «cantan al robar»; no están robando, están alimentándose contentas, cantando.

El huayno de la cosecha al *puna estilo* «*Taytakuna, mamakuna: / los picaflores reverberan en el aire / los toros están peleando en la pampa / las palomas dicen: ¡tinyay tinyay! / porque hay alegría en sus pechitos. / Taytakuna, mamakuna*» (p. 59).

El reverberar de los picaflores, la pelea de toros, y el canto de las palomas son signos de triunfo y alegría comunales; así también lo percibí cuando era niño en mi comunidad de Coquín.

-¡*Jajayllas!* Se puso el cuerno a la boca y tocó wayno chistoso de los wanakupampas:
[...] Akakllo pretencioso
misti ingeniero, te dicen
jjajayllas akakllo!
muéstrame tu barreno
jjajayllas akakllo!
muéstrame tus papeles (p. 67).

Así se burlan del abusivo que de hombre a hombre no responde, sino que espera apoyo y solo vence con el salvajismo de sus armas.

«—¡*Wikuñero allk'o!* («Perro cazador de vicuñas»)—le grité a don Braulio. [...] El alma de auki *Kankara* me entró seguro al cuerpo; no aguantaba lo grande de mi rabia» (p. 76). El espíritu del cerro *Kankara* le dio fuerza y energías al defensor de los indígenas. Y también se invoca al *Taytay Inti* (*el taytay* = papacito sol). Las miradas del Sol, sus rayos (como brazos), alimentan de coraje.

«Los comuneros de *Utek* pampa son mejores [...] Nunca la pampa de Utek' es triste; lejos del cielo vive: aunque haya neblina negra, aunque el aguacero haga bulla sobre la tierra, Utek' pampa es alegre» (pp.77-78). Los comuneros son orgullosos de sus pampas, ríos y quebradas fecundas.

En los demás cuentos de *Amor mundo y todos los cuentos*, aparecen voces y frases *qichwa-s* que nos sugieren acontecimientos problemáticos más allá de los relatos y profundidades de sentido tras del *qichwa*, tales como *warma kuyay*, *yawar*, *illa-s*, *amaru-s*, *apu kilinchu*, *Uyariy chay k'arik'niki siwar k'entita*, *jkunanmi suakuna wañunk'aku!*, *layk'a*, *winku*, etcétera, en el primer libro, y *qanra*, *wiraqucha*, *rasu ñitiq*, *wamani*, *ruma mikuq*, *k'echa*, en el segundo. Los significados se elevan desde los más inmundos (*k'echa*) hasta los valores más dignos y filosóficos cósmico-andinos (*wiraqucha*, *rasu ñitiq*, *wamani*).

4. Conclusiones

Así, pues, los sentidos polisemánticos de estas voces y frases *qichwa-s* permiten explicar significados más originales del pensamiento andino, en contraste con las valoraciones que se hayan dado desde la perspectiva occidental, ocasionando aculturaciones y recreaciones biculturales impropias.

En los relatos de Arguedas las voces *qichwa-s* y las canciones le dan una fuerza significativa al contenido y un sustrato semántico propiamente andino.

En la expresión consciente quechua-español genérico, al transportarnos al subconsciente *qichwa* se revela el pensamiento andino más auténtico.

En el fondo, la narrativa de Arguedas «toma partido, en *Agua*, por los oprimidos y humildes» (Lévano, 2011, p. 42). Es «[...] la mayor proeza llevada a cabo por el indio para no dejarse destruir ni social ni espiritualmente» (Martos, 2011, p. 127).

Bibliografía

- Arguedas, José María (1967). *Amor mundo y todos los cuentos*. Lima: Francisco de Moncloa.
- Arguedas, José María (1983 [1935]). *Agua*. En *Obras completas* (I, pp. 57-82). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1983 [1958]). Los ríos profundos. En *Obras completas* (III, pp. 9-213). Lima: Horizonte.

- Dolezel, Lubomír (1986). Semiotics of Literary Communication. *Strumenti Critici*, 1, 5-48.
- Domínguez, Víctor (2007). *Yarush Yacha: visión etnocultural de Pasco y altipampa de Chinchaycocha*. Lima: Municipalidad de Pasco, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Domínguez, Víctor (2011). Arguedas: el sentido real en la poesía qichwa. Vigencia de sus llamados, himnos, cantos y gritos, en «El Perú hirviente de estos días» y «Humanidad andina». En Román Robles (ed.), *Memoria y homenaje a José María Arguedas. Centenario de su nacimiento (1911 - 2011)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Guardia, César (1972). *Gramática kechwa*. Lima: Los Andes.
- Levano, César (2011). *Arguedas, un sentimiento trágico de la vida*. Lima: Universidad Garcilaso de la Vega.
- Martos, Marco (2011). Lectura de *Los ríos profundos*, de José María Arguedas. *Casa de las Américas*, (265), 176.
- Ortiz, Pedro (2002). *Lenguaje y habla personal, el cerebro humano como sistema semiótico*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

El zorro de arriba y el zorro de abajo frente al problema de la traducción

RITA DE GRANDIS

The University of British Columbia, Canadá



Walter Benjamin (1971), en «La tarea del traductor», texto escrito como introducción a su traducción de *Tableaux parisiens* de Charles Baudelaire, reflexiona sobre la traducción en relación a la lengua, a la creación poética y a la modernidad. Parafraseando a Paul de Man (1983), uno se puede preguntar por qué comparar la traducción y al traductor con el creador de un texto poético y con el texto poético en sí. Si toda traducción presupone un original al que el lector no puede acceder porque no conoce su lengua, qué sentido tiene plantearse esta comparación. Si es común considerar la traducción siempre secundaria con respecto al original, qué busca demostrar Benjamin con esta comparación que presupone equivalencia, si a la vez confirma que la traducción es inaccesible a la esencia del original de un texto poético, aun cuando aclare que es imprescindible considerar la traducción precisamente para demostrar que el texto poético no es susceptible de traducción, resiste la traducción, no alcanza nunca a acercarse al original y, sin embargo, que esta es necesaria para asegurar la transmisión de los textos poéticos, para canonizarlos. El propósito de este trabajo es leer a Arguedas desde este ensayo de Benjamin con el fin de aprehender qué conceptualización o conceptualizaciones subyacen en la creación del lenguaje poético de Arguedas;

en particular, en cómo piensa la traducción y la relación entre las lenguas en la palabra poética, puesto que ambos se desempeñaron como traductores, pero sus tareas no se limitaron a un interés por la tarea del traductor en sentido empírico, sino que pensaron en algo más conceptual y filosófico que en la mera traducción empírica. Ambos reflexionaron y trabajaron sobre el lenguaje de un modo general, lingüístico, hermenéutico y filosófico sobre ese origen que sería común a todas las lenguas y que constituye el horizonte con el que debe enfrentarse el traductor y que no es simplemente la lengua que está traduciendo.

A la luz de estas ideas, nos preguntamos qué habrá pensado Arguedas cuando, dirigiéndose al lector al inicio del relato que comienza con la primera entrada de sus diarios, anuncia que iba a «tratar de mezclarlo y enlazarlo con los motivos elegidos para una novela que, finalmente, decidí bautizarla: “El zorro de arriba y el zorro de abajo”» (1972, p. 12)

De inmediato, esta intención titular coloca a Arguedas frente al problema de la traducción, puesto que intentar poner por título a la mezcla inconexa de este material narrativo, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, inmediatamente remite al símbolo, a la religión y al mito, ya que como sabemos estos zorros son animales mitológicos de la tradición andina que aparecen en el manuscrito quechua del siglo XVI que el propio Arguedas tradujo en 1966, en colaboración con el investigador francés Pierre Duviols, ofreciendo la primera traducción al castellano del mito titulado (por ellos) *Dioses y hombres de Huarochirí*. ¿Qué habrá querido decir Arguedas con este título que dista tanto de aquel testimonio oral quechua de la memoria de una genealogía religiosa andina? ¿Qué reflexión diferencial media entre aquella traducción técnica del manuscrito y esta recreación, versión libre o novelesca de estos animales mitológicos? ¿Por qué esta simbolización como voluntad significativa articuladora o mediadora de un relato formado de tres partes que poco tienen que ver con aquella realidad ancestral que estos animales interpretan? Si seguimos lo que se ha dicho de Benjamin —que su reflexión es regresiva en tanto profética, religiosamente mesiánica, extraída de poetas asociados con una función sacerdotal como Hölderlin, George y Mallarmé, entre otros—, podríamos argüir que Arguedas también es regresivo al recurrir al mito para representar las transformaciones que la modernización produjo en el Chimbote de los años cincuenta y sesenta, así como en su concepción del texto poético y los cambios de la función del autor/escritor que el fenómeno *boom* implicó para la literatura latinoamericana. Reflexionar sobre estos procesos históricos

y poéticos, con una vuelta al mito, confiriéndoles a aquellos animales legendarios el poder de observación e interpretación, preocupados por ellos en tanto técnica de «hilo» simbólico que hilvana la coherencia (o no) del relato, puede conducir al equívoco. Esta propuesta narrativa nos lleva a preguntarnos: ¿qué crítica de la modernidad latinoamericana está queriendo articular a través de esta simbolización religiosa como argamasa posible de unir los fragmentos desarticulados de un relato etnográfico y un diario personal sobre las tribulaciones de un autor en crisis en esta modernidad periférica, inacabada, divergente, multitemporal? ¿Qué diferencia su poética indigenista de las de sus antagonistas modernos, las de los cortázares, los fuentes, los vargas llosas? ¿Estará pensando en la modernidad a través de los límites del lenguaje, y por ello la traducción? Propongo que en Arguedas estas inquietudes conceptuales se expresan, es decir, se representan en su texto a través de la poetización de estos animales mitológicos y, por ende, de aquel mundo ancestral que evocan.

Como adelantáramos, el título evoca el manuscrito quechua, particularmente el capítulo 5, titulado «Cómo antiguamente pareció Pariacaca en un cerro llamado Condorcoto y lo que sucedió», instancia en la que aparecen estos animales como intérpretes de una genealogía del mundo andino ancestral (De Grandis, 1995; Urioste, 1982; Espino Relucé, 2003). Los zorros se encuentran en un tiempo fabuloso, sin dimensión de pasado, presente y futuro y en un espacio también mítico dividido en dos: «la parte alta» y «la parte baja» del cerro Latausaco, espacio y tiempo desde el cual estos zorros cumplen la función de consejeros. Su encuentro constituye un punto de inflexión del relato, crucial tanto para la comprensión de la cosmovisión religiosa como para la articulación etno-poética de la temporalidad mítica memorialística, como sostiene Gonzalo Espino Relucé (2003). En *Dioses y hombres de Huarochirí* la leyenda de los zorros cuenta el nacimiento de Pariacaca y de un hombre pobre llamado Huatyacuri, comparable en algunos aspectos con la figura de Cristo. En ese mundo, existía un señor todopoderoso llamado Tamtañamca, de poco entendimiento y engañador de muchísimos hombres. Un día se enfermó y no hubo sabio (*amauta*) nidoctores que lo curaran. Nadie sabía la causa de su enfermedad. Un día Huatyacuri se quedó dormido caminando en el cerro Latauzaco y tuvo un sueño; vinieron a su encuentro dos zorros que le revelaron la causa de la enfermedad de Tamtañamca: «la parte vergonzosa de su mujer», a quien le había entrado un grano de maíz que saltó del tostador y que, al comérselo su esposo, lo había convertido en culpable. Luego Huatyacuri se dirige al pueblo de Tamtañamca para curarlo; este tiene dos hijas: la mayor, casada con hombre rico;

y la menor, soltera, quien lo guía hacia donde está su padre. Huatyacuri le propone un matrimonio con ella y arguye que así ella sanará a su padre. El padre acepta esta proposición pese a que el cuñado, enfurecido ante tal perspectiva de casarse con un pobre hombre, lo reta a duelo. Al cabo de una serie de peripecias en las cuales Huatyacuri, ayudado por los consejos y triquiñuelas de Pariacaca en forma de milagros comparables a los de Cristo (como el sueño de Cristo en el Monte de los Olivos y el milagro de la multiplicación de panes y vino, entre otras similitudes), logra vencer al rico cuñado. Este relato que muestra ya un alto índice de sincretismo con la tradición cristiana por sus analogías bíblicas; es un relato de caída: la del pecado, la de la participación de la mujer como agente de tentación y la de la riqueza de los poderosos. Veamos cómo estos dos elementos —el sexo femenino como agente de caída y el poder de los ricos— se mantendrán en el sentido de la novela, a los que se agrega la cuestión de la lengua como carencia, como falla; es decir, como incapaz de articular el sentido esencial de las cosas.

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* los zorros aparecen en dos maneras marcadas por el mismo texto:

- a. La presentación del zorro de arriba y del zorro de abajo en dos ocasiones como figuras míticas, con apariencia propia y bajo nombres propios: 1) al final del «Primer diario» y como su continuación (en bastardilla); y 2) al final del capítulo 1 de la «Primera Parte» en español acompañado de segmentos en quechua (en imprenta y bastardilla).
- b. La aparición de personajes (Diego y el hombrecito bocón) que se presentan en la narración acerca de Chimbote.

Por cuestiones de tiempo, nos limitaremos solo a la primera marcación; esto es, a las dos apariciones como figuras míticas. Estos zorros están destacados paratextualmente, de modo que sea imposible no notar su presencia estratégica para el sentido de la novela, mientras que con los personajes (Diego y el hombrecito bocón) ocurre algo distinto. Los zorros no se describen, sino que se los denomina «zorros» y dialogan entre sí, a la manera de una representación teatral, situándolos el narrador en el espacio y tiempo de su escritura en una relación temporal entre pasado mítico y presente histórico: «Nuestro mundo estaba dividido entonces, como *ahora*, en dos partes [...]» (Arguedas, 1971, p. 61)¹.

¹ El énfasis es mío.

En la primera instancia de aparición formal, al final del «Primer diario», en bastardilla, el diálogo que sostienen está en español con alguna incrustación de vocablo quechua como «ima sapra» y «serpiente amaru», que adquieren significados variados en relación a una remembranza de cuando el autor empírico, sujeto de la narración de los diarios, era muchacho y recuerda un encuentro sexual casual con una peregrina mestiza, Fidela, que estaba embarazada y lo inició sexualmente. Este narrador refiere esta remembranza en forma de diálogo a un interlocutor, que es João Guimarães Rosa, por quien siente un aprecio especial precisamente porque este acaba de morir (1967) y el narrador/autor empírico confiesa su propia lucha contra la muerte, sentimiento con el que lucha desde niño, muerte que se constituye en el motor narrativo que inicia y cierra el relato. En este primer diálogo de los zorros se introduce el vocablo «zorra», leitmotiv del relato en su totalidad: órgano sexual femenino y, por extensión semántica, imagen metafórica de la Bahía de Chimbote como prostituta que se entrega al capitalismo de la explotación pesquera debido al proceso de modernización de este puerto-ciudad industrial. Y cito:

EL ZORRO DE ABAJO: [...] A nadie pertenece la «zorra» de la prostituta; es del mundo de aquí, de mi terreno. Flor de fango, les dicen. En su «zorra» aparece el miedo y la confianza también.

EL ZORRO DE ARRIBA: [...] el algodón es ima sapra blanco. Pero la serpiente Amaru no se va a acabar. El hierro bota humo, sangrecita, hace arder el seso, también el testículo (p. 23).

En esta primera aparición, la oposición (miedo y confianza) industrialización y sexualidad, y la yuxtaposición sincrética de términos lingüísticos y religiosos como «serpiente» y «Virgen»/«amaru» e «ima sapra», así como las imágenes visuales como algodón y humo, adquieren sentidos correlativos y diferentes simultáneamente. Según el narrador, «ima sapra» es el nombre quechua que en la localidad de Ukuhuay se le daba a «la salvajina», una planta de hojas largas en forma de hilos gruesos que echan sus raíces en la corteza de los árboles y cuelga sobre los abismos; mientras que «amaru» es la serpiente mítica de la tradición andina, dios de la serpiente, de la sabiduría, serpiente de dos cabezas, la de la vida y la muerte, la de la salud y la enfermedad. Estos significados equivalentes y diferentes a la vez, más que establecer binarismos oposicionales, parecen, unen palabras en concepto afirmativo y negativo en forma simultánea, en coexistencia, palabras que unen y desunen, hacen y deshacen el estrato mítico tanto como el referencial o conceptual.

Desde el punto de vista genérico-sexual, estos zorros son aquí, como en el *Manuscrito de Huarochirí*, personajes masculinos y su presencia ocular/testimonial/oracular los constituye en agentes de búsqueda de conocimiento, en entes hermenéuticos. En la novela, el final de esta primera aparición de los zorros concluye con el zorro de arriba diciendo: «El ZORRO DE ARRIBA: *Así es. Seguimos viendo y conociendo...*» (p. 23).

Ahora bien, en la segunda instancia de aparición de los zorros, al final de la «primera parte», aparece la copresencia de un diálogo en español² con porciones e incrustaciones en quechua. Hensey Fritz (1984) propone el término *trans-form* para indicar que esa copresencia de un supuesto (o no) original, simula una rendición homológica entre el original y su traducción. Los zorros sostienen un segundo encuentro: «Ahora hablas desde Chimbote; cuentas historias de Chimbote» (p. 61). En este segundo encuentro, nuevamente el lenguaje mito-poético, a modo de un entretejido, describe una topografía andina y una temporalidad del pasado y del presente; y, en medio de ese acoplamiento de imágenes y tiempos, interviene un sujeto atravesado por esas dimensiones.

El zorro de abajo describe un paisaje compuesto de patos negros, lagos de altura, de abismos de roca³, ante el cual emite una reflexión de tipo conceptual sobre el lenguaje, afirmando que «La palabra es precisa y por eso puede confundir» (p. 60), así como que la temporalidad del «ahora es peor y mejor» (p. 62). De nuevo tenemos la figura del oxímoron que, como en la primera aparición, hace y deshace las dicotomías en el discurso; se distancia del uso normativo de la lengua e invierte su lógica significativa. Los zorros hablan en términos que son antónimos y sinónimos a la vez: precisión y confusión; arriba y abajo; peor y mejor.

Estos zorros, conscientes de retomar el legendario diálogo del encuentro original, intentan explicar y vincular el origen y la razón del presente; observan y constatan continuidades entre el pasado y el presente. Dice el zorro de abajo:

Hace dos mil quinientos años nos encontramos en el cerro Latausaco, de Huarochirí. [...] Nuestro mundo está dividido entonces, como ahora, en dos partes: la tierra en que no llueve y es cálida, el mundo de abajo, cerca del mar, donde los valles

² En nuestro caso, esa aparente homologación tiene como efecto poner de relieve las diferencias de las versiones; esto es, de la segunda, aparentemente diferente del original (Fritz, 1984).

³ La crítica de tipo estructuralista se ha referido a este fenómeno como uno de sintaxis defectuosa sin reparar en el fenómeno sociolingüístico.

yungas encajonados entre cerros escarpados, secos, de color ocre, al acercarse al mar se abren [...] (pp. 60-61).

El zorro de arriba contesta retomando las palabras del zorro de abajo:

El agua baja de las montañas secas y ocres que *yo* habito; corre por los valles *yungas* encajonados entre montañas secas y ocres y se abre, igual que la luz, cierto, cerca del mar, entre médanos y rocas cansadas, que es la mayor parte de tu mundo. Oye: *yo* he bajado siempre y *tú* has subido (pp.61-62)⁴.

Contra esta topografía mito-poética se sitúa un sujeto, que es simultáneamente de arriba y de abajo, que coincide con el sujeto empírico de la enunciación de los diarios: «Este mundo de abajo es el mío y comienza en el tuyo [...]» (p. 61), dice el zorro de abajo; mientras que el zorro de arriba replica: «El agua de las montañas que yo habito» (p. 61); dicotomías de un yo que simultáneamente es yo narrador/autor/hombre:

El individuo que pretendió quitarse la vida y escribe este libro era de arriba. (63) (Zorro de arriba). [...] Pero el filo de mis orejas, empinándose, choca con los hedores y fragancias de que te hablo [...] Y veo, veo; puedo también, como tú, ser lo que sea (Zorro de abajo) (pp. 63-64).

Los zorros le permiten al escritor hacer esa vuelta del escritor al hombre, pasando por el narrador, que es quien les da existencia, porque son símbolos que conectan los distintos niveles y crisis del yo con la historia de Chimbote y de Perú. El hecho de haberlos creado como símbolos le permite adjudicarles un valor trascendental, ya que revelan verdades originarias. Es a través de ellos que vincula y desvincula el camino del yo/hombre, yo/narrador y yo/escritor. Y crea el lenguaje de los zorros, que es referencial y metafórico a la vez. De la sección de los zorros nos queda el título como marca de intención totalizadora, de argamasa que une las partes mayores del relato. Nuevamente volvemos a Benjamin (1971) y a su metáfora de la traducción como ánfora. La imagen de un ánfora despedazada a la que recurre Benjamin, y que nosotros trasladamos a la presencia de los fragmentos de los zorros del manuscrito, vendría a constituir una imagen del original como un ánfora despedazada de la cual cada pedazo es un fragmento de la totalidad, y el fragmento es a la obra original como la traducción es al original; es decir, en estructura abismada, el texto poético es un fragmento de la lengua pura, esencial como la traducción lo es del texto original. La traducción sería como un fragmento

⁴ El énfasis es mío.

del original, pero como advierte De Man (1983), si la traducción reconstituyera el original, aunque no se le pareciera, haría juego perfectamente con el original, como indica el significado en alemán de la palabra *symbolon*: armonización de dos partes o fragmentos. Esta aserción de Benjamin es, para Paul de Man, una aserción religiosa acerca de la unidad fundamental del lenguaje. Sin embargo, Benjamin afirma y niega que el símbolo y lo que representa armonicen o hagan juego completamente. Entonces, sobre esa paradoja o aporía se fundaría la traducción.

Otro aspecto que permite vincular a Arguedas con Benjamin es el sufrimiento que entraña la traducción y que obviamente atraviesa la escritura de los zorros, sobre todo el texto de los diarios. Este es el sufrimiento del yo/narrador/hombre/escritor por encontrar la palabra adecuada, la palabra precisa que ponga remedio a su angustia existencial y reestablezca el orden en su mundo individual y en el colectivo que es Chimbote y Perú; y, si estamos a salvo en nuestra lengua, si la sentimos como en casa y nos protegemos en ella, parafraseando a De Man (1983), el intento de traducir estos zorros, de utilizarlos como «hilo» que dé sentido a los fragmentos de la vasija rota, revela que nuestra propia lengua impone alienación. El sufrimiento de la traducción del que habla Benjamin, según Paul de Man, no es humano en el sentido del *pathos* subjetivo y del *pathos* de la historia, aunque ambos están presentes tanto en Benjamin como en la escritura de Arguedas; tampoco es el sufrimiento de la remembranza o de la mezcla entre esperanza y catástrofe; no es un sufrimiento sacrificial, dialéctico o elegíaco, sino específicamente un sufrimiento lingüístico, como abismo de la lengua en tanto estructura abismada —*mise en abyme*, en tanto *différance*—. El sufrimiento de la traducción, de la desarticulación del lenguaje que implica la traducción, sería el de la disyunción entre *logos* y *lexis*, entre decir y significar. La traducción pondría la cuestión de la intencionalidad tanto en el acto de la significación como en la forma en que uno significa. Este problema es el de la hermenéutica y la poética, de la fenomenología del lenguaje y el lenguaje poético más atento a las figuras de estilo. La reflexión, búsqueda y creación de un lenguaje poético tanto para Arguedas como para Benjamin girarían en pensar una poética como fenomenología del lenguaje, que es la hermenéutica.

Por último, el «Tercer diario» y el «¿Último diario?», en el que los zorros aparecen en el nivel del yo/narrador/yo empírico: «Estos “Zorros” se han puesto fuera de mi alcance; corren mucho o están muy lejos. Quizá apunté un blanco demasiado largo o, de repente, alcanzo a los “Zorros” y ya no los suelto más» (Arguedas, 1971, p. 198).

Este yo/narrador se refiere a ellos como entidades lingüísticas y simbólicas sobre las que posiblemente no tenga más control. En el «¿Último diario?» este yo/narrador/yo empírico hace referencia a todo lo que hubiera querido narrar y no pudo, delegándoles a los zorros como palabra poética la continuidad del relato: «Ellos sienten, *musian*, más claro, más denso que los medio locos transidos y conscientes y, por eso, y no siendo mortales, de algún modo hilvanan e iban a seguir hilvanando los materiales y almas que empezó a arrastrar este relato» (p. 269).

Este narrador ha fracasado, ha abandonado la tarea del traductor, como se fracasa en la traducción del original. En este abandono también muere la posibilidad de alcanzar la lengua esencial que ponga orden al caos.

Arguedas, cuando deja inconcluso *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, revela que el original siempre ha estado desarticulado y que la trascendencia del lenguaje por alcanzar la lengua esencial del original no es tarea humana. A Arguedas y a Benjamin no solo los vinculó esa búsqueda incesante por los alcances críticos del lenguaje como propuesta hermenéutica y poética, sino también los vinculó la relación de esa búsqueda con su propia pulsión de muerte.

Bibliografía

- Anónimo (1975 [1966]). *Dioses y hombres de Huarochirí*. Traducción de José María Arguedas; apéndice de Pierre Duviols. Segunda edición. México: Siglo XXI.
- Arguedas, José María (1971). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada.
- Benjamin, Walter (1971). La tâche du traducteur. En *Mythe et violence* (pp. 260-275). París: Denoël.
- De Grandis, Rita (1995). Confronting Translation: *The Huarochirí Manuscript* and José María Arguedas' *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. *CIEEFL Bulletin* (New Series), 7 (1-2), 151-167.
- De Man, Paul (1983). Conclusions on Walter Benjamin's «The Task of the Translator». *Yale French Studies*, (69), 25-46.
- Espino Relucé, Gonzalo (2003). *Manuscrito de Huarochirí*, estrategias narrativas quechuas. Recuperado de: <http://www.terra.es/personal5/stevefroemming/vinculo-sandinos1.htm>

Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales

Fritz, Hensey (1984). Palimpsests, Transform, and The Presence Of The Original. En Kenneth David Jackson y André Lefevere (eds.), *The Art and Science of Translation. Dispositio*, 8 (19-21), 229-238.

Urioste, George (1982). The editing of oral tradition in the *Huarochirí Manuscript*. En Rolena Adorno (ed.), *From Oral to Written Expression: Native Andean Chronicles of the Early Colonial Period* (pp. 101-108). Syracuse, Nueva York: Maxwell School of Citizenship and Public Affairs.

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, mayatakat’ 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 «quenas» (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.

Arguedas y la renovación de la tradición literaria



Acerca del intenso significado de una nueva voz peruana: José María Arguedas y la cultura literaria nacional

MELISA MOORE
University of Exeter, Inglaterra



Enriquecidas por la experiencia personal y el conocimiento especializado de la cultura andina peruana, las narrativas literarias de José María Arguedas comprometen al lector en un proceso creativo de interpretación que abarca las complejas realidades culturales que evocan. Las notas al pie de página, las descripciones etnográficas de los rituales y ecos de mitos y canciones nativas son todos testimonios de la dimensión hermenéutica de esta literatura. Junto con los ensayos y las colecciones del folklore y poesía andina y sus propios poemas y cuentos en quechua, también revelan la naturaleza interdisciplinaria de su literatura y etnología. Desde 1935, Arguedas resalta el valor de la poesía y las canciones quechua para la cultura (urbana) peruana, simbólicamente inscribiéndolas dentro de un canon literario nacional y una tradición intelectual a punto de ser desafiados por su propio trabajo híbrido y, por ende, perturbándolos. Comprometiéndose con estas formas culturales en su trabajo multifacético y moldeando una lectura de la cultura andina peruana basada en el dialogismo desde el momento en el que empezó a escribir, Arguedas contribuyó de una manera decisiva a la regeneración de una tradición literaria e intelectual nacional.

Esta temprana inmersión y compromiso con las formas simbólicas populares se encuentra claramente manifestada en *Agua* (1935), en donde la(s) canción(es) andinas funcionan, según Ángel Rama (1976), como «ejes de traslación» para facilitar el pasaje de un campo cultural con sus formas artísticas establecidas, a otro, más sugerido que presentizado, en que ellas carecen de virtualidad» (p. 27), evocando lazos recíprocos entre la cultura andina y la peruana en general y, además, entre estas y la propia textualidad literaria de Arguedas¹. Como tales, se podría decir que funcionan como textos hermenéuticos, ofreciendo una perspectiva de una cultura andina y peruana radicalmente amestizada, y una nueva forma dialógica o intermedial de leerla. Determinado por un temprano interés por las canciones quechuas y la cultura mestiza evocada en ellas, este modo dialógico de leer señala un cambio fundamental de paradigmas conceptuales, un alejamiento de una manera binaria de pensar la cultura y sociedad peruana, basada en la oposición conceptual-cultural entre «sierra» y «costa», así como un acercamiento a una concepción enraizada en un reconocimiento de la realidad del mestizaje cultural —y de la naturaleza pluralista de esta—. Significativamente, por ende, las primeras aventuras narrativas de Arguedas desafían los paradigmas prevalecientes y últimos del dualismo y del mestizaje a la vez, revelando una preocupación de largo plazo por comprometerse con y configurar una nueva forma, no reductiva, de leer la condición del mestizaje, un proceso caracterizado por Rama (1975) como un «lento adentramiento en las modificaciones sustanciales que ya venían avizorándose en la sociedad peruana de la sierra» (p. xvi.), cambios que se volverían más precipitados y complejos durante su vida con la expansión de carreteras y de la economía capitalista tanto en la sierra como en la costa².

Mediante una concepción particularista del mestizaje no simétrico, de sujetos sociales indios no asimilados y mestizos, o de una comunidad indígena-mestiza y, por extensión, de una nación andina peruana, Arguedas pudo, asimismo, cuestionar las imágenes distorsionadas o «falsas» de estos sujetos propagadas por los intelectuales y artistas indigenistas e hispanistas a la par desde el siglo XIX, así como desarrollar una lectura más auténtica o matizada de ellos como «mestizos» o «nuevos mestizos». El afán por refutar y corregir estas concepciones e imágenes

¹ Véase: Ángel Rama (1976). José María Arguedas transculturador. En *José María Arguedas. Señores e indios. Acerca de la cultura quechua* (p. 27). Buenos Aires: Calicanto.

² Ver: Ángel Rama (1975). Introducción. En José María Arguedas, *Formación de una cultura nacional indoamericana* (pp. ix-xxiv). México D.F.: Siglo XXI.

indigenistas e hispanistas defectuosas de sujetos sociales indígenas y mestizos, y de distanciarse de y definirse en contra de sus originadores, es evidente a lo largo de muchos ensayos de Arguedas sobre las prácticas literarias peruanas, incluyendo las suyas. Uno solo tiene que revisar textos claves como «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú», de 1950, o «Razón de ser del indigenismo en el Perú», publicado después de su muerte, en 1970, para encontrar evidencia de esta perenne preocupación por cuestionar el indigenismo como un género (literario) y enfoque cultural-conceptual, y por diferenciar su trabajo y objetivos escritoriles de los de los indigenistas³. Si bien algunos de estos artículos, como los mencionados arriba, pueden sugerir una actitud un poco ambigua acerca de este género, el lector atento de la obra de Arguedas podrá ver, no obstante, que esta marca un distanciamiento radical de la posición política y estética de los indigenistas de su pasado y presente al buscar lo que Rowe (1983) ha denominado una «respuesta creadora a la heterogeneidad de la sociedad andina» (p. 100). Se podría decir, por lo tanto, que el trabajo de Arguedas trasciende y transforma el indigenismo literario al redireccionar las concepciones culturales y las formas de conceptualización dualistas y al redefinir la comunidad indígena como mestiza, posicionándola junto con otros grupos étnicos más o menos indios, o mestizos, y presentándola como la encarnación de una nación en conflicto.

Desafiando la(s) cultura(s) literaria(s)

Curiosamente, esta ambivalencia acerca de la literatura y las artes indigenistas puede verse también en el aparente cambio de actitud de Mariátegui hacia ellas a partir de 1928. Pero mientras la incertidumbre de Arguedas se disuelve a nivel textual, a partir de 1935, mediante su compromiso con la condición y el concepto de mestizaje, y la categoría conceptual del dialogismo o pluralidad, la de Mariátegui (1972 [1928]) se vuelve cada vez más evidente en sus últimos escritos, notablemente en «El proceso de la literatura» de 1928. En una sección clave de este ensayo fundamental, titulada

³ Ver: Arguedas, José María (1950). La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú. *Mar del Sur*, (9), 66-72 (reproducido en la edición de *Yawar Fiesta* realizada en Buenos Aires por la Editorial Losada en 1977). Ver también: Arguedas, José María (1970). Razón de ser del indigenismo en el Perú. *Visión del Perú*, (5), 43-45 (reproducido en *Formación de una cultura nacional indoamericana*, libro editado por Ángel Rama y aparecido en México D.F., gracias a Siglo XXI Editores, el año 1975). Rama resume las ideas y comenta sobre la posición de Arguedas acerca de este género literario y artístico en: Arguedas, José María (1975). Introducción. En *Formación de una cultura nacional indoamericana* (pp. ix-xxiv). México D.F.: Siglo XXI.

«Las corrientes de hoy. El indigenismo», Mariátegui distingue entre dos formas de literatura indigenista; es decir, la «literatura indigenista» (p. 335) nueva y antigua, y la «literatura indígena» (p. 335), esta última aún por desarrollarse, superando los límites epistemológicos de la primera al ser escrita por los mismos indígenas, en contraposición con la escrita por mestizos (p. 335)⁴. Se podría decir que, a diferencia de Arguedas, esta creciente ambivalencia o escepticismo hacia la literatura indigenista (es decir, no «indígena») deriva de un concepto erróneo perenne de la condición misma del mestizaje y de los sujetos sociales mestizos asociados con ella. Por ello, mientras Arguedas contradice o revierte, y finalmente supera la concepción (binaria) y las (posibles) limitaciones de la literatura indigenista (e indígena), al escribir la primera (y la segunda) desde una perspectiva dual o compuesta, indígena y mestiza, o indígena-mestiza, Mariátegui solo las acentúa al repudiar la realidad y el concepto de mestizaje. Esto es claramente evidente en el escepticismo e idealismo expresado acerca de las formas culturales indigenistas e indígenas al final del ensayo. Sus dudas acerca de la posibilidad de la primera de representar a la comunidad indígena con exactitud, evidente en las palabras «Tiene que idealizarlo y estilizarlo» (p. 335) y «Tampoco puede darnos su propia ánima» (p. 335), contrasta con el optimismo demostrado por la segunda, palpable en las dimensiones milenarias que le atribuye, visto en palabras como: «vendrá a su tiempo» (p. 335), reforzando con el uso del tiempo futuro sus aspectos míticos y su propio idealismo⁵. A la larga

⁴ En este mismo ensayo Mariátegui (1972 [1928]) es bastante despectivo con los mestizos y el mestizaje (pp. 339-345), refiriéndose a los primeros como «el hombre del poblacho mestizo» (p. 344) y sugiriendo que los rasgos españoles e indios se socavan unos a los otros cuando convergen en esta figura (p. 344). Esto parece bastante incongruente, ya que Mariátegui era él mismo mestizo. A la larga, sin embargo, como muchos críticos han señalado, sus puntos de vista sobre el tema del mestizaje no son tan claros. Podría ser que su crítica de ello estaba parcialmente orientada como una réplica a Vasconcelos (pp. 339-344). Dado su evidente interés en este fenómeno, sin embargo, es interesante observar que él no propugna una literatura para investigarla. De muchas maneras, como se menciona anteriormente, el escepticismo de Mariátegui acerca del mestizaje revela y refuerza su marco conceptual binario, basado en los indios de la sierra y los españoles de la costa, con el que él, al igual que los indigenistas e hispanistas, veía a la nación.

⁵ Estas citas se encuentran en «El proceso de la literatura», mientras que la actitud que evocan también se observa en las palabras: «Cuando los propios indios estén en grado de producirla» (p. 335). Esta acusación es un tanto irónica puesto que Mariátegui (1972 [1928]) también idealiza la comunidad india en este capítulo (pp. 336-345). Esto contrasta con la literatura indigenista, que está definida mediante el uso del tiempo presente como en el ejemplo: «es todavía una literatura de mestizos» (p. 335). El uso del tiempo presente también confiere dimensiones míticas en esta literatura. Estas quedan reforzadas por la asociación implícita entre las comunidades indias y asiáticas quienes, él afirma, lograron la autodeterminación al descubrir un medio de autoexpresión (p. 345).

y desafortunadamente, esta combinación de escepticismo e idealismo hacia la literatura y las artes indigenista(s) e indígena(s), solo confirma el rechazo equivocado por parte de Mariátegui de la heterogeneidad como realidad cultural y concepto abstracto, y la resultante concepción esencialista y ahistórica de la comunidad india (como india en vez de mestiza), evidente en las palabras: «El indio sigue viviendo su antigua vida rural» (p. 345), reforzando una manera dualista de pensar la literatura indigenista y la nación peruana por igual⁶.

Yllu e illa: una nueva concepción de la cultura andina peruana

Una lectura cuidadosa de «El proceso de la literatura» nos revela así una creciente ambivalencia o escepticismo hacia el indigenismo literario y artístico por parte de Mariátegui que, al reforzar las dualidades, solo parece negar sus propios intentos de pluralizar (las nociones de) la cultura (literaria) nacional, promoviendo formas diversas y descentradas de producción simbólica y, a través de ellas, un nuevo pensamiento acerca de las realidades peruanas, evidentes en el proyecto cultural de *Amauta* (1926-1930), que Rama (1975) vincula con un movimiento indigenista continental y posmodernista impulsado por «una nueva apreciación de la realidad y del funcionamiento de las sociedades del continente que estaban modernizándose» (pp. ix-xxiv), al ser conformado y dirigido por «los sectores de la baja clase media en ascenso, quienes entablaban su lucha contra las consolidadas estructuras del poder» (p. xiv). Por lo tanto, si bien el enfoque iconoclasta de Arguedas de las prácticas y formas literarias (indigenistas) nos recuerda la perspectiva innovadora de Mariátegui, también se distancia de este buscando redefinir y reposicionar las formas simbólicas y los sujetos sociales (y las ideas acerca de lo llamado) «indigenistas» o «indígenas», «nacionales» o «peruanos», dentro del contexto empírico y el marco conceptual del mestizaje cultural y el dialogismo o pluralidad, y pluralizar así las lecturas de y las formas (indigenistas) de leer la cultura andina peruana, produciendo de esta manera una serie de lo que Rama ha denominado «correcciones» y «ampliaciones» al pensamiento y a la «tesis dualista» (pp. xiii-xv) indigenista. Como se ha mencionado antes, decisivo en esto fue el aprovechamiento de Arguedas de las formas híbridas folklóricas mestizas, específicamente los poemas y canciones

⁶ Nuevamente, como en otro ensayo clave de *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, «El problema del indio», la sugerencia es que su interpretación de estas está impulsada cada vez más por intereses políticos, de lo cual se encuentra clara evidencia en este capítulo y en el segundo al referirse al sistema inca como «comunista» (p. 338).

quechua, las cuales, intercaladas en sus primeras narrativas literarias, le ofrecen la oportunidad de desarrollar una manera alternativa (dialógica o plural) de comprender la cultura andina peruana, un enfoque enraizado en la propia oralidad de esta, la cual, especialmente la música, proporciona, según Rowe (1987, pp. 105-106), un «modo de conocimiento» que permite pensar la naturaleza y la sociedad como «un conjunto de relaciones, o vibraciones», y a su vez este «conjunto» como «totalidad». El valor hermenéutico de estas formas simbólicas para Arguedas y, específicamente, la oportunidad que le ofrecieron para forjar una nueva concepción de una cultura nacional (-popular) se puede ver claramente en *Canto kechwa*, una colección de poemas y cantos quechua que, al ser publicada diez años después de «El proceso de la literatura», en 1938, puede ser considerada como una réplica a este, en su afirmación del carácter dialógico y mestizo de las formas culturales (populares) andinas peruanas y de su valor interpretativo para elucidar el carácter heterogéneo de la cultura nacional y, como sugiere Rama (1976), para (re)imaginar e impulsar el proceso mismo de la transculturación «en el resto de la cultura» (p. 15), al ser incorporadas por Arguedas a su discurso literario.

Diez años después, en 1948, en el ensayo «Acerca del intenso significado de dos voces quechuas», Arguedas presenta una nueva lectura de y forma de leer esta cultura andina y andina peruana, enraizadas en un análisis de la función semántica de las categorías conceptuales de las canciones y música quechua que constatan el valor cultural y conceptual de estas. En su explicación de la interacción fonética entre los sufijos quechua *yllu* e *illa* que impregnan las canciones y música andina, Arguedas conjura una red de conexiones conceptuales y culturales, y una nueva concepción y modo de conceptualizar la cultura nacional, basada en la reciprocidad o el dialogismo⁷. Específicamente, explica cómo la fusión de la luz natural y el sonido de las voces humanas, a través de estas canciones, mediante la interacción fonética entre los significantes *illa* (denotando media luz y vista) e *yllu* (sonido agudo y oído) en ellas, activa su contenido y función simbólica, permitiendo que estas canciones,

⁷ Esta explicación de, o disquisición sobre, la interacción semántica o simbólica entre estos sufijos y conceptos quechua continúa en el sexto capítulo de *Los ríos profundos*, de 1958. Ver: Arguedas, José María (1958). *Los ríos profundos*. Lima: Horizonte. Como comenta Martín Lienhard (1992), en este capítulo «la larga digresión asociativa [...] a partir de los elementos primitivos *yllu* e *illa*, va surgiendo todo un núcleo semántico quechua que implica una percepción especial de la luz y de los sonidos, un sector del mundo animal y mineral, algunos instrumentos musicales y los ritos en que se usan» (p. 131), palabras que se podrían emplear al hablar del ensayo de diez años antes (1948) mencionado arriba.

reflejo o producto de la transculturación, (re)estructuren, parcial y temporalmente, líneas o vínculos espaciales y temporales, culturales y conceptuales, dentro y entre los campos naturales y sociales, quebrados durante la época colonial, mostrando de una manera contundente, como observa Rama (1976, p. 25), la capacidad transformadora, de «modificación» y «resistencia», de las formas y prácticas simbólicas andina(s) (peruanas).

Hacia una nueva textualidad y cultura (literaria) nacional (-popular)

La lectura imaginativa de Arguedas de la interacción entre los conceptos culturales y las categorías conceptuales de *yllu e illa*, evoca entonces un sentido de confluencia, convergencia o dialogismo cultural y conceptual enraizado en un reconocimiento y una comprensión de la realidad y de los procesos de mestizaje. Asimismo, resalta la naturaleza dialógica de su modo de leer la cultura andina peruana y su inextricable conexión con (un entendimiento de) el dialogismo mismo de esta. A nivel narrativo, la fértil interrelación entre *yllu*, *illa* y otros conceptos culturales y principios de ordenamiento vinculados a estos, se capta en la interacción entre sujetos sociales de diversos contextos, sus posiciones y relaciones consolidadas, problematizadas y pluralizadas, al exponer sus cambiantes afiliaciones socioculturales. Las muchas canciones andinas que entrelazan los textos de Arguedas, transmitiendo y reconstruyendo un sistema cultural y conceptual dentro de ellos, dramatizan esta dinámica. Esto alcanza una culminación en *Todas las sangres* (1964), donde las canciones se convierten en instrumentos para negociar posiciones y relaciones culturales subalternas y no-subalternas, y una nueva concepción de la cultura andina peruana basada en la reciprocidad y la reconciliación, surgida de un pensamiento analógico o mítico que, como sugiere Rama (1976, pp. 36-37), facilita la (re)producción y acumulación de «núcleos de significación»; es decir, promueve una «plenitud» de «significado», de valores culturales, asegurando así la continuidad cultural.

Las numerosas canciones inscritas en este texto exponen y estructuran una gran diversidad de afiliaciones socioculturales, representando de esta manera sistemas de significación y (re)construcción simbólica. En un episodio clave, una *wanka* o canción de trabajo inscribe en el texto el contenido simbólico y la función que tiene en un sistema cultural andino fuera del texto (Arguedas, 1985 [1964]). El contenido y la función simbólica de la *wanka* se centran en la reconstrucción cultural. Las *wankas* invocan a los espíritus de los muertos y aprovechan su energía para el crecimiento de las semillas (y de un sistema cultural) plantadas en la tierra mientras o justo

después de haberse entonado la canción. Crucialmente, sin embargo, y tal como se da a entender en la disquisición de Arguedas sobre el *yllu* y la *illa*, el contenido simbólico y la función de esta(s) *wanka(s)* dependen de la fusión de la noción de la luz natural (*illa*) y la del sonido de voces humanas (*yllu*) al ser cantada(s) esta(s) canción(es). La activación de este contenido y función simbólica a través de esta asociación facilita la reconstrucción de un sistema cultural, reflejada en el contenido o la letra de la misma *wanka*. Esta letra compara el cuerpo de un indio muerto con criaturas del mundo natural, y de esta manera lo incorpora simbólicamente a él, y por extensión a la comunidad india a la que pertenece, al ciclo natural, mediante el cual ambos podrán ser reconstituidos (Arguedas, 1985 [1964]). Esta(s) canción(es) enfatiza(n) así la importancia de la interacción de estos conceptos culturales y estas categorías conceptuales, de la luz (o la vista) y el sonido (o el oído), para estructurar o restaurar líneas o conexiones espacio-temporales y culturales-conceptuales dentro y entre el campo social y el natural, las mismas que son necesarias para el funcionamiento de un sistema cultural dentro y fuera del texto.

Pero también realza(n) el valor de esta articulación para consolidar estas conexiones dentro y entre campos sociales subalternos y no-subalternos, como se puede ver en la forma en que es recibida por unos soldados que, al llegar a una hacienda para tomar represalias por la *golpiza* a un terrateniente local, son detenidos en sus pasos por las notas de la canción, lo cual es sugerido con las palabras: «Esa faena y el canto les recordaba su infancia. Una estrella profunda empezó a latir dentro de la sangre de ambos, como nace el sol de las aguas tranquilas o movidas por el aire de los lagos de altura» (Arguedas, 1985 [1964], p. 299). Las imágenes de la estrella y el sol naciente evocadas en los soldados mediante la memoria, denotan luz o media luz, vista y espacio (*illa*), que a su vez establecen una conexión con el sonido o sonido agudo, oído y tiempo (*yllu*), lo cual refleja la interacción entre la luz y el sonido y los campos naturales y sociales o humanos hecha posible por la canción de los indios⁸. De manera crucial, estas conexiones simbólicas distraen a los soldados y señalan la posibilidad de que las afiliaciones culturales se reestructuren y se construya un nuevo sistema cultural basado en la reciprocidad, o reconciliación. Como se mencionó anteriormente, el contenido o la letra de la *wanka* refleja esta reconfiguración cultural y la función simbólica de la canción

⁸ Para un análisis de las formas en que la vista y el sonido se conectan con el espacio y el tiempo, ver: Jakobson, Roman (1987). «¿Sobre la relación entre los signos visuales y auditivos. En *Lenguaje en la literatura* (pp. 466-473). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

directamente; es decir, el (re)fortalecimiento de conexiones espacio-temporales y culturales-conceptuales dentro y entre el campo natural y el social, necesarios para la (re)formación y el funcionamiento de un sistema cultural común subalterno y no-subalterno. Es importante notar, sin embargo, que este proceso de producción simbólica y reconstrucción cultural depende del compromiso activo de diversos sujetos sociales en la(s) canción(es) que precisamente (tanto como el texto en que se encuentra[n]) capta(n) esta operación transformadora misma en miniatura. La lectura de la *wanka* por los soldados, en particular dentro del texto —es decir, la comprensión de sus significantes—, depende de su capacidad de leer o entender y contribuir a un sistema cultural, sin la cual la función simbólica de esta canción y el funcionamiento de este sistema cultural se tambalearían.

En último término, como los ejemplos de *yllu* (sonido) e *illa* (luz) demuestran de sobra, el potencial de esta y otras *wanka(s)*, y de la obra literaria de Arguedas que incorpora canciones andinas de todo tipo en su textualidad, para la negociación y el fortalecimiento de posiciones y relaciones culturales —es decir, la reconstrucción cultural dentro y fuera del texto literario mismo—, depende del compromiso total de los sujetos sociales y de los lectores por igual en una («nueva») lectura y forma de leer dialógica, intermedial y regeneradora, en vez de escéptica o idealista, dualista y posiblemente reductiva como la de Mariátegui, de la cultura —y una nación— andina peruana. Lienhard (1992, p. 132) ha señalado que las canciones que irrumpen (en) el discurso narrativo de *Todas las sangres*, tanto como el de *Los ríos profundos*, se vinculan o contribuyen al «sistema diegético» de estos textos; es decir, se disminuiría o «desaparecería» sin ellas «la propia diégesis narrativa», una observación que se podría vincular con la de Rama (1976) sobre el papel explicativo o interpretativo de estas canciones al ser incorporadas por Arguedas a su textualidad literaria, modificando a esta cada vez que es leída: «Esto permite que el tema profundo de un cuento o una novela pueda transitar, paralelamente al desarrollo de la narración, por la serie de “huaynos” que se intercalan, los cuales lo reinterpretan líricamente» (p. 27). Decisivo para la función diégetica y exegética o hermenéutica de estas canciones en la narrativa arguediana es, como se ha sugerido arriba, tanto el registro de la recepción de estas por parte de los sujetos sociales a nivel textual como el involucramiento total en y la (re)interpretación creativa de estas formas simbólicas por parte del lector fuera del texto. Dado el complejo sistema de signos y la plenitud semántica que encarnan y aportan estas canciones, las cuales involucran y transforman irrevocablemente a múltiples personajes en la multifacética obra literaria de Arguedas, un compromiso

total en y una (nueva) interpretación creativa de estas formas simbólicas y la narrativa arguediana por igual, por parte del lector, son también en gran medida inevitables.

Bibliografía

- Arguedas, José María (1948). La literatura quechua en el Perú. La literatura erudita I. Las oraciones e himnos de origen católico. *Mar del Sur*, (1), 46-54.
- Arguedas, José María (1955a). Los himnos quechuas católicos cuzqueños. Colección del Padre Jorge A. Lira y de J.M.B. Farfán. *Folklore Americano*, (3), 3-48.
- Arguedas, José María (1955b). La poesía quechua actual. *El Comercio, Suplemento Dominical*, 28 agosto, p. 3.
- Arguedas, José María (1957). Canciones quechuas. *Revista Américas*, (9), 30-34.
- Arguedas, José María (1958). *Los ríos profundos*. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1961). La soledad cósmica en la poesía quechua. *Idea, Artes y Letras*, (48-49), 1-2.
- Arguedas, José María (1965). La poesía quechua. En *Poesía quechua* (p. 5). Buenos Aires: Universitaria.
- Arguedas, José María (1973). *Cuentos olvidados*. Lima: Imágenes y Letras.
- Arguedas, José María (1974 [1935]). *Agua y otros cuentos indígenas*. Lima: Milla Batres.
- Arguedas, José María (1975 [1970]). Razón de ser del indigenismo en el Perú. En Ángel Rama (ed.), *Formación de una cultura nacional indoamericana* (pp. 189-197). México D.F.: Siglo XXI.
- Arguedas, José María (1975). *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Edición de Ángel Rama. México D.F.: Siglo XXI.
- Arguedas, José María (1976 [1940]). La canción popular mestiza en el Perú. Su valor documental y poético. En Ángel Rama (ed.), *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua* (pp. 201-205). Buenos Aires: Calicanto.
- Arguedas, José María (1976 [1944]). El valor poético y documental de los himnos religiosos quechuas. En Ángel Rama (ed.), *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua* (pp. 191-195). Buenos Aires: Calicanto.
- Arguedas, José María (1976). *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*. Edición de Ángel Rama. Buenos Aires: Calicanto.

- Arguedas, José María (1977 [1941]). *Yawar Fiesta*. Buenos Aires: Losada.
- Arguedas, José María (1977 [1950]). La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú. En *Yawar Fiesta* (pp. 165-174). Buenos Aires: Losada.
- Arguedas, José María (1985 [1964]). *Todas las sangres*. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1986 [1938]). Canto kechua. Con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo. En *Cantos y cuentos quechuas* (I, pp. 11-81). Lima: DESA.
- Arguedas, José María (1987). *Relatos completos*. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1989 [1948]). Acerca del intenso significado de dos voces quechuas. En Sybila Arredondo (ed.), *Indios, mestizos y señores* (pp. 147-149). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1989). *Indios, mestizos y señores*. Edición de Sybila Arredondo. Lima: Horizonte.
- Cornejo Polar, Antonio (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- Gramsci, Antonio (1999). *The Antonio Gramsci Reader. Selected Writings 1916-1935*. Edición de David Forgacs. Londres: Lawrence and Wishart.
- Jakobson, Roman (1987). Sobre la relación entre los signos visuales y auditivos. En Krystyna Pomorska y Stephen Rudy (eds.), *Lenguaje en la literatura* (pp. 466-473). Massachusetts: Harvard University Press.
- Lienhard, Martin (1992). *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988*. Lima: Horizonte.
- Mariátegui, José Carlos (1972 [1928]). El proceso de la literatura. En *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (pp. 466-473). Lima: Amauta.
- Montoya, Rodrigo; Montoya, Luis & Montoya, Edwin (1987). *La sangre de los cerros/ urqukunapa yawarnin. Antología de la poesía quechua que se canta en el Perú*. Lima: Mosca Azul, Fondo Editorial de la UNMSM.
- Rama, Ángel (ed.) (1975). Introducción. En José María Arguedas, *Formación de una cultura nacional indoamericana* (pp. ix-xxiv). México D.F.: Siglo XXI.
- Rama, Ángel (ed.) (1976). José María Arguedas transculturador. En *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua* (pp. 7-38). Buenos Aires: Calicanto.
- Rowe, William (1983). Arguedas: el narrador y el antropólogo frente al lenguaje. *Revista Iberoamericana*, (49), 97-109.

Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales

Rowe, William (1984). Arguedas y los críticos. *Hueso Húmero*, (19), 149-157.

Rowe, William (1987). Arguedas: música, conocimiento y transformación social. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (25), 97-107.

Rowe, William (1996). *Ensayos Arguedianos*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM; SUR, Casa de Estudios del Socialismo.

¿Podría decirse: *Los ríos profundos*, los sujetos, las literaturas, la novela?

MAURICIO ZABALGOITIA HERRERA
Universidad Autónoma de Barcelona, España



Los ríos profundos lleva a cabo un acto de descentramiento, un acto bien conocido, mas no del todo aprehendido, y que las literaturas peruana y latinoamericana habrían ya instrumentalizado. Revisitar, entonces, dicha novela, puede esbozar el principio de otro acto, el de una repetición, reproducción del sujeto *arguediano* y su muy particular principio de descolonización, ahí donde habría que seguir cuestionando: ¿cómo es que tras más de un siglo de literatura sobre los indígenas, acerca de la variedad y la diferencia étnica y racial y del giro de la llamada literatura culta hacia un afán de representación, de inclusión, el indígena no ha podido aún liberarse, hablar, ser escuchado o ejercer una instancia de poder y enunciación? Y, en otro extremo, ¿cómo es que las literaturas peruana y latinoamericana, a pesar de violentas irrupciones, como la de *Los ríos profundos*, aún se establecen como los vehículos esenciales, universalizantes, para *su* administración, *su* dominio, *su* representación y *su* exclusión?

Pareciera que tras décadas de estudio de la realidad escindida y fragmentada de América Latina, determinadas categorías homogeneizantes habrían terminado por desarticularse o debilitarse,

pero no es así: en el contexto posnacional, muchas de estas se han venido reactivando y presentando como instancias válidas para administrar la diferencia. Por ello, resulta necesario visitar una literatura que representa a un sistema hecho de contradicciones, capaz de sustraerse de una cadena de sustituciones de «centro a centro», que habría venido gestándose desde la Conquista y la Colonia. En este sentido, y parafraseando a Derrida, la historia de América Latina y sus naciones sería, entonces, la historia de las metáforas de las formas y nombres que habría recibido dicho centro: América Latina en sí, literatura peruana, literatura latinoamericana, literatura regional, en el caso que aquí preocupa (Derrida, 1989 [1967]). Pero *Los ríos profundos* es una literatura de otra historia y es también, en un juego doble, la sinécdoque de un conflicto de mucha mayor amplitud y el acometimiento de una ruptura. Aquí se retoman algunos aspectos de dicha ruptura desde fenómenos adheridos a la representación y la subjetividad.

En *La tía Julia y el escribidor* (1973), de Mario Vargas Llosa, hay un fragmento en el que se narra el asombro por una transformación, la de la calle Abancay, en Lima, que tras diez años se ha convertido en un mercado de vendedores ambulantes en el que abundan mujeres con «ponchos y polleras serranas», que ofrecen toda clase de baratijas en el suelo, sobre mantas y en quioscos improvisados. El cambio que ha sufrido la calle de la criolla y mestiza ciudad se resume en los calificativos: «[...] atestada y andina» (Vargas Llosa, 1973, citado en Cornejo Polar, 1996, p. 837), en los olores de las «frituras» y condimentos y en el hecho de que se escuche hablar quechua. Cornejo Polar hace énfasis en la contraposición, subyacente en este pasaje, entre la ciudad letrada y colonial y una ciudad alterna, con su «desorden plebeyo», que se escapa a los poderes. Ahí el adjetivo «andina» expresa un desplazamiento, pero también una suerte de invasión. Lo que narra Vargas Llosa, entonces, es una cuestión de orden y desorden. El primero, se supone, debía estar establecido por los poderes jerarquizantes de la ciudad letrada descrita por Rama (1984); el segundo es un desorden que es andino, indio. Se trata de algo que no debería estar, pero está. *Los ríos profundos* también inicia con el asombro ante un lugar, aunque en este caso se trate de la falta de coincidencia entre el lugar imaginado y el real: el Cuzco de los años cincuenta. Ernesto, el protagonista, se dice: «El Cuzco de mi padre, el que me había descrito quizá mil veces, no podía ser ése» (Arguedas, 1995, p. 139). Julio Ortega ya ha comentado dicho «[r]etorno frustrado al paraíso patriarcal» en el que habría, también, una usurpación del lugar y una sustitución del sentido (Ortega, 1982, citado en González Vigil, 1995, p. 139). Aquí lo que está, pero no debería estar,

son casas modernas con «balcones tallados [...] portadas imponentes y armoniosas», pero «¡ni un muro antiguo!» (Arguedas, 1995, p. 140), se lamenta Ernesto. Y así como el personaje de Vargas Llosa —«Marito» o «Varguitas»— encuentra, acaso, la verdadera ciudad letrada en la figura del escritor y en los melodramas de la radio, Ernesto habrá de adentrarse en un Cusco que conserva los signos de lo inca en ciertos fragmentos —como el muro que poco después encontrará—, pero, sobre todo, en la heterogénea subjetividad. Y estos dos descubrimientos de lo que hablan es de un conflicto que subyace a buena parte de la literatura peruana —como sinécdoque, nuevamente, de una totalidad latinoamericana—. Es un conflicto entre oralidad y escritura, según varios autores; pero también de raza, etnicidad, género; es un conflicto de colonialismo y colonialidad, entonces. Los dos encuentros hablan también de dos modos de vivirlo y, principalmente, de dos instancias paralelas, aunque no siempre reconciliables, de habitar la modernidad y acometerla. De ahí, acaso, que este sea, por su presencia constante, invariante, el tema de una literatura que podría llamarse peruana y latinoamericana a la vez.

Ahora bien, los dos fragmentos también reflejan otra constante, la de un desplazamiento —eso que está y no debería estar—; sin embargo, la cuestión esencial que establece la profunda irreconciliabilidad entre una literatura y otra estaría ahí —se quiere demostrar— donde la de Arguedas habría desplazado la representación de un centro que siempre tuvo sometidos los signos del indio al pensamiento racional, ilustrado, colonial —constante en Vargas Llosa—, con lo que se pone en cuestión, en términos derrideanos, al sistema mismo desde el cual funciona dicha relación, sobre todo desde la oposición de lo sensible y lo inteligible (Derrida, 1989 [1967]). Y este es un aspecto bien demostrado en los estudios de Martin Lienhard o William Rowe. Así, en este sentido, *Los ríos profundos* conlleva un más allá —muchas veces radical— del juego de representación de la colonialidad y lo nacional. Y en este punto es en el que la noción de una «literatura peruana» —aparentemente contenedora de ambas novelas— entraría en crisis, se desplomaría. Frente al abierto afán de Vargas Llosa por mantener a occidente como sujeto, según una conocida construcción de Gayatri Spivak (2009), la irrupción de *Los ríos profundos* se establece como una escritura de otro lugar y de otra continuidad histórica, según Lienhard (1992), así como también de otro tiempo.

En cuanto al concepto «literatura peruana», Julio Ortega afirma que José María Arguedas es quien más lejos ha ido en relación a los límites de esta y del género novela. Convirtió a esta última, que es un instrumento privilegiado de la modernidad,

en su mayor contradicción (Faberón, 1997). Y de aquí la consabida cuestión de que Arguedas haya logrado fabular y escribir una modernidad *otra* desde el conflictivo cruce entre *dos culturas*, como ha llamado Cornejo Polar (1994) a la literatura heterogénea. Sin embargo, aquí y ahora, la lectura de *Los ríos profundos* debe poder hacerse no tanto desde dicotomías que separen un mundo de afuera —de arriba, de allá— con uno de adentro —de abajo, de acá—, sino desde los desplazamientos y descentramientos de esas mismas dicotomías, los que ya muestran caminos hacia la comprensión de una modernidad que no es la reproducción de la supuestamente alcanzada por los países occidentales. Esto es parte de lo que Cornejo Polar refiere como *una modernidad de raíz andina*, sobre todo desde su lectura de José Carlos Mariátegui; y, desde Arguedas, es el principio de descolonización más certero hasta ahora.

En cuanto a dicha modernidad, también resulta primordial revisitar *Los ríos profundos* para intentar concebir un espacio —aunque conflictivo— desde el que sí, es cierto, se habría venido configurando una nueva identidad nacional, aunque no inmutable ni única, observaba Cornejo Polar (1994); no obstante, el peligro está ahí donde dicha identidad alterna, una vez reconocida, habría terminado por instrumentalizarse hasta convertirse en signo de un variado crisol cultural, aunque acrítico. Desde una suerte de estatismo latinoamericano, la irrupción de Arguedas se habría convertido en un suceso de la literatura: el de otorgarle voz a los indios; el de traer a la superficie de la representación el *verdadero* mundo quechua. Y desde ahí, una vez reconocido el acto, ya se podría pasar a otra cosa.

Retornar a la escritura conflictiva de *Los ríos profundos* también conlleva una rearticulación de otras viejas cuestiones —el canon, la centralidad, la otredad— que, sin embargo, siguen reactivándose constantemente, aun más con la mundialización y la aparente puesta en marcha del mencionado contexto posnacional; narrativas, ambas, que desean retornar a una cierta metáfora fundamental de la modernidad en la que lo que seguiría primando sería el sistematismo, la homogeneidad, el orden y el culto a la unidad (Castany, 2005), a pesar del aparente emborronamiento de fronteras y un efecto —solo un efecto— de aceptación de la diversidad de voces y mercados; y de la *diferencia* en sus modos intra y supranacionales. En pocas palabras, lo que la perspectiva posnacional ha venido a mostrar es que los sistemas culturales siguen partiendo de los consabidos modelos nacionales. De ahí la necesidad de retorno a *Los ríos profundos* y su vigencia en un contexto en el que no se ha agotado el debate entre «hegémónicos» y «andinos», ya que, recuerda Anouk Guiné (2005),

querer obviarlo es olvidarse de la realidad histórica del Perú y de su impacto sobre la vida literaria. Por ello, aquí interesa no solo la incidencia o transformación que *Los ríos profundos* habría significado para la literatura indigenista o para las literaturas marginales o alternativas —ante todo, en cuanto a la representación y la subjetividad—, sino la vigencia que tuvo y tiene sobre la literatura peruana y la latinoamericana. *Los ríos profundos* constituye, sin duda, un tipo de literatura que habría inaugurado la posibilidad de estar en la universalidad, aunque manifestando sus límites de oposición binarios, mostrando «lo impensado», que es lo que a su vez la hace posible, diría Derrida (1989 [1967], p. 390).

Para Guiné, acertadamente, negar un debate en el ahora entre «costeños» y «excluidos» —por darle otro de los muchos nombres que puede recibir— es constatar que el llamado multiculturalismo —narrativa selecta de la mundialización— ha insistido en hacer olvidar el hecho de que la llamada «diversidad» no es otra cosa que el fruto de relaciones de poder colonial y racial (Guiné, 2005). Y desde esta perspectiva, dicotomías que contraponen lo ritual a lo racional, el mito a la historia, la comunidad al Estado, la magia a lo moderno, la emoción a la razón, la naturaleza a la civilización, etcétera, habrían querido agotarse en relación con lo latinoamericano y sus procesos epistemológicos y culturales, de tal modo que desde hace unos cuantos años la cuestión de la modernidad ya no se presentaría como una categoría válida para el estudio de lo latinoamericano. Sin embargo, ¿por qué sigue siendo *Los ríos profundos*, como opción modernizante, una novela de una escritura tan vigente? ¿Por qué la opción moderna que narra sigue representando una novedad, un asombro? Y, ¿por qué, en un nivel aun más amplio, su articulación de una modernidad alterna se habría venido revistiendo de un halo de heroicidad histórica, bajo una suerte de movimiento que, sin embargo, la desprendería de dicha realidad revelada? La sugerencia aquí es que la experiencia de modernidad que subyace a la fabulación y escritura de la novela de Arguedas ha podido describirse, acotarse, explicarse y hasta comprenderse, más no reproducirse o solucionarse, de ahí su vigencia. Y también que las dicotomías subyacentes, más que suspenderse, desde una óptica, o rearticularse, desde otra, lo que deberían es poder liberarse de los discursos que hasta ahora las contienen. Oponer lo ritual a lo racional o la escritura a la voz, por ejemplo, bien puede seguir dando cuenta de otras temporalidades y modos de modernidad radical —que siempre se escapan—, aunque solo desde la puesta en cuestión del sistema que, precisamente, estructura dichas oposiciones. Y esta labor, se cree, hasta ahora solo ha sido aventurada por unos pocos.

Ahora bien, como novela *indigenista*, *Los ríos profundos* está más allá de esa única historia identificada por Cornejo Polar, que Alcides Arguedas, Jorge Icaza o el mismo Arguedas, en *Todas las sangres* (1964), habrían venido contando: la de la explotación de los indios; la de una terrible masacre; la de un realismo más o menos naturalista que pasa a una suerte de idealismo alegórico, hacia el final de cada novela, para presagiar simbólicamente la rebelión triunfal de los indios (Cornejo Polar, 1994, p. 197). Pero aun ahí la escritura de Arguedas se descentra, sustituye a la alegoría por el mito, lo que revela otro sistema de significación. Pero *Los ríos profundos* no es una novela de utopía social o de futuro, la modernidad que pretende construir no es una que surja como una alternativa u opción, aún imposibles en su afán simbólico. Como dialéctica, en todo caso lo es en alguna forma *negativa* —como una suerte de «antisistema», diría Adorno (1990 [1966])—. La imprevisible y repentina peste, que aparece como uno más de esos episodios que recuerdan a la narración popular fragmentaria, conlleva el inicio de un viaje de Ernesto hacia la selva, siguiendo el río, tras un proceso de crecimiento o maduración que traiciona a la novela de aprendizaje, ya que el viaje interior o el desplazamiento en este caso no desemboca en nada que pueda parecer material o valioso, según la perspectiva occidental y su escala de valores y acontecimientos. Ahí la sospecha de que *Los ríos profundos* sea un ejercicio de *bildungsroman* se agota. Desde esta perspectiva, los indios son consolados con la misa que piden —y este sería su único logro— y Ernesto se dirigiría a una especie de lugar impreciso, por lo que la narración quedaría inconclusa. Sin embargo, el orden social injusto —como metáfora de la peste— es sustituido por el natural, de ahí que los colonos regresen a Abancay mientras la población entera escapa. En su amenaza hacia la peste, en el movimiento contrario al de los criollos y mestizos, hay otro descentramiento. Ernesto también amenaza a la peste, aunque como signo de una cuestión más amplia. En las últimas líneas de la novela, Ernesto toma una decisión: desafiar al orden, desobedecer, desaprendiendo así las enseñanzas de su padre —alineado, alienado— imposibilitando ese «nos veremos» que el Viejo le suelta como amenaza hacia el primer capítulo (González Vigil, 1995, p. 461), como anticipación de un destino —individual, comunal—. Y esta es quizá la epifanía de *Los ríos profundos*, aunque, una vez más, se esté ante una lógica que no es ni la lógica de la cultura ni la de la naturaleza, y por solo esto *Los ríos profundos* es una novela que rompe con la universalización del patrón dominante. Ahí se está en «lo impensado». Y en el fluir de conciencia de Ernesto —ese que cohesionaba toda la obra— lo que se revela es un partir hacia lo «desconocido», mas no «temible» (p. 460), que mantiene

su confianza en otro tipo de saber, ese que le permite pensar, con una mezcla de certeza y alegría, que el río se llevará la peste hacia el reino de los muertos. De la utopía social a la mágica-ritual, ahí donde la subjetividad de *Los ríos profundos* está centrada en el empeño del protagonista por comprender los mundos que le rodean y por insertarse en ellos como una totalidad viviente, dice Cornejo Polar:

[t]al proyecto es en extremo subjetivo: de una parte, en el plano de la subjetividad, funciona una visión mítica de filiación indígena que afirma la unidad del universo y la coparticipación de todos sus elementos en un solo destino de armonía; de otra parte, en contradicción con lo anterior, la experiencia de la realidad inmediata señala la honda escisión del mundo y de su historia de desgarramiento y contiendas, historia que obliga al protagonista a optar a favor de un lado de la realidad y combatir con el otro. Su ideal de integración, tanto más apasionado cuanto se origina en su desmembrada interioridad, está condenado al fracaso. Participar en el mundo no es vivir en armonía; es, exactamente lo contrario, interiorizar los conflictos de la realidad. Este es el duro aprendizaje de *LRP* (2000, pp. 217-218).

Y Arguedas, al presentar una epifanía que solo puede descubrirse desde una lectura doble, al dirigir el desenlace hacia un territorio que escapa al sistema socio-cultural vigente, a la historia, no solo desplaza la estructura de la novela hacia una crisis de la fabulación que vendría años después, sino que orienta, tanto la mirada ilustrada como la ritual/oral, hacia un espacio más allá de la escritura, hacia otro tiempo.

Volviendo a la literatura peruana, unos años antes de que Arguedas publicara su novela, Julio Ramón Ribeyro, cuentista urbano, nacido en una Lima central y criollo-mestiza, escribe en París el relato «Alienación» (1953). En este, se narra la historia de Roberto y de una particular transformación. De hecho, como en muchos relatos del medio siglo latinoamericano, una estructura perfectible adelanta desde el título el tema del relato y en el principio está contenida toda la anécdota, no así el verdadero sentido del texto. Roberto es un *zambo* —lo que es, según la terminología colonial, el producto mestizo entre raza negra e india, una doble condición subalterna— que no quiere ser un «*zaguero* de Alianza Lima», nos dice el narrador, sino un rubio de Filadelfia; y antes de que le caiga el *huaico*, tenía que *deslopizarse, deszambarse, americanizarse*. En cierto sentido, es un sujeto con una visión que destaca sobre las demás; a él, la vida le ha enseñado, dice el narrador, que en una ciudad colonial quien quiere sobrevivir ha de intentar salir de las capas bajas e intermedias y, si le es posible, llegar a lo más alto de la pirámide,

que ya en ese momento está, en la Lima moderna, tomada por lo *americano*, sus rasgos étnicos de supremacía blanca y sus prácticas culturales y sociales. En un nivel, este relato de Ribeyro narra, claro, un proceso de alienación más o menos consciente; un individuo unitario —distinguido dentro de un sistema— suprime su personalidad, se desposee, se deshace, mediante mecanismos de adopción, de control, de interpretación, se traviste, se performativiza, se autoconduce hacia un ideal sociocultural y racial. El resultado es que dicho sujeto se compone como «[...] una nueva persona, un ser hecho de retazos, que no era ni zambo ni gringo, el resultado de un cruce contranatura, algo que su vehemencia hizo derivar, para su desgracia, de sueño rosado a pesadilla infernal» (Ribeyro, 1994, p. 452). ¿Y qué tiene que ver el proceso de transformación de Roberto en Bobby con el Ernesto de *Los ríos profundos* o con el Varguitas de Vargas Llosa? En un primer momento, podría parecer que Arguedas narra conflictos —de identidad, de ego, de personalidad, de raza, de clase— similares en *Los ríos profundos*, pero muy prontamente las subjetividades que dicha novela articula en una *red conflictiva* se presentan como modos de representación sin correspondencia en las literaturas peruana o latinoamericana. *Un mundo para Julius* (1970), de Alfredo Bryce Echenique, articula, sin duda, una compleja red subjetiva desde modos de otredad, diferencia y sus encuentros conflictivos; mas su zona literaria —término de Ana Pizarro (1987)—, como «[...] unidad orgánica de relaciones, distorsiones, movimientos, intercambios, cuya base se sitúa en una historia de parámetros comunes» (Pirelli, 2009, s/n), vuelve a ser limeña, central y enunciada desde un sujeto unitario, histórico y cultural que sería el mismo, aunque con distintos nombres, desde la irrupción colonial. Cuestiones aparte, ambas novelas conforman el canon peruano y aun así, nuevamente, la perspectiva de *Los ríos profundos*, y su angustiosa reflexión sobre la realidad, no solo tiene que ver con la categoría de clase y los aspectos étnicos y biológicos que a esta se ligan en la sociedad urbana. La realidad que modeliza Arguedas reflexiona acerca del carácter del mundo andino, de su poder. Un movimiento al revés, parece, y nuevamente descentrado.

Ahora bien, en el nivel latinoamericano, el tipo de aproximación a obras cuya irrupción presenta un descentramiento, para rearticular *una* red diversa y heterogénea de subjetividades que estaría en un más allá de los límites de la representación, debe llevarse a cabo, sin duda, desde la noción de conflicto —como constante, como base—. Y habría que ahondar en *Pedro Páramo* (1955), *Yo el supremo* (1974) o *Gran sertón: veredas* (1956), que es donde Cornejo Polar descubre literaturas

que son a la vez nacionales, regionales y latinoamericanas, e incluso «universales» (1987, p. 129), no solo por su alcance modernizador de unas letras nacionales, que es como las historias literarias particulares las han querido leer, sino más bien por la particular manera en la que articulan una idea de nación —de modernidad— desde ciertas raíces: la andina, la de provincia, la de regiones específicas de Brasil, centrándose en experiencias históricas que muchas veces son más amplias y más antiguas —recapturándolas, dice Cornejo Polar (1987)— que las del sistema en sí que parece contenerlas. También desde la puesta del acento en la oralidad y en las dimensiones rituales, y desde las múltiples articulaciones de una serie de sujetos que en su generalidad serían indios, criollos o mestizos, y en la especificidad serían señores, pongos, colonos, comuneros y «blancos», definidos, ahí sí, por un sistema de clase y oficio, donde los modos del poder y el deseo siempre los atraviesan. En un amplio sentido, toda aproximación llevada a cabo sobre *Los ríos profundos*, hoy por hoy, revela una literatura que no solo pretende poner en marcha su capacidad para representar a la totalidad social, incluyendo a grupos y sujetos de la marginalidad o la subalternidad, lo que sería el caso de Ribeyro y una interminable lista de autores de la literatura latinoamericana. Dicha cuestión es discutible desde los lindes de un único sistema literario, de ahí su rápido agotamiento y el hecho de que muy prontamente esa inclusión, presentada como un modo de *conciencia positiva*, se revele como una imposibilidad, como un determinado intento de (re)construcción de lo subalterno que, en realidad, lo está presentando como un «aparato heurístico», pero que solo sirve para mostrar las aporías del pensamiento hegemónico (Beverly, 2004, p. 44).

En el relato de Ribeyro o en la novela de Bryce Echenique, con toda la parodia, ironía y subversión de los lindes de una escritura que todavía quería leerse como realista, quien sigue narrando, quien fabula, quien representa, es un sujeto ante todo occidental, trayendo a cuenta, una vez más, la sospecha de Spivak. A grandes rasgos, puede decirse que esa literatura, incluso preocupada por la migración del campo a la ciudad, por los intentos de asenso de los grupos marginales, por la estabilidad de los estratos medios sociales y, como en este caso, por el racismo imperante en la sociedad que toma como base, es una forma de literatura peruana que como una estructura centrada sigue siendo, diría Derrida, contradictoriamente coherente, ahí donde, como siempre, «[...] la coherencia en la contradicción expresa la fuerza de un deseo» (Derrida, 1989 [1967], p. 384) ¿Y cuál sería este deseo? ¿El de una voluntad de saber o el de una voluntad de poder? Llevando a cabo una paráfrasis,

la literatura latinoamericana es una que quiere ser juego, un «juego *fundado*» que se constituye a partir de una inmovilidad fundadora —la occidental-colonial— y de una certeza tranquilizadora —la de la subjetividad y el poder de la representación—. Pero, al mismo tiempo, desea sustraerse al juego (Derrida, 1989 [1967]), de ahí su afán de representación, su búsqueda constante por encontrar modos que superen los límites. El conflicto en Ribeyro, en Bryce Echenique, en Vargas Llosa, es siempre un conflicto de clase, es decir, aquello que es narrado lo es desde la idea —vivencial, sin duda— de que existe una homogeneidad que tendría su centro en una suerte de burguesía latinoamericana: la clase media —mito del progreso y logro certero de la narrativa más penetrante de la modernidad—. En cambio, en *Los ríos profundos*, muy pronto se agota el conflicto de clase o este siempre queda relegado a ciertos sujetos —el director, los curas—, los que parecen moverse solo en un nivel del mundo —el de lo sensible y lo inteligible— y dentro de los lindes de una ciudad letrada que, por cierto, está desapareciendo.

Y es más que evidente que factores como la intención literaria y la necesidad de fabular, la búsqueda de una cierta verdad, que mueven a los autores *peruanos*, salvando las diferencias biográficas, socioculturales y hasta políticas, difieren enormemente del proyecto de Arguedas. Sin embargo, parece quedar claro que una literatura centrada, atrapada en la noción de clase, aun en su afán crítico, reproduce siempre esa certidumbre —parafraseando de nuevo a Derrida— desde la que se puede dominar la angustia. Angustia con la que Arguedas, sabemos, no pudo, al no querer ser, consciente y abiertamente, cómplice. Y de ahí la imposibilidad de dotar de conciencia de clase a unos sujetos cuya existencia presenta un grado enorme de matices que se escapan a los de la razón, el saber, la economía, la comunicación o la división internacional del trabajo; y de ahí, además, el alcance de un consabido conflicto entre oralidad y escritura que no solo refleja los modos de ser y estar de distintas culturas, sino que desenmascara el contenido ideológico de imágenes parciales y discriminadoras que los sistemas y sus teorías no podrían evitar proyectar, aun en su modo más consciente, loable y comprometido.

En otra serie considerable de trabajos se ha insistido en la abierta —y dialógica— variedad de subjetividades en la obra de Arguedas. *Todas las sangres* (1964), de hecho, constituye un ambicioso intento no solo por representar (y re-representar) al conjunto de la totalidad de la realidad peruana, de sus escenarios geográficos, de sus voces, sino de, precisamente, hacerlos hablar, de convertirlos en «sujetos dicentes», en términos de Walter Mignolo (1995). Sin embargo, ahí, como efecto del descentramiento

—la sierra es el cronotopo desde el cual se focaliza una conciencia *otra* del sujeto—, el «poder decir» de los múltiples entes muestra, además de un variado crisol de posiciones sociales —algo que ya habían hecho la literatura gauchesca, negrista o indigenista al trasladar a la literatura aspectos de las clases-castas oprimidas (Cornejo Polar, 1987), o por lo menos eso supone el sistema literario que las interpreta—, formas de existencia que poco o nada tienen que ver con la razón, la economía o la historia poscoloniales —en ese amplio sentido que se le da a un término que quiere abarcar toda la experiencia occidental de América Latina—. La subjetividad de Arguedas, al inscribir formas rituales y modos de conciencia situados en un más allá de la naturaleza y la cultura, estaría tomando de una tradición, de una herencia —viva, por cierto—, los recursos necesarios para la deconstrucción de esa misma tradición (Derrida, 1989 [1967]). Este último es un aspecto que a Mignolo (1995) siempre se le escapa, y el de la clase —como medida de un sistema social que en la modernidad capitalista es ya solo binario— sería el límite desde el cual, por ejemplo, Ángel Rama no habría sido capaz de cuestionar al sistema en el que funcionaba aquello que, precisamente, deseaba *dislocar* en su reescritura del sistema literario: la cultura, la historia, la metafísica europea y el mito, sobre todo. Y así, nuevamente, el problema vuelve a ser de estructura y de su centro.

Ahora bien, volviendo a *Los ríos profundos* como posibilidad de un descentramiento, de una literatura otra —aunque también regional y latinoamericana— que cuestionaría, de base, la pertinencia misma de lo regional y lo continental, el aspecto de la representación parece ser rápidamente zanjado. Se podría empezar por su empeño en introducir en el sistema de la lengua en el que *parece* escribir, el castellano, modos de decir que hagan inteligibles los decires de otra lengua, el quechua, y sus realidades, como respuesta a la constante pregunta «¿[e]n qué idioma se deb[e] hacer hablar a los indios en la literatura?» (Arguedas, 2009, p. 172). Esto es lo que Estelle Tarica ha llamado «el decir limpio» de Arguedas» (2006). Ya desde ahí, la dimensión del conflicto de la literatura peruana es de una hondura sin correspondencia en el nivel de lo latinoamericano. Y aunque este es un aspecto que el mismo Arguedas fue matizando y en el que fue cediendo en pos de una posibilidad más real de comunicación —acaso tuvo que preguntarse quién era el lector de sus novelas—, ya en *Los ríos profundos* dicho «decir limpio» es otro: se trata no tanto de decirlo en un bilingüismo, en una diglosia que conformara una determinada estética —la «poética de la mistura»—, sino en un decir «de ese mundo», que es el que quería representar. De ahí el «éxito» de *Los ríos profundos*,

dice Tarica (2006, p. 25). De este modo, del conflicto del habla en *Yawar Fiesta* se pasa a un conflicto más profundo de subjetividad y representación en el que, se ha visto, un narrador lleva a cabo una función intermediaria —ese *estar entre dos mundos*—, transita entre un mundo rural en el que la expresión es oral, es interior, integral y permanente —ahí radica *lo indígena*—, y un mundo urbano y letrado, que es exterior, está fracturado, es cambiante y es el de la «nación modernizante» (Tarica, 2006, p. 25). Tanto en el pasaje en el que Ernesto descubre el muro inca y en el que el Markask'a le insta a escribir una carta para su amada, Cornejo Polar ha logrado identificar la polifonía y la distancia que separa dos tiempos coexistentes y la posibilidad de ir de uno a otro en una oscilación que es siempre dolorosa (Cornejo Polar, 1994), aunque capaz de vivirse, de aprehenderse. Y este particular sujeto, más allá de los múltiples análisis y estudios a los que ha sido sometido, parece que sigue destacando ahí donde se constituye como «radicalmente descentrado», ya que, dice Cornejo Polar, se construye alrededor de ejes variados y asimétricos, muchas veces incompatibles y «contradictorios de un modo no dialéctico» (1996, p. 264). De ahí que su reducción a un mundo de extremos contrapuestos termine por esconder mucho de aquello que deseaba revelar; como su poder para subvertir, destaca Julio Ortega, un desorden social —aunque jerárquico— desde el orden de lo natural, desde las hablas de la subjetividad. Y no hay que olvidar que *Los ríos profundos* son los que llevan las voces que se comunican (Faberón, 2011).

Y así, es posible identificar un marco inestable, no de la literatura regional, sino peruana, que tendría su comienzo en *El mundo es ancho y ajeno* (1941) de Ciro Alegría y que no habría terminado, ahí donde el indio debe seguir siendo representado en un estira y afloja entre hegemonía y subalternidad, por lo menos para simular un movimiento de progreso, de evolución nacional. Dicha novela de Alegría ya introduce en un armazón ficcional realista —e incipientemente universal— el tema del indio y sus miserias, pero su mensaje, bien conocido por todos, es que el indio solo puede vivir en comunidad, en una suerte de subjetividad única y reificada. Y más allá de su carácter reductor y antropológico, esta obra inaugura una intención de representación que terminaría por dar forma a una literatura peruana que —y esto es parte de lo que Arguedas se habría encargado de demostrar— estaría condenada a acometer aquellos actos de ventriloquismo que mencionaba Spivak. Dentro de este marco, *Los ríos profundos* manifestaría una «capacidad escondida», que para Cornejo Polar estaría en la afirmación del poder del pueblo quechua y la cultura andina (Cornejo Polar, 2000, p. 219), y desde ahí

puede afirmarse que esta obra muestra más a un sujeto indígena dividido, fragmentario, múltiple y fracturado por los discursos tanto de la tradición como de la modernidad, frente a una serie de novelas indigenistas y peruanas que, entre otras cosas, repetirían una estructura siempre similar —ya se ha visto—. Esto haría que dichas novelas, contenidas dentro de su propia categoría, oscilen entre un código trágico y uno algo más optimista —como dos variantes del problema del indio—, pero siempre *dentro* de un complejo de representación en el que la «salvación» de los indios —concebidos como un sujeto unitario, subalterno al sujeto ilustrado y moderno— estaría en manos de otros. Y dentro de esos otros estaría, en primera línea, el mismo novelista (Cornejo Polar, 1994) como representante. Esta es una invariante que recuerda al consabido debate de «El dieciocho brumario de Luis Bonaparte» de Marx (1973 [1851-1852]). Se trata del conflicto entre la representación o retórica como tropología y de esta como persuasión, como discurso que proviene de un «soporte» y que recae en un «representante» (Spivak, 2009, p. 58). Y de este se puede rescatar una confusión histórica que articula un doble discurso, uno que, de un modo u otro, permanecerá vigente en casi todas las variantes del indigenismo, de las literaturas nacionales y de la latinoamericana.

Y este espacio *conquistado* por la voz representante del indigenista, y del autor nacional/latinoamericano, difícilmente va a ser abandonado, a pesar de irrupciones más o menos violentas en el sistema de representación, como *Los ríos profundos*, y de la obra de Arguedas en general. La imagen que este lleva a cabo de los indios, incluso en su diversidad de castas siempre subalternas, rompe con esa otra imagen deprimida desde la cual resultaría casi imposible imaginarlos llevando a cabo alguna «acción trascendente», cuestión que ya preocupó a Cornejo Polar (1994, p. 199). Sin embargo, la cosa aquí consiste, más bien, en determinar si este rompimiento acomete o no un descentramiento hacia el sistema de la literatura nacional y latinoamericana capaz de modificar la imagen pasiva y socialmente incapaz del indio, y no ya solo dentro del género moderno que subvierte, la novela. Y es evidente que así es, pero el problema resurge cuando ese único sistema se encarga de reinstrumentalizar las subjetividades y voces de una literatura que *hace suya*. Y, también, si al hacerla suya, al convertirla en emblema nacional como enunciación de ese «héroe cultural» que Cornejo Polar descubre (1994, p. 208), el sujeto fuerte, centrado y autoritario de dicho sistema no se estaría apropiando de esa subjetividad múltiple y heterogénea, convirtiéndola en una variante de sí mismo bajo un efecto de pluralización, de transformación y de autoconciencia. Pero solo

un efecto. El lugar del héroe cultural suprime o esconde el lugar descentrado del *sujeto arguediano*. Canonizar, nacionalizar y popularizar son, todas, estrategias de reificación, de reducción y de desproblematización que invitan a la clausura de la lectura material.

Dentro del canon peruano y latinoamericano, Arguedas es leído con devoción y respeto, nos recuerda Ortega (Corrales, 2011); sin embargo, es bien conocida la aseveración de que sus novelas representan un mundo anterior y superado. Y este es, precisamente, el riesgo del sistema literario y su complicidad con la historia: el convertir en hecho del pasado un conflictivo encuentro, que a pesar de ser universalmente leído, siempre *lo es* desde los límites de una conciencia con tendencia a la unicidad y con necesidad de exculpación. Y habría que preguntarse, además, acerca de la liberación de esta particular escritura de los deseos que constantemente se le proyectan. Pero siempre puede renovarse la pregunta acerca de lo que *podría decirse*, si es que la lectura se hace desde la inquietante experiencia de intentar ser muchos y distintos, aunque esto sea siempre un modo de angustia. Y es desde una lectura así que podría comenzar a entenderse qué es lo que pasa y quién habla y qué dice en muchas de las *mestizas* naciones de América Latina, si es que una vez no ha sido suficiente.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (1990 [1966]). *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus.
- Arguedas, José María (1988 [1964]). *Todas las sangres*. Madrid: Alianza Editorial.
- Arguedas, José María (1995 [1958]). *Los ríos profundos*. Edición y notas de Ricardo González Vigil. Madrid: Cátedra.
- Arguedas, José María (2009 [1950]). La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú. En Dora Sales (ed.), *José María Arguedas. Qepa Wiñaq... siempre. Literatura y antropología* (pp. 153-162). Madrid: Iberoamericana, Vevuert.
- Beverly, John (2004). *Subalternidad y representación*. Madrid: Iberoamericana.
- Bryce Echenique, Alfredo (1992 [1970]). *Un mundo para Julius*. Barcelona: Plaza & Janes.
- Castany, Bernat (2005). Las nuevas metáforas identitarias de la literatura posnacional. *Konvergencias, filosofía y culturas en diálogo*, (9). Recuperado de: <http://www.konvergencias.net/literaturapospnacional.htm>

¿Podría decirse: *Los ríos profundos*, los sujetos, las literaturas, la novela? / Mauricio Zabalgoitia

- Cornejo Polar, Antonio (1987). La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias. En Ana Pizarro (coord.), *Hacia una historia de la literatura latinoamericana* (pp. 123-148). México, D.F.: El Colegio de México.
- Cornejo Polar, Antonio (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- Cornejo Polar, Antonio (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*, LXII (176-177), 837-844.
- Cornejo Polar, Antonio (2000). *Literatura peruana. Siglo XVI a siglo XX*. Lima: CEACP, Latinoamericana.
- Corrales, Eduardo (2011). Julio Ortega: en la obra de José María Arguedas habla el peregrinaje del español andino. *El Porta(l) Voz. Autorrelato de la cultura iberoamericana*. Recuperado de: <http://iblnews.com/>
- Derrida, Jacques (1989 [1967]). La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas. En *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Faberón, Gustavo (1997). Julio Ortega: Escribir en el devenir (entrevista). *Proyecto Editorial Banda Hispánica*. Recuperado de: <http://www.revista.agulha.nom.br/bh8ortega.html>
- González Vigil, Ricardo (1995). Edición y notas. En *Los ríos profundos*. Edición y notas de Ricardo Gónzales Vigil. Madrid: Cátedra.
- Guiné, Anouk (2005). Soy andina, negra y telúrica. *Omnibús. Revista digital intercultural*. Especial sobre el I Congreso Internacional de Narrativa Peruana (1980-2005). Recuperado de: <http://www.omni-bus.com/congreso/opiniones/anouk.html>
- Lienhard, Martin (1992). *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina (1492-1988)*. Lima: Horizonte.
- Lienhard, Martin (1995). Decires fuera de lugar: sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 41 (99), 9-32.
- Marx, Karl (1973 [1851-1852]). El dieciocho brumario de Luis Bonaparte. En Karl Marx y Friedrich Engels, *Obras escogidas en tres tomos* (I, pp. 404-498). Moscú: Progreso.
- Mignolo, Walter (1995). *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, Colonization*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Pirelli, Carmen (2009). La literatura latinoamericana. *Agulha. Revista de cultura*. Recuperado de: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag68perilli.html>

Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales

Pizarro, Ana (1987) *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México. D.F.: El Colegio de México.

Rama, Ángel (1984) *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.

Ribeyro, Julio Ramón (1994). *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara.

Spivak, Gayatri Ch. (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?* Traducción, edición crítica y notas de Manuel Asensi. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

Terica, Estelle (2006). El «decir limpio» de Arguedas: la voz bilingüe, 1940-1958. En Sergio R. Franco (ed.), *José María Arguedas: hacia una poética migrante* (pp. 23-38). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

La cosmovisión andino-amazónica en la literatura peruana

ÁNGEL HÉCTOR GÓMEZ

Movimiento Amazónico Cultural y Literario KOLPA, Perú

ABRAHAM HUAMÁN

Movimiento Amazónico Cultural y Literario KOLPA, Perú



El Perú es un país multicultural que contiene dos mundos diferentes: el mundo indígena y el mundo occidental, y cada mundo a su vez es un universo de diversas lenguas, culturas y etnias, tal como lo afirma Arguedas en su discurso «Yo no soy un aculturado», que expuso en el acto de entrega del premio Inca Garcilaso de la Vega (Lima, octubre de 1968), donde señala las características del Perú de la siguiente manera: «No, no hay país más diverso, más múltiple en variedad terrena y humana; todos los grados de calor y color, de amor y odio, de urdimbres y sutilezas, de símbolos utilizados e inspiradores» (2011, p. 12). La literatura muestra esa diversa realidad mediante el uso artístico de la palabra para expresar la idiosincrasia de un pueblo, sus sentimientos, sueños, esperanzas y amor al terruño. Entonces, «La pluralidad literaria sería algo así no más que la reproducción, en un plano específico de la superestructura, del carácter desmembrado de la sociedad peruana» (Cornejo Polar, 1987, p. 187). Sin embargo, esa variedad no está presente en los esquemas de periodificación literaria que maneja la literatura oficial, pues esta, hegemónica, que representa al Estado monocultural, se ha impuesto a un país multicultural.

Los intentos aislados para conectar el elemento autóctono de Abya Yala¹ con los descendientes de los españoles fracasaron. Por eso, el abismo entre el mundo indígena y el mundo occidental siguió ahondándose en el transcurso del tiempo, convirtiendo al Perú en una nación fracturada². Era inevitable la confirmación de la superposición de la cultura occidental luego de la «independencia», pues los criollos no tenían intenciones de construir un Estado pluricultural e incluísta y saldar el compromiso moral de redimir al indio. A partir de ese momento, en los albores de la República peruana, la literatura criolla se irrogó la única con derecho a subsistir y desarrollarse en el joven país sudamericano. Al respecto, Cornejo Polar (1987) afirma lo siguiente:

Su tendencia a comprender el proceso literario como secuencia unilineal, cancelatoria y perfectiva le impide captar la coexistencia de sistemas literarios diferenciados, cada cual con su propia historia, y le dificulta comprender que incluso dentro del sistema hegemónico se producen simultaneidades contradictorias (p. 12).

En contraposición, Arguedas (1967) atisba una opción incluísta, en la que es posible la convivencia de ambos mundos encontrados, y lo plantea a través de la literatura; fruto de esa intención y de su experiencia vital es la novela *Todas las sangres*. Él cree que sí es posible construir un país incluísta, el de «todas las sangres», con la participación de todos los actores sociales: «Allí descubrimos que gran parte del puente anterior del pueblo indígena, el mestizo y aun de los señores a quienes no les negamos la posibilidad de contribuir también en la construcción del gran Perú» (Arguedas, 1969, p. 236).

Las propuestas sobre periodificación que elaboran los críticos a partir de la visión occidental, clasista o capitalista, explican y describen el proceso literario peruano de manera sesgada. No está explícita la literatura indígena o aparece solamente en el periodo prehispánico, como si no tuviera *continuum* literario. Los esquemas que proponen José Carlos Mariátegui y Luis Alberto Sánchez demuestran ese olvido inconsciente o intencional.

¹ Nombre dado al continente americano por el pueblo Kuna de Panamá y Colombia antes de la llegada de Cristóbal Colón y los europeos.

² «La conflictiva multiplicidad de nuestras tradiciones literarias es parte de la densidad heteróclita de la literatura peruana en su conjunto, de la índole quebrada de una cultura sin centro propio, o con varios ejes incompatibles, y de una sociedad hecha pedazos por una conquista que no cesa desde hace cinco siglos» (Cornejo Polar, 1989, pp.18-19).

José Carlos Mariátegui (1984) afirma que la literatura no es un «ser» determinado por arquetipos clásicos o psicológicos o geográficos, sino un proceso histórico, un «hacer», cuyas características, formas y contenidos van evolucionando continuamente. En el esquema que propone distingue tres periodos y en ninguno de ellos la literatura indígena por sí misma constituye un periodo o subperiodo:

- a) Periodo colonial.
- b) Periodo cosmopolita
- c) Periodo nacional.

También hay de los que consideran a la literatura indígena un objeto exótico, petrificado en el pasado, sin porvenir, como el esquema que propone Luis Alberto Sánchez:

1. Literatura quechua o prehispánica (siglos XII-XV).
2. Literatura de la Conquista y la Colonia (siglos XV-XVIII).
3. Literatura de la emancipación.
4. Literatura republicana:
 - Costumbrismo.
 - Romanticismo.
 - Realismo.
 - Modernismo.
 - Posmodernismo.

La propuesta de periodificación literaria de Cornejo Polar (1989) es una excepción, ya que está elaborada desde una perspectiva plural, característica que le permite incluir a la literatura indígena. En su artículo «El problema nacional en la literatura peruana» (1989) argumenta que la literatura peruana es heterogénea, porque coexisten tres tipos de sistemas literarios. En este esquema la literatura indígena adquiere relevancia y es posible analizar su génesis y devenir:

- a) La literatura erudita escrita en español. Es lo que normalmente ha monopolizado la denominación de la literatura.
- b) La literatura popular en español, que puede ser tanto oral como escrita.
- c) La literatura en lengua nativa, donde prima con toda evidencia la literatura oral quechua.

Nuestra propuesta sobre periodificación de la literatura peruana está elaborada en función de la cosmovisión andino-amazónica³. La cosmovisión andino-amazónica concibe a la «unidad»⁴ como un «todo» conformado por dos espacios (Regalado, 1993). La relación entre los espacios es de «oposición» (dualidad) y «complementariedad»:

- La oposición: la unidad contiene a las partes opuestas, denominada dualidad. En la cosmovisión del pueblo shipibo, la dualidad se refleja en el mito del Inka bueno-Inka malo, *Bari* (sol)-*Oshe* (luna). En la cosmovisión quechua, la dualidad se refleja en: *Hurin* Cusco-*Hanan* Cusco, nobleza de privilegio-nobleza de sangre.
- La complementariedad: los opuestos buscan la «unidad en la diversidad» a través de un tercer espacio, que es la «tripartición»; en el idioma quechua toma el nombre de *chaupi* y en aymara *taypi*. La concepción de la tripartición la encontramos en los pueblos amazónicos; por ejemplo, los ashaninkas dividen el mundo en tres pisos: *Nija* (agua), *Kamabeni* (tierra muerta) y *Janabeni* (la tierra de la vida); los awajún en *Yumi* (agua), *Nugka* (la tierra) y *Nayaim* (la vida).

Esta concepción modela la propuesta de periodificación literaria en cuanto se organiza para analizar el proceso literario peruano desde la visión indígena, característica que la diferencia de la propuesta de Cornejo Polar. Concibe a la literatura como una sola, es la literatura nacional (la unidad). La «lógica» de la dualidad divide en dos partes el proceso literario peruano: una vertical, que orienta, principalmente, su desarrollo lineal; y otra horizontal, que explica las características de los periodos literarios. Sus componentes encontrados representan a los dos mundos en conflicto y cada mundo es un universo, es la diversidad, conformada por las literaturas regionales.

³ «Las culturas andina/amazónicas, el pareamiento desdoblamiento, han cultivado como parcialidades, la reproducción como tripartición, para nuevamente parear, en esa sucesión se construye la espiral de la Pacha, hasta llegar al PACHA-KUTT'I» (Yampara, 1995, p. 38).

⁴ «Unidad no quiere decir necesariamente fusión total, pero tampoco... separación. Unidad... es la permanente necesidad de retornar a la diversidad» (Yampara, 1995, pp. 51-52).

A. Esquema horizontal.

I. Literatura criolla.

1.1. Literatura criolla periférica.

1.2. Literatura criolla nacionalista, que tiene como tendencia excluir lo andino-amazónico.

II. Literatura andino-amazónica o andina.

2.1. La literatura que emplea el castellano peruano.

2.2. La literatura que emplea una lengua vernácula.

B. Esquema vertical.

I. Etapa autónoma de la literatura de los pueblos originarios.

II. Etapa de la imposición literaria occidental.

III. Etapa de la recreación literaria.

A. Esquema horizontal

Es el eje que analiza en forma secuencial las diversas literaturas y las articula en función del contexto, es decir, de la literatura nacional.

1. Literatura criolla

La contradicción entre conservadores y liberales en los primeros años de la República peruana se manifestó en la literatura cuando los hispanistas, dirigidos por el conservador Felipe Pardo y Aliaga, confrontaron políticamente a los criollos nacionalistas. Estos fueron defendidos por el liberal Manuel Ascencio Segura. Los representantes del hispanismo representan al primer «criollismo periférico», que niega lo indígena como elemento relevante en la conformación de la identidad peruana; mientras que el «criollismo nacionalista» acepta el aporte indígena, pero considera que lo hispano u occidental es lo que se impone en la definición de la identidad nacional.

El corpus literario criollo se conforma con los cronistas españoles y escritores de la Colonia y la República que miran con indiferencia a las «culturas originarias» de Abya Yala (América). Son sus representantes: Pedro Peralta, Juan del Valle Cavedes, Juan de Solórzano Pereyra, Fray Reginaldo de Lizárraga, Hipólito Unanue,

Marquez Torre Tagle, Felipe Pardo y Aliaga, Ricardo Palma, José de la Riva Agüero, Clemente Palma, José Santos Chocano, Francisco Alayza Paz Soldán, Luis Benjamín Cisneros, José Gálvez Barrenechea, Carlos Miró Quesada, Martín Adán, Alfredo Bryce, Luis Alberto Sánchez, Mario Vargas Llosa, Alonso Cueto, Fernando de Altuve, Santiago Roncagliolo, Iván Thays, Jaime Bayly y Carlos Iván Degregori, entre otros.

1.1. Literatura criolla periférica

La literatura criolla periférica está desconectada del espíritu nacional y de la tradición indígena; su molde es la literatura occidental. Mariátegui la denominó «literatura de emigrados» (1984, p. 211).

Características:

- Preocupación por imitar lo externo.
- Escrito en un castellano desperdido del castellano peruano.
- Carente del sentimiento y comprensión del medio peruano.
- Su finalidad es el entretenimiento y la alienación de nuestro pueblo.

1.2. Literatura criolla nacionalista

Es la literatura que emerge de la convergencia entre la sensibilidad estética y el amor a la tierra. En la literatura peruana es un enclave del elemento autóctono (indígena).

2. *Literatura andino-amazónica o popular*

La literatura peruana no está aislada, se encuentra concatenada al proceso literario mundial; entonces, existe una influencia externa. Reconoce como su génesis literaria a la literatura oral de los pueblos originarios y al proceso que vive al entrar en interacción con la literatura occidental. El resultado de este proceso cíclico y dialéctico es una literatura recreada que no ha perdido su esencia milenaria.

Características:

- Interacción con la literatura externa (recreación cultural).
- Depositaria de la cosmovisión de los pueblos y naciones indígenas.
- Escrito en castellano peruano o en una lengua vernácula.
- Escrito con sentimiento y comprensión del medio peruano.

- Dirigida en primer lugar al pueblo peruano.
- Finalidad: educar, culturizar, despertar sensibilidad social y artística.

De la literatura andina o andino-amazónica se desprenden dos tendencias:

2.1. La literatura que emplea el castellano peruano

El escritor emplea como medio de expresión el castellano de su localidad, región o país para narrar su creación literaria; es decir, un castellano con los regionalismos del Perú multicultural.

Algunos representantes de esta corriente literaria son: Pedro Cieza de León, Inca Garcilaso de la Vega (José de la Riva Agüero lo considera representante del mestizaje), Guamán Poma de Ayala, Concolocorvo, Mariano Melgar, Clorinda Matto de Turner, González Prada, Abelardo Gamarra, Enrique López Albújar, José Diez Canseco, Abraham Valdelomar, José Carlos Mariátegui, Luis E. Valcárcel, Carlos Oquendo de Amat, Uriel García, Javier Heraud, César Vallejo, Ciro Alegría, Arturo Hernández, José M. Arguedas, Oswaldo Reynoso, Manuel Scorza, Nicomedes Santa Cruz, César Calvo, Mario Florián, Miguel Gutiérrez, Félix Huamán Cabrera, Gregorio Martínez, Alejandro Romualdo, Gustavo Valcárcel, César Toro Montalvo, Arnaldo Panaifo Texeira, Hildebrando Pérez Huarancca, Pablo Macera, Óscar Colchado, Antonio Gálvez Ronceros, Jorge Flores Aybar, Zein Zorrilla, Dante Castro, Ricardo Vírhuez, Walter Pérez Meza, entre otros.

2.2. La literatura que emplea una lengua vernácula

Los «grupos dominantes» niegan la existencia de una literatura «de los pueblos originarios», esta proposición se refleja en la sentencia de José de la Riva Agüero cuando manifiesta que «[...] aquellas civilizaciones o semicivilizaciones antehispánicas murieron, se extinguieron, y no hay modo de reanudar su tradición, puesto que no dejaron literatura» (Riva Agüero, 2008 [1905]). Arguedas sostiene lo contrario y afirma que la fuerza de su vitalidad, plasticidad y dinámica queda demostrada cuando asimila los elementos occidentales a la suya para enriquecerla.

Algunos representantes de esta corriente literaria, son: Manco Cápac, Pachacútec, Inca Garcilaso de la Vega, Juan Espinoza Medrano, Titu Cusi Yupanqui, Yanqui Santa Cruz, Guamán Poma de Ayala, Juan Wallparimachi Mayta, Eustaquio Rodríguez Aweranqa, Andrés Alencastre (según Arguedas, «el poeta quechua más grande del s. XX»), Wiliam Hurtado de Mendoza,

José María Arguedas, César Guardia Mayorga, Reynaldo Martínez Parra, Porfirio Meneses, Eduardo Ninamango Mallqui, Inocencio Mamani (Tuquypay Munaskan), Juan Artemio Huillca Galindo (Puca Hualicha), Jesús Lara, Xavier Albó (aymara), José Luis Ayala (aymara), Jorge Lira, Nicanor Jara, Rufino Chuquimamani, Crescencio Ramos, Mamerto Yui (shipibo), Luis Márquez (shipibo), etcétera.

B. Esquema vertical

Es el eje que analiza las literaturas particulares. En este espacio seleccionamos el corpus literario, como lo haría el cirujano cuando secciona una parte del cuerpo para analizar en el laboratorio sus características y morfología.

1. Etapa autónoma de la literatura de los pueblos originarios

En esta primera etapa florece una literatura indígena, que emplea la palabra oral o algún tipo de escritura, que no ha recibido influencia de la tradición literaria occidental. Virhuez (2011) considera que la literatura oral, étnica o indígena es tan antigua como el propio lenguaje, y negarlo refleja una visión literaria irresponsable y tendenciosa.

Las culturas originarias cultivaron una literatura válida que refleja su cosmovisión y expresa sus sentimientos y aspiraciones en forma artística. Entonces, en este espacio cabe analizar la literatura quechua, aymara, asháninca, awajún, shipiba y yanesha, entre otras.

2. Etapa de la imposición literaria occidental

Principalmente se desenvuelve en la Conquista y Colonia. Citamos, a manera de ejemplo, las corrientes literarias de origen occidental que gracias al poder económico y político se impusieron primero en el Virreinato y luego en la República: movimiento clasicista, gongorismo, costumbrismo, romanticismo, naturalismo, realismo y vanguardismo.

3. Etapa de la recreación literaria

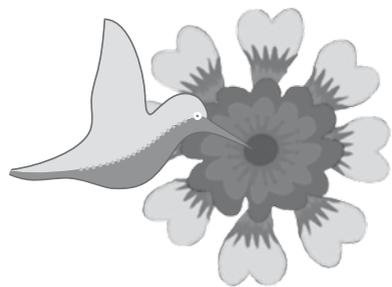
Dos culturas, la indígena y la no indígena, interactúan, en ese proceso. Una de ellas coge libremente el elemento que le interesa para reforzar su cultura, es decir, para

enriquecerla. El mismo fenómeno acontece en la literatura. En esas condiciones, las literaturas evolucionan; no se estancan, solo se recrean.

Bibliografía:

- Arguedas, José María (2011 [1968]). No soy un aculturado. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Sexta edición. Lima: Horizonte.
- Cornejo Polar, Antonio (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.
- De la Riva Agüero, José (2008 [1905]). *Carácter de la literatura en el Perú independiente*. Lima: Universitaria, Instituto Riva-Agüero.
- Gómez, Ángel H. (2010). *Reflexiones sobre literatura peruana y amazónica*. Lima: San Marcos.
- Huamán, Abraham & otros. (2006). *Literatura amazónica peruana*. Pucallpa: Diario Regional EIRL.
- Mariátegui, José Carlos (1984). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta.
- Regalado, Liliana (1993a). *La sucesión incaica: aproximación al mando y poder entre los Incas a partir de la crónica de Betanzos*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Vírhuez, Ricardo (2011). *Letras indígenas*. Lima: Pasacalle.
- Yampara, Simón (1995). *Pachacuti-Kandiri en el Paititi*. La Paz: Ediciones Qaman, Pacha, CADA.

Estéticas concurrentes



José María Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen: en la patria universal de la poesía

INA SALAZAR

Université de la Sorbonne-Paris IV, Francia



Es ya casi mítico el encuentro de Emilio Adolfo Westphalen y José María Arguedas en los patios de San Marcos, en 1932: Emilio Adolfo terminaba sus estudios de Letras, José María prácticamente los iniciaba pues recién había ingresado a la universidad el año anterior. La literatura y la poesía, a las que llegan por caminos tan distintos —la belleza de las canciones quechuas oídas y aprendidas durante la niñez, en un caso; y, en el otro, las lecturas literarias y los profesores del colegio alemán de Lima— hacen posible el encuentro entre los dos hombres en ese año de 1932.

Desde entonces hasta el 2 de diciembre de 1969, los lazos de amistad, de complicidad intelectual y de entendimiento artístico fueron poderosos; nunca dejaron de serlo, como lo han consignado amigos y estudiosos y lo atestigua la correspondencia entre ambos, y como también lo expresaron algunos signos voluntaria y públicamente plasmados por el uno y el otro en sus obras: Arguedas, antes de morir, le dedica a Emilio Adolfo su última novela, inconclusa, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, con estas palabras: «A Emilio Adolfo Westphalen y al violinista Máximo Damián Huamani de San Diego de Ishua, les dedico, temeroso, este lisiado y desigual relato». Westphalen escribe, años más tarde,

para José María, el breve poemario *El niño y el río*¹, con esta significativa dedicatoria «A José María Arguedas, homenaje pobre al poeta y amigo». Curiosamente, como se ve en estas dedicatorias, los dos hombres se encuentran ante un mismo sentimiento de insuficiencia —«homenaje pobre», «relato lisiado»— que trasluce, antes que nada, el valor otorgado a la amistad; pero estas palabras reflejan también, y sobre todo, el alto, altísimo lugar en que ambos colocaban la literatura y el arte dentro de la sociedad al no considerarlo «distracción de la vida, sino vida más plena, no embleco para ocultar al hombre, sino nuevo instrumento para que el hombre llegue a serlo» (Westphalen, 2004, p. 111), como lo dijo Westphalen y practicaron ambos, si pensamos en la manera —dolorosa, trágica— con que Arguedas vivió «la literatura como contribución y responsabilidad» (Arguedas, 1965, citado por Escobar, 1989, p. 100)². Compartieron plenamente esa convicción y ese sentimiento de insuficiencia, lejos de la autosatisfacción y de la vanidad, lo que en cada uno se expresó de diversas maneras: podemos citar el pudor, la discreción extrema de Westphalen con respecto a su propia obra (nunca publicó ni fueron mencionadas ni comentadas cosas suyas en las revistas que dirigió) o interpretar en ese sentido la suspensión de su labor creativa durante más de treinta años. José María Arguedas lo mostró en la permanente, hasta enfermiza autocrítica con respecto a su quehacer de escritor, condicionada en mucho por el temor de no cumplir con la misión que él mismo se asignaba; es decir, mantener vivo el lazo entre arte y vida, transmitir «el jugo de la tierra» (Arguedas, 1983, p. 21), en un contexto en el que, por un lado, la literatura (hispanoamericana) exhibía con orgullo y sin complejos sus poderes y su autonomía y, por el otro, las ciencias sociales se mostraban ineludibles y todopoderosas en el conocimiento de las realidades humanas.

Pero el sentimiento de insuficiencia es inversamente proporcional a la realidad de las cosas, a lo que efectivamente aportaron Arguedas y Westphalen tanto a través de su creación como del quehacer cultural desplegado. No hay nada menos pobre, menos lisiado que la literatura que nos dejaron: con *Las islas extrañas* y *Abolición de la muerte* Westphalen emprendió una exploración que le permitió a la poesía peruana, y a la poesía de habla hispana en general, conquistar nuevos territorios, en una apropiación singular de las armas surrealistas a través de una palabra arraigada en una imaginación poderosa. La novela *Los ríos profundos* o el cuento

¹ Que forma parte del conjunto titulado *Nueva serie*, publicado por primera vez en Lisboa, en 1984, y luego integrado en el poemario *Amago de poema - de lampo - de nada*.

² En el Encuentro de Narradores Peruanos, realizado del 14 al 17 de junio de 1965 en Arequipa.

«La agonía de Rasu Ñiti» de Arguedas, para no citar sino dos ejemplos, son ambas expresiones de una lengua narrativa profundamente renovada, que marca la salida definitiva del indigenismo tradicional y propone nuevas modalidades de expresión de esa «misión histórica» de la literatura latinoamericana de dilucidar al «otro», es decir, al no-europeo (Portocarrero, 2004, p. 239).

Ahora bien, este sentimiento de insuficiencia con respecto a la altísima función del arte en la sociedad cobra particular importancia y sentido en el Perú que les toca vivir, un país en que la cultura es considerada superflua, decorativa, de divertimento; un país, sobre todo, en el cual el arte y la literatura son un «quehacer de minorías y para minorías que se cumple sobre el fondo de una gran comunidad iletrada» (Salazar Bondy, 1963, p. 26)³. Con ello trabajan, desde esa conciencia recrudescida, exacerbada por el hecho de que Westphalen y Arguedas tienen en común el no haberse contentado con ser solo escritores, pues ambos fueron activísimos agentes culturales, confrontados por ende de manera más frontal, más violenta con las carencias estructurales y circunstanciales de la sociedad peruana.

Los alcances del legado de José María Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen no solo se miden individualmente, son el fruto del intercambio constante que tuvieron. De este nacieron posicionamientos, experiencias y acciones que dejaron huella, marcaron de manera profunda al medio artístico e intelectual, y permitieron enriquecer y abrir el imaginario nacional, como lo identificó Alberto Escobar (1989). Luis Rebaza Soralez, quien prolonga y enriquece la reflexión de Escobar, ha estudiado el sustancial papel de José María Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen en la formación de un sector pensante y artístico que desea superar la desarticulación de la sociedad peruana y asumir una modernidad liberadora. Los dos hombres tejen un poderoso lazo con la generación de artistas, escritores e intelectuales inmediatamente posterior (Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson, Sebastián y Augusto Salazar Bondy, Fernando de Szyszlo, José Matos Mar, Blanca Varela...); es decir, con aquellos que van a ser los actores de una

³ Algo semejante dice Mario Vargas Llosa (1967 [1966]) en los sesenta: «[...] escribir significa poco menos que la muerte civil poco más que llevar la imprecisa, deprimente vida del paria. ¿Cómo podría ser de otro modo? En una sociedad en la que la literatura no cumple función alguna porque la mayoría de sus miembros no saben o no están en condiciones de leer y la minoría que sabe y puede leer no lo hace nunca, el escritor resulta un ser anómalo, sin ubicación precisa, un individuo pintoresco y excéntrico, una especie de loco benigno al que se deja en libertad porque después de todo su demencia no es contagiosa [...]» (p. 15).

efervescencia y producción intelectual y creativa bastante relevantes en el siglo XX peruano. Para estos, Westphalen y Arguedas constituyen en el diálogo entablado, en la complementariedad que forman, una referencia modélica e incluso tutelar determinante que se presenta, según postula el estudioso citado, como punto de partida para imaginar la figura del artista peruano contemporáneo:

El grupo de artistas más jóvenes ve, en el Arguedas que domina el quechua y el español, un modelo de artista que «había ido del mundo campesino [andino] al mundo occidental» (Flores Galindo, 1992, p. 13). Y ve otro modelo de articulación cultural en el Westphalen que domina el español y otras lenguas europeas: el de un artista que del mundo occidental va hacia el andino merced al estudio artístico y académico. De esta manera, ambos escritores configurarían movimientos cuyos orígenes y destinos son inversos: [andino → occidental] y [occidental → andino]. La reunión de ambos movimientos constituirá un tercer modelo a construir con características dinámicas circulares. Primero para apropiarse culturalmente del mundo andino y luego para dejar de lado la distinción «ontológica» de dos culturas antagónicas (Rebaza Soraluz, 2000, pp. 14-15).

Este modelo de articulación cultural que constituyen Arguedas y Westphalen se va a ir forjando a lo largo de las décadas de intercambio. Me interesa, en ese sentido, exponer aquí y seguir de cerca dicho proceso, sobre todo a la luz de la correspondencia que tuvieron y que será pronto publicada, postulando que ese modelo de articulación cultural, para ser posible y existir como tal, se va a forjar en la identificación y la corrosión del paradigma criollo/hispánico, y más propiamente el limeño. Por consiguiente, más que una polaridad cultura occidental/cultura andina que debe ser superada, lo que yo veo a través del intercambio entre los dos hombres es que no habría dos sino tres términos o puntos focales de tensión: el mundo occidental/Lima/la realidad andina. Entre ese occidente hacia el que va Arguedas y esa cultura andina descubierta por Westphalen se alza la Lima criolla, hispánica. El quehacer y la obra de ambos hombres apuntan a liberar el imaginario nacional, cuestionando en profundidad la autoridad de sus parámetros.

Westphalen lo hace aquejado, como él mismo dice, «de esa no sé si virtud o enfermedad que en su jerga literaria denominó José Carlos Mariátegui “cosmopolitismo” y que para el autor de *Abolición de la muerte* significó sobre todo «reconocimiento de aperturas y posibilidades —de la libertad de discrepancia— del recelo ante supersticiones y fanatismos (esas antesalas de la barbarie conforme señaló Diderot)» (Westphalen, 2004 [1984], p. 600). Fue desde la vera de una

vanguardia subversiva y cuestionadora como intentó sacar, sacudir al Perú de su letargo, de su localismo conservador y su servilismo imitativo, combatiendo, como él dice, la «obra de la acción gástrica corrosiva de la ciudad natal» (p. 601). Ello lo llevó a cabo, por supuesto, a través de su poesía, pero lo hizo también de manera activa y casi militante, junto con César Moro, en las manifestaciones surrealistas que desplegaron en la capital, entre las cuales se encuentran la primera exposición surrealista en América Latina, de 1935; la edición de la sulfurosa «hoja de poesía y polémica», único número de *El uso de la palabra*, aparecido en 1939; y, luego, de manera mucho más madura, en la dirección de *Las Moradas* y *Amaru*. Con estas revistas, los jóvenes creadores e intelectuales peruanos no solo dispusieron de ese esencial espacio de vida intelectual y artístico que fueron las pocas buenas revistas en esos tiempos de precariedad cultural, sino que pudieron gozar de otra visión del paisaje cultural del país y del mundo, una visión iconoclasta que supo cuestionar los dictados de la Lima criolla de raigambre colonial, ampliando los campos de interés e instaurando una actitud al mismo tiempo exigente, rigurosa y de apertura. Para decirlo con las palabras de Luis Loayza, «lejos de proponer a sus lectores el ejercicio intelectual entendido como juego o evasión *Las Moradas* y *Amaru* los enfrentó a su responsabilidad, los enriqueció y sigue enriqueciendo» (1974, p. 215).

José María Arguedas atacó, corroyó desde la otra vera las bases de la sociedad criolla, identificando responsabilidades con respecto a la realidad interior negada, «[ese] gran pueblo oprimido por el desprecio social, la dominación política y la explotación económica» (Arguedas, 1983, p. 13), pero también y sobre todo en una labor lenta, paciente, profunda de difusión y valoración de las culturas andinas, un esfuerzo sostenido por quebrar el cerco, abrir las compuertas entre el mundo criollo costeño y el serrano, relativizando así la validez de los cánones vigentes. Su acción como gestor cultural fue obra de toda una vida: como maestro en Sicuani, como funcionario en el Ministerio de Educación encargado del folklore nacional (cuando Valcárcel fue ministro de Educación), como director de investigaciones etnológicas en el Museo de la Cultura Peruana, como director de la Casa de la Cultura, como profesor en la Universidad Mayor de San Marcos, en la Escuela Normal y en la Universidad Nacional Agraria. José María Arguedas fue definitivamente uno de los actores mayores de esa creciente toma de conciencia en el Perú, a través de su presencia e influencia en los sectores cultivados de los años cuarenta, del problema nacional; es decir, de los «muros aislantes y opresores» que separaban al mundo criollo

costeño de todo el resto del país, mundo ignorado, ampliamente mayoritario en la sierra pero también en la selva, conformado por poblaciones prácticamente monolingües y analfabetas y de cultura puramente oral.

La corrosión del paradigma criollo/hispánico/limeño la efectúan en la complementaridad y en el diálogo que tuvieron a lo largo de sus vidas y sobre todo en la época de formación que son los años treinta e inicios de los cuarenta. Son tiempos de definición y afirmación combativa y virulenta para ambos, años en que se hacen de una ética común, que se forma en contra, en oposición, de manera reactiva, y que se legitima como tal socioculturalmente desde los márgenes y ontológicamente desde la poesía y la lengua.

Como ya lo observó Escobar, Arguedas y Westphalen se encontraron y se reconocieron en la vivencia de una posición de marginación. El autor de *Las insulas extrañas* lo enuncia claramente en su ensayo «Poetas en la Lima de los años treinta» al referirse a su relación con Lima:

Durante mucho tiempo mis límites de desplazamiento no pasaron de Ancón, Chosica y Lurín, y no por preferencia propia sino por imposibilidad material para viajes de turismo o estudio. Considero sin embargo que ese hecho no me excluía de la problemática del Perú entero. Mi situación social me ponía, en verdad, al margen de la Lima que concentraba el poder económico y político. Por mi condición de descendiente reciente de familias de inmigrantes (de mis cuatro abuelos sólo mi abuela paterna había nacido en el Perú), me sentía como en cuarentena permanente, reo de no estar integrado y no compartir las tradiciones, mejor dicho, los prejuicios e intereses de las clases dominantes. La hostilidad que al parecer se me oponía podría quizás equipararse a aquella de la cual se quejó José María Arguedas dentro de un plano muy enconado de rivalidad entre serranos y costeños. En mi caso, las manifestaciones las sentí más solapadamente. Los obstáculos podrían a veces interpretarse como las rémoras burocráticas usuales. La situación se resumía en una expresión corriente: «No tiene vara» (1980 p. 103).

Westphalen se encuentra e identifica con Arguedas a través de un fuerte sentimiento de exclusión («en cuarentena», «reo») con respecto a los estratos y círculos sociales que dictan la norma y que son los de la Lima burguesa y oligárquica criolla. Esta situación «marginal» determinada por su extranjería y pertenencia a la clase media, es decir, sin peso económico ni poder de influencia o decisión, le permite entender la problemática de la no integración, de la hostilidad, de la negación de lo otro, del otro, de lo que no es limeño/criollo. Arguedas, además de revelar,

en tanto que novelista (y estudioso) —y por consiguiente, en tanto que testigo y observador—, la hostilidad y rechazo de los limeños-costeños hacia los serranos y la relegación de estos, se ve personalmente afectado en su propia condición de intelectual y escritor provinciano, rural, serrano y, hasta su muerte, estará habitado por ese sentirse al margen del mundo urbano capitalino y sus códigos, sentimiento perceptible incluso en sus relaciones con el círculo de sus más cercanos cómplices y amigos, como Szyszlo o el propio Westphalen. En ese sentido, se hace manifiesto en los diarios de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*⁴, así como en la correspondencia, que el intelectual o artista limeño es identificado, percibido en una posición de superioridad por su procedencia capitalina, por su dominio y posesión de la alta cultura, por su inscripción «natural» en ella y por su pertenencia a la comunidad «letrada»⁵. Si bien esto problematiza el intercambio entre Westphalen y Arguedas, evidenciando que inevitablemente «el intercambio cultural tiene lugar dentro de un régimen de dominación» (Rowe, 1979, p. 101), ello no impide, sin embargo, que el sentimiento de desclasamiento experimentado por ambos se convierta, a través de la dinámica del diálogo que se establece en los años treinta y cuarenta, en herramienta sistemática de cuestionamiento de la *doxa* dominante y de propuesta y defensa de valores alternativos. En la época formativa y afirmativa que son esas décadas los amigos identifican, denuncian, atacan al *establishment* (crítico/literario/cultural) limeño así como sus dictados. Basta constatar en sus escritos y también en la correspondencia que mantuvieron, sobre todo cuando Arguedas trabajaba de maestro en Sicuani, la manera como ambos proceden a una sistemática destrucción

⁴ Y es lo que se siente en estas palabras que evocan el trato particularmente afectuoso que le brindaba el escritor Guimarães Rosa: «ningún amigo ciudadano me ha tratado tan de igual a igual, tan íntimamente como en aquellos momentos este Guimarães; me refiero a escritores y artistas; ni Gody Szyszlo; ni E.A. Westphalen, ni Javier Sologuren, menos aún los extranjeros notables». De «Primer diario», 13 de mayo de 1968 (Arguedas, 1983, p. 23).

⁵ Westphalen es poseedor de lo que Arguedas siente (y le hacen sentir) dolorosamente como una carencia, como una insuficiencia que jamás podrá ser colmada o con respecto a la cual tiene que justificarse, como lo atestiguan las palabras dirigidas, en una carta del 12 de julio de 1961, al amigo y también (detrás, inevitablemente) al artista e intelectual capitalino: «Tú sabes mejor que nadie que soy un narrador sin ilustración. Me defienden la vida y el indestructible amor que siento por el ser humano y por todos los seres vivos» (Westphalen, 2011, p. 228). Algo similar dice en el «Tercer diario» de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*: «Quizá me falta más mundo de ciudad que, en cierta forma, significa decir erudición», palabras que se desprenden de la conocida polémica con Julio Cortázar que se da en 1968 y que, además de ser un intercambio sumamente instructivo sobre posiciones y visiones en torno a la literatura y, más precisamente, en torno a la literatura y la vida, exacerba este sentimiento.

de la palabra oficial, rechazando e invalidando la legitimidad de las corrientes instituidas como el indigenismo y el vanguardismo y poniendo en tela de juicio furiosamente la legitimidad de las autoridades críticas literarias. Ello es flagrante en las diversas opiniones y comentarios sulfurosos y extremos que intercambian en su correspondencia con respecto a la actualidad literaria y cultural limeña:

Ahora te mando la crónica que salió en “El Sol”. De los actuales solo me ocupé de ti y de Emmanuel. Tengo la esperanza de que me hayan entendido, porque les hablé a mi manera. Esa crónica de “El Sol” está regular, aunque no dice lo que hablé de Chocano y de Estuardo Núñez. Te hubieras leído un poco, hablé de Núñez de tal manera que quien no fuera muy entendido en cosas de poetas y críticos, habría creído que estaba hablando de alguna cocinera, muy entendida en verduras. Me desahugué algo (Westphalen, 2011, p. 52)⁶.

La virulencia con la que Arguedas se expresa aquí está en perfecta consonancia con la manera en que Westphalen denuncia y ataca el ambiente literario oficial en el único número de *El uso de la palabra*, en particular, en el artículo titulado «De la poesía y los críticos». En este texto, el autor de *Abolición de la muerte*, además de invalidar como Arguedas el juicio de Estuardo Núñez, ataca a uno de los mayores representantes de la crítica literaria, Luis Alberto Sánchez, a raíz de la publicación de su *Índice de la poesía peruana contemporánea*, arremetiendo asimismo contra la actividad crítica propiamente dicha, definida como «práctica de mal agüero», «uso carente de resonancias fecundas de cualquier especie», «estafa desvergonzada» e identificándola sobre todo como instrumento de regulación social y de preservación de los valores imperantes. La complicidad y entendimiento de Westphalen y Arguedas en esta empresa de demolición a través de un «uso de la palabra» feroz se verifica en las palabras con las que Arguedas comenta el artículo de Westphalen al recibir en Sicuani el citado número de *El uso de la palabra*:

⁶ Esta carta de Arguedas a E. A. Westphalen es del 16 de julio de 1939. Otro ejemplo se presenta en una carta de Arguedas a Westphalen, fechada el 9 de enero de 1939: «Y a propósito, ¿leíste el artículo de Estuardo Núñez sobre el nacimiento de la naturaleza en la nueva poesía del Perú? Yo no sé quién es más bruto el que lo escribió o quienes lo publicaron. A mí ni siquiera me da náuseas sino que me molesta. No vi ese número hasta mucho después que me enviaron el siguiente. Hubiera pedido que retiren mi cuento. Esa gente es la más imbécil: son unos cretinos. Siempre tuve el peor concepto de ese infeliz de Núñez y de instruirle árbitro merecen que los echen a todos a un escusado. ¡Qué tales desgraciados!» (Westphalen, 2011, p. 49).

Tu artículo sobre los críticos es lo que esperaba desde hace mucho tiempo, al leerlo he sentido expresarse toda mi indignación contra los críticos del Perú, que no han hecho sino forjarse prestigio de sabios entre la canalla, mancillando y echando sombras sobre la poca verdadera poesía que se ha escrito en nuestro país; y tratando de levantar, contra la única poesía que se ha hecho en el Perú, la falsa figura de [ilegible] de imbéciles, a quienes por bajos intereses [...] quieren consagrar como los mejores (Westphalen, 2011, p. 76)⁷.

El sentimiento de desclasamiento convertido en herramienta sistemática de cuestionamiento en la que se reconoce un solo y único enemigo (la *doxa* dominante: criolla/hispánica) es también lo que permite la propuesta y defensa de valores e íconos alternativos. El no compartir, el sentirse excluido de las «tradiciones» es leído como deseo de «no compartir los prejuicios e intereses de las clases dominantes». La marginación cambia de signo, es transformada, recuperada como valor. Arguedas y Westphalen van a llenar de sentido esta posición marginal y no es fortuito que el lugar preferencial desde el cual hablan sea el de la poesía, que es dentro de las diferentes artes (en la órbita occidental) el más marginal o extremo⁸ y, a su vez por ello, un espacio preservado y quintaescenciado, si pensamos en la trayectoria que se desarrolla desde el romanticismo alemán, Baudelaire y los poetas malditos hasta las vanguardias, la cual modifica la función y el estatus de la poesía, asumiéndose esta cada vez más como palabra descentrada frente a la tradición, a lo instituido, a la oficialidad. Con ella, desde ella, proponen y defienden valores e íconos alternativos, pronuncian los vocablos de otra tradición, de una tradición otra. Esta se encarna en particular en la figura de José María Eguren. El autor de *Simbólicas* constituye una presencia referencial tanto para Westphalen (lo que es más lógico y conocido) como para Arguedas

⁷ Carta de Arguedas a E. A. Westphalen de 1939 (sin fecha exacta).

⁸ Veamos lo que dice Octavio Paz al respecto: «El poeta moderno no tiene lugar en la sociedad porque, efectivamente, no es “nadie”. Esto no es una metáfora: la poesía no existe para la burguesía ni para las masas contemporáneas. El ejercicio de la poesía puede ser una distracción o una enfermedad, nunca una profesión: el poeta no trabaja ni produce: por eso los poemas no valen nada: no son productos susceptibles de intercambio mercantil. El esfuerzo que se gasta en su creación no puede reducirse al valor trabajo. La circulación comercial es la forma más activa y total de intercambio que conoce nuestra sociedad y la única que produce valor. Como la poesía no es algo que pueda ingresar en el intercambio de bienes mercantiles, no es realmente un valor. Y si no es un valor, no tiene existencia real dentro de nuestro mundo. La volatización se opera en dos sentidos: aquello de que habla el poeta no es real y no es real, primordialmente, porque no puede ser reducido a mercancía; y además la creación poética no es una ocupación, un trabajo o actividad definida, ya que no es posible remunerarla. De ahí que el poeta no tenga *status* social» (1974, p. 79).

(lo que podría sorprender pues, a primera vista, es difícil encontrar puntos de convergencia entre la palabra simbolista, hermética, oscura de Eguren y las exigencias «veristas» del Arguedas escritor). Además de aparecer como «ángel tutelar» según Westphalen, por ser «el primero que escribió poesía en el Perú y del cual derivamos todos desde Vallejo hasta los siguientes»⁹ Eguren va a ser defendido porque se presenta como un autor incomprendido por el *establishment* e incluso relegado; son elocuentes al respecto el no reconocimiento por parte de Luis Alberto Sánchez de la importancia poética de Eguren y la poca pertinencia interpretativa de Estuardo Núñez ante la obra del autor. El valor que adquiere Eguren como contrafigura se entiende y se completa asimismo con respecto al lugar asignado a José Santos Chocano, modelo oficial, «vate» coronado en noviembre de 1922 como poeta de América, modernista estridente, de gran popularidad, aficionado a los grandes temas históricos y geográficos del continente y del país y cuya vida vio confundirse y cruzarse trabajo poético y carrera política, diplomática y aventurera. Eguren se erige en oposición a la del vate y cantor oficial, lo cual vemos en estas palabras de César Moro:

Por entonces en el Perú, el poeta era el cantor oficial de efemérides patrióticas o el bohemio que prostituía su inspiración, llamémosla así, enteramente banal y de almanaque, al alcance de los pilares de cantina, en una cualquiera de las numerosas y sórdidas trastiendas de pulpería. Eguren fue el Poeta, en su acepción de ser perdido en las nubes, de no tener nada que decir, ni hacer, ni ver fuera de la Poesía. Cosa insólita entonces y ahora: Jamás bregó en la política (1957, p. 110).

Como Moro y con Moro, Westphalen y Arguedas se reconocen en esta personalidad una marginalidad positiva. Es pues modelo por «su extraordinaria incorruptibilidad poética y vital», afirmándose como esa otra posible y necesaria figura del poeta que, al separar quehacer poético y función social, encarna un arte que no admite concesiones ni compromisos, un arte que si bien es necesariamente «sustancia de la vida», se presenta antes que nada como valor universal y absoluto, por encima, más allá de distinciones y consideraciones de orden social o cultural o político y que se ve regido por una postura antes que nada ética.

⁹ Palabras de una intervención radiofónica de Emilio Adolfo Westphalen durante su estadía en Royaumont. El texto de la entrevista para RFI, de abril de 1988, me fue proporcionado por el autor. Aquí, Westphalen retoma lo que afirma en el artículo «La poesía y los críticos» citado previamente, de *El uso de la palabra*: «Podemos declarar concluyentemente que con Eguren, por primera vez en la historia literaria peruana aparece la Poesía» (2011 [1939], p. 269).

La necesidad del lazo entre ética y escritura se profiere, se afirma desde la poesía, que es territorio marginal ante los ojos de la sociedad pero ontológicamente fundamental para el hombre pues es el que contiene, es el que mantiene viva y en el que más profundamente se renueva la médula de las culturas; es decir, la lengua, las lenguas. Muy acertadamente Alberto Escobar identificó cuánto y cuán bien entendieron Arguedas y Westphalen que «en la patria universal de la poesía caben todas las lenguas» (1989, p. 19) y que es desde la lengua y en la lengua donde se puede y se deben modificar, mover las fronteras, disolver los encasillamientos, corroer, cuestionar la autoridad de una cultura sobre otra.

En ese sentido, en ellos, el trabajo a profundidad en la lengua fue una convicción y una obsesión: basta ver la intensidad y angustia con la que Arguedas se cuestionó a raíz de su experiencia docente sobre el porvenir del quechua y la necesidad de castellanización; y, luego, la manera tenaz con la que hizo de la literatura el espacio (privilegiado) de una «problematización de la lengua natural» (1989, p. 122), no solo en la lucha constante que sentía llevar con el castellano, sino también y sobre todo en la búsqueda en sus novelas de una lengua literaria capaz de recrear los poderes del quechua como idioma y cosmovisión (*Yawar Fiesta*, *Los ríos profundos*) o en el intento de plasmar los hervores de la migración en la lengua hablada de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, sin olvidar la extrema importancia que le otorgó a la traducción de poesía, canciones y mitos quechuas al castellano. En Emilio Adolfo Westphalen, quizá de modo menos obvio, esa labor de apertura, de desterritorialización también se hizo. Si bien no fue poseedor, como José María Arguedas, del doble legado de dos lenguas, en su infancia y su formación escolar se vio envuelto y nutrido por otros idiomas distintos al castellano (alemán, italiano, francés, inglés), como él mismo lo ha contado en su artículo «Las lenguas y la poesía», permitiéndole una conciencia de la propia lengua y la necesidad de una salida de la misma. Así es como su obra (la que él considera como válida) empieza escribiéndose con la deportación inaugural que implicó el poema «Magic World» de 1930, escrito en inglés, y así es como su lengua poética, esa que en *Las ínsulas extrañas* y en *Abolición de la muerte* trabaja en las entrañas mismas del castellano violentando nuestras representaciones y abriendo nuestro imaginario, se va haciendo, forjando en el descubrimiento y aprovechamiento de las «posibilidades distintas —acaso a veces adoptables— de riqueza expresiva que poseen los otros idiomas» frecuentados (Westphalen, 2004, pp. 549-550).

Desde la perspectiva del intercambio con Arguedas, desde muy temprano, y ello nos devuelve a esos definitorios y formativos años treinta y cuarenta, los dos hombres saben que la lengua y la poesía, o más bien la lengua en la poesía, constituyen los lugares privilegiados de cuestionamiento y regeneración de la cultura. Lo atestiguan las cartas de esos años, además de algunos escritos, en particular «Entre el kechwa y el castellano, la angustia del mestizo», texto de Arguedas de 1939. En el diálogo que mantienen, se interrogan y es preocupación central en ellos el tema de las capacidades poéticas de las diferentes lenguas y sobre todo del castellano, como se constata en este intercambio epistolar que empieza con carta de Emilio Adolfo del 22 de agosto de 1939:

Estoy esperando recibir el texto de tu conferencia. No me quisiera fiar de la versión del periódico. Te agradezco por lo que les ha tocado a mis poemas. Tengo que hacerte notar que no estoy de acuerdo, sin embargo, en lo que se refiere a las ideas que expusiste sobre el idioma y la poesía. Desde luego lo esencial de la poesía, es lo que sobrevive en la traducción (literal). La verdadera poesía se reconoce en esta facultad de ser traducible. Lo demás es retórica, vestimenta nociva a la desnudez poética. Algunos idiomas son más maleables, más flexibles a la expresión poética. Pero esto no depende sino del mayor o menor número de voces que en el transcurso del tiempo se han dejado oír por su intermedio. Así el castellano tiene la desventaja de haber servido muy escasamente como medio de poesía. No hay por ejemplo en lengua castellana ningún poeta comparable a Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Jarry, para referirme a la poesía francesa del siglo pasado. Pero no creo que esta dificultad sea tan preponderante como para que Vallejo se haya sentido incómodo por tener que expresarse en castellano. En todo caso el quechua no me parece la salvación. Y sobre Vallejo, hay el juicio de un crítico español Bergamín (católico por añadidura y por consiguiente más quisquilloso que otros en tales cuestiones): según él, una de las cualidades esenciales de la poesía de Vallejo es su arraigo idiomático castellano. Yo creo que hasta ahora no se ha enjuiciado la obra de Vallejo crítica y objetivamente. En “Trilce” se siente una falla, un fracaso. Pero no creo que haya que achacar estos al idioma, sino al mismo Vallejo (2011, pp. 57-58).

A lo que Arguedas responde, en carta del 21 de setiembre de 1939:

Le he tomado el jugo a lo que me dices sobre la inferioridad del castellano con relación al francés. Yo no conozco a ninguno de los poetas de los que me hablas; y quizá por eso me he puesto a estudiar seriamente el francés; y ahora me explico mejor la superioridad absoluta de tu expresión a la de todos los poetas actuales que he leído. No importa que hayas sabido en francés una poesía tan superior, eso tiene que alentar la fuerza creadora, aunque uno tenga que hablar en otro idioma.

Le he tomado también el jugo a lo que me dices de Vallejo; me parece acertadísimo, y ya después de sabido muy sencillo, que el fracaso o la endeblez de “Trilce” sea por el mismo Vallejo. Es claro, del olmo no nacen peras. Cuando leí “Trilce” por primera vez, sufrí una sorpresa grande. Y esa sorpresa no se debió sólo a la brusquedad del cambio que hay entre “Los Heraldos” y “Trilce”, en el 99% de “Trilce” no encontré nada que me convenciera; no me tocaba, y me esforcé en leerlo muchas veces, y siempre permanecí quieto. Hay hasta cuatro poemas que me gustaron, y que me siguen pareciendo hermosos. Pero yo también creo a Eguren inmensamente superior, y cada vez me parece más esta distancia (2011 [1939], p. 71).

Es interesante observar en este intercambio varios elementos aparentemente inconexos —la traductibilidad de la poesía, la valoración cualitativa de las lenguas, la obra de Vallejo— que, sin embargo, adquieren sentido y coherencia en la perspectiva de una misma preocupación articuladora (en cuanto a los valores en juego) y que tiene que ver con el lugar y el valor asignado al castellano. En primer lugar, contemplemos la defensa por parte de Westphalen de la traductibilidad como valor de lo verdaderamente poético, «lo esencial de la poesía, es lo que sobrevive en la traducción (literal). La verdadera poesía se reconoce en esta facultad de ser traducible». Estas aserciones sorprenden, quizá porque contrastan radicalmente con la conocida opinión de Vallejo, postulada en su artículo «La nueva poesía norteamericana» de 1929, que empieza diciendo «todos sabemos que la poesía es intraducible. La poesía es tono, oración verbal de la vida. Es una obra construida de palabras. Traducido a otras palabras, sinónimos pero nunca idénticas, ya no es la misma» (2002, p. 778). Suscita perplejidad la abismal diferencia de vivencia y experiencia de la lengua y la traducción en estos dos auténticos poetas, tema que daría para toda una ponencia. Centrándome más precisamente en las preocupaciones del autor de *Las islas extrañas*, vinculo el valor que él encuentra en la traductibilidad con una necesidad de circulación y apertura, como una posibilidad y un recurso de la lengua misma de liberarse a través de la poesía de su propio autoritarismo. Ello nos lleva al segundo punto del intercambio, o sea, la evaluación cualitativa de las lenguas. La descalificación del castellano, considerado como deficiente o limitado por Westphalen en comparación con otras lenguas indoeuropeas como el francés o el inglés, la aprueba Arguedas quien, por lo demás, en otros textos (conocidos, de esos años y más tarde) también lo descalifica con respecto al quechua, definido este último como más poderoso en la expresión de algunos sentimientos, los más característicos, según él, «del corazón indígena: la ternura, el cariño, el amor a la naturaleza», más poderoso «en la expresión de muchos trances del espíritu y sobre todo del ánimo» (Arguedas, citado en Westphalen, 1995, p. 16).

Podrá sorprender y ser percibida como ingenua (y poco científica o rigurosa) esta manera de evaluar las lenguas en términos de superioridad o inferioridad, pero es sobre todo reveladora del régimen de dominación dentro del que se inscriben las lenguas y de la necesidad de desautorizar a la lengua oficial y natural, aquella que está cargada de «las pestes ideológicas»¹⁰. Finalmente, estrechamente vinculado con la preocupación por la lengua y la poesía, aparece aquí el tema de Vallejo y no es fortuito. Como se puede constatar en el intercambio, los dos escritores mantienen con el autor de *Trilce* una relación reactiva más que ambivalente. Esta opinión, como se sabe, se modificará radicalmente con los años tanto en Arguedas (véase, en particular, lo que dice en su «Último diario» de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, «quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú lo que él representa [...] Vallejo era el principio y el fin» [1983, p. 198]) como en Westphalen, sobre todo en su ensayo «Eguren y Vallejo: dos casos ejemplares» (Westphalen, 1995). Sin embargo, es interesante detenerse en este momento en el hecho de que obviamente no son capaces de percibir los alcances y la envergadura de la obra vallejiiana, y en particular de *Trilce*, definiéndola por su «fracaso» o «endeblez». La falta de visión que se desprende de estos juicios obedece, a mi modo de ver, a dos elementos: por un lado, a ese «arraigo idiomático castellano» justamente identificado por Bergamín, que hace la especificidad de la lengua poética vallejiiana (desde la cual y en la cual produce los quiebres mayores, el divorcio radical y violento del yo con el mundo). La reacción a Vallejo es una reacción a ese arraigo idiomático castellano y a todo lo que ello acarrea; dicho con las palabras de Westphalen en el artículo de *El uso de la palabra* titulado «La poesía y los críticos», las taras tradicionales de la poesía castellana son: «[lo] sentimental, propenso a las efusiones familiares, al misticismo agónico y plañidero»¹¹. Westphalen y Arguedas perciben esta pertenencia, este arraigo idiomático castellano no como una riqueza (o como la materia misma explotable que engendra la crisis y la conmoción), sino como un confinamiento limitativo y asfixiante. Ven, leen a Vallejo sobre todo desde la perspectiva del cuestionamiento de la exclusiva autoridad del castellano. Lo que ellos consideran necesario es abrir las compuertas, hacer respirar la lengua desde y por otras lenguas (poéticamente prestigiosas o desautorizadas). El segundo elemento que alimenta y explica esta

¹⁰ Como lo sugiere Julio Ortega (2011) en su conferencia dada durante el congreso «Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales», al hablar del castellano.

¹¹ «[...] las profundas raíces católicas e idealistas de Vallejo convierten casi toda su poesía en un borrascoso y patético diálogo con dios padre [...]» (Westphalen, 2011 [1939], p. 271).

relación reactiva con Vallejo es el contexto de la legitimación de las obras fundadoras de la modernidad poética peruana y la temprana «competencia» que se instaura entre Vallejo y Eguren o, más bien, entre «vallejianos» y «egurenianos», como lo sugiere la fracesilla de Arguedas: «pero yo también creo a Eguren inmensamente superior, y cada vez me parece más esta distancia». La reactividad de Westphalen, sobre todo (seguido por Arguedas: «yo también...») con respecto a Vallejo, obedece al no reconocimiento por parte del *establishment* crítico del lugar fundacional de Eguren, lugar que sí se le asigna y exclusivamente a Vallejo¹².

Paradójicamente, Eguren más que Vallejo se presenta para Westphalen y Arguedas a fines de los treinta e inicios de los cuarenta como esa figura alternativa y marginal por la cual se procede a la corrosión del paradigma criollo/hispánico, probablemente porque su poesía simbolista (en constante deportación imaginaria) no se nutre de la misma manera esencial del arraigo hispánico/castellano, quizá sobre todo porque desde los márgenes produce una conducta ética que, al hacer del arte y la poesía un valor universal y absoluto, crea un espacio al amparo de la arbitrariedad y las disfunciones sociales y capaz incluso de disolver las oposiciones entre cultura nativa y cultura foránea, entre cultura dominante y dominada¹³.

¹² «Las aseveraciones caprichosas sobre las cuales basa, por lo general, la crítica nacional todo intento de apreciación y ubicación, se muestran de nuevo en el caso de César Vallejo. Su obra, incondicionalmente aceptada con los mayores elogios, es designada tanto por L. A. Sánchez, por Estuardo Núñez, cuanto por otros críticos, como la primera manifestación de la poesía nueva en el Perú [...]» (Westphalen, 2011 [1939], p. 270).

¹³ Esta concepción la hallamos en estado bruto en la praxis de Arguedas como profesor de castellano en Sicuani, expresada en una carta a E. A. Westphalen del 16 de julio de 1939: «Y ahora viene lo serio: Tú dudas de que no comprendan tus versos. Claro que esos animales de críticos comenzando por el asno de Núñez y terminando en el lego de Jiménez y toda esa carroña escogida de pequeños literatos, tienen incapacidad mental para entender nada de lo que verdaderamente es arte. *Mientras* yo, aquí leo Eguren, leo *Abolición*, leo García Lorca, con mis alumnos. Y ellos entienden y repiten los poemas cuatro y cinco veces. Si vieras cuantos ratos de hermosura he pasado con ellos leyendo tus versos y los de Eguren. Y no solo en clase; hay como siete u ocho que vienen a mi casa y se van a la chacra con tus libros, con el de Emmanuel o Eguren. Después regresan como a la hora o más y conversamos en mi cuarto hasta bien entrada la noche. Pero ninguno todavía ha aprendido a pronunciar bien tu apellido» (Westphalen, 2011, p. 54). Aunque nos haga sonreír por diversas razones este comentario (en particular, la aparente, supuesta facilidad de transmisión a jóvenes quechua hablantes de obras poéticas como las de Eguren o Westphalen, tan complejas para cualquier lector hispanohablante), me importa destacar aquí sobre todo la fe que anima al joven profesor, la convicción ciega, incuestionable de que el arte (el verdadero) reúne, permite una comunión más allá de las barreras lingüísticas y culturales que, por lo demás, el detalle del apellido recuerda.

Esta convicción no implicó, sin embargo, ninguna nivelación o anulación de las especificidades. Westphalen exaltó, como se sabe, en múltiples ocasiones y desde diferentes frentes la cultura andina, pero, por encima de todo, gracias a José María Arguedas pudo vislumbrar los poderes, los alcances de la lengua quechua en la relación del hombre con el mundo; es decir, ese sentir «el mundo como parte de uno mismo y no como algo objetivo [...] [esa] especie de comunión universal, de inmersión poética en que se anulan objeto y sujeto [y que] es para muchos de nosotros todavía una cima inaccesible aunque intuita, ensoñada o, simplemente, deseada» (Westphalen, 1969, p. 3). A través de esta definición le asigna al idioma quechua la función esencial de la poesía, que es la de escapar a la maldición de la denominación que por principio todo dispersa, negándose a ver la lengua como mero sistema de signos (y que, como tal, dice la distancia inevitable entre las palabras y las cosas). Al identificar el quechua como poesía de la lengua y lengua de la poesía, Westphalen, el poeta nutrido por la tradición europea, hace de esta lengua una nueva fuente en la cual se regenera la modernidad occidental huérfana («cima inaccesible aunque intuita, ensoñada o, simplemente, deseada»), ya que es capaz de instaurar una intimidad con la materia y la naturaleza¹⁴ y de aprehender la inmediatez del ser sensible que los idiomas occidentales han perdido.

Para concluir, una última observación: Westphalen nunca dominó el quechua, el conocimiento y acercamiento que tuvo fue a través de José María Arguedas, del Arguedas poeta quechua hablante por supuesto, pero también y sobre todo del escritor cuyo arte hizo del castellano una lengua hospitalaria, capaz de acoger con benevolencia y ternura esa música como aquel pino renegrido y solitario de los Andes que «ni los Bach, Vivaldi o Wagner pudieron hacer tan intensa y transparente de sabiduría, de amor, así tan oníricamente penetrante, de la materia de que todos estamos hechos y que al contacto de esta sombra se inquieta con punzante regocijo, con totalidad» (Arguedas, 1982, pp. 144-145).

¹⁴ «[L]as palabras del quechua contienen con una densidad y vida incomparables la materia del hombre y de la naturaleza y el vínculo intenso que por fortuna existe entre lo uno y lo otro» (Westphalen, 1969, p. 3).

Bibliografía

- Arguedas, José María (1983 [1971]). El zorro de arriba y el zorro de abajo. En *Obras completas* (V, pp. 9-219). Lima: Horizonte.
- Escobar, Alberto (1989). *El imaginario nacional, Moro-Westphalen-Arguedas, una formación literaria*. Lima: IEP.
- Loayza, Luis (1974). Regreso a *Las Moradas*. En *El sol de Lima* (pp. 211-216). Lima: Mosca Azul Editores.
- Moro, César (1957). Peregrín cazador de figuras. En *Los anteojos de azufre. Boletín Bibliográfico de la Universidad mayor de San Marcos, XXX*.
- Ortega, Julio (2011). «José María Arguedas y la hipótesis trasatlántica». Conferencia presentada en el congreso internacional «Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales». Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Paz, Octavio (1974). *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo)*. México: Espiral, Fundamentos.
- Portocarrero, Gonzalo (2004). *Rostros criollos del mal*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Rebaza Soraluz, Luis (2000). *La construcción de un artista peruano contemporáneo*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Rowe, William (1979). *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Cuadernos del Instituto Nacional de Cultural.
- Salazar Bondy, Augusto (1963). *La encrucijada del Perú*. Montevideo: Hora de Latinoamérica, ARCA.
- Vargas Llosa, Mario (1967). Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú. En Sebastian Salazar Bondy, *Obras de Sebastián Salazar Bondy. Comedias y juguetes* (I, pp. 11-34). Lima: Moncloa.
- Vallejo, César (2002). *Artículos y crónicas completos II*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Westphalen, Emilio Adolfo (1969). José María Arguedas (1911-1969). *Amaru*, (11).
- Westphalen, Emilio Adolfo (1980). *Otra imagen deleznable*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Westphalen, Emilio Adolfo (2004 [1984]). Nacido en una aldea grande. En *Poesía completa y ensayos escogidos* (pp. 600-607). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

- Westphalen, Emilio Adolfo (2004 [1978]). Eguren y Vallejo: dos casos ejemplares. En *Poesía completa y ensayos escogidos* (pp. 562-570). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Westphalen, Emilio Adolfo (2004 [1978]). Las lenguas y la poesía. En *Poesía completa y ensayos escogidos* (pp. 547-555). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Westphalen, Emilio Adolfo (2011 [1939]). La poesía y los críticos. En Inés Westphalen (comp.), *El río y el mar. Correspondencia: José María Arguedas/Emilio Adolfo Westphalen (1939-1969)* (pp. 265-274). Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Westphalen, Inés (comp.) (2011). *El río y el mar. Correspondencia: José María Arguedas/Emilio Adolfo Westphalen (1939-1969)*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

Dos personajes decisivos de la literatura indigenista: Benito Castro y Demetrio Rendón Willka

NÉCKER SALAZAR MEJÍA

Universidad Nacional Federico Villarreal, Perú

Propósito

El propósito de este trabajo es analizar el rol que cumplen y el proyecto que asumen los personajes Benito Castro y Rendón Willka en el mundo representado en *El mundo es ancho y ajeno* (1941) de Ciro Alegría y en *Todas las sangres* (1964) de José María Arguedas, respectivamente.

En la novela de Alegría, el personaje Benito Castro es el agente que conduce a la comunidad a un proceso de radical transformación social y económica, cuya finalidad es insertar el destino de la comunidad en el concierto de la nueva dinámica que gobierna las relaciones en el seno de la conformación nacional. En la novela de Arguedas, Rendón Willka representa el esfuerzo de la comunidad india por hacer prevalecer lo autóctono en el proceso de la modernización que se desarrolla en el mundo andino. El proyecto que encarna Rendón Willka busca replantear las relaciones entre los indios y los señores, y afirmar el valor del elemento indígena en el desarrollo de un proceso de cambio.

Este trabajo estudia la migrancia de ambos personajes, la apropiación que realizan del saber y de los medios que les brinda el espacio de la urbe, la instrumentalización de su experiencia



y su saber en el proceso de intelección y de transformación de la realidad andina, y el proyecto que ambos protagonistas emprenden en la búsqueda de un nuevo destino para la comunidad indígena.

Benito Castro y el proyecto de modernización de la comunidad indígena

En *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría, se aborda el problema de la expropiación de las tierras de la comunidad de Rumi por parte de la acción del hacendado Álvaro Amenábar. Frente a dicho conflicto, la novela pone en discusión dos tipos de actuación que definen la lucha de los líderes campesinos: una actitud conservadora y de respeto a la ley encarnada por Rosendo Maqui, por un lado; y una actitud firme y reivindicativa que apuesta más por la acción armada que por una solución legal al conflicto, que es asumida por el Fiero Vásquez y Benito Castro, por otro.

Cada líder define una actuación distinta frente al conflicto que afronta la comunidad y al peligro que se yergue sobre la propiedad de sus tierras. En cada decisión que se tome para encarar el problema estarán en juego los derechos de los bienes comunales, la obtención de la justicia y el destino de la comunidad.

Las intervenciones de Rosendo Maqui tienen un carácter conservador y conciliador, sin que ello signifique que su acción se encuentre sometida al poder y carezca de sentido de lucha. Rosendo Maqui es un alcalde venerado por la comunidad y su figura patriarcal inspira un singular respeto; es modelo de prudencia, tiene un notable sentido de la justicia y del bien común. Sus palabras poseen la huella de la sabiduría, de la generosidad y de la medida.

Cuando surge el litigio por las tierras de Rumi, Rosendo Maqui trata en lo posible de encontrar una solución por la vía legal, aunque, desde su punto de vista, la confianza que le inspira el derecho es relativa, ya que cree que este se ha creado para perjudicar los intereses de la comunidad. Paradójicamente, su aire señorial, su estoicismo inquebrantable y su conformidad en el desarrollo de los hechos lo distancian de asumir una actitud más resolutiva y contundente frente al litigio incoado por el hacendado Amenábar. De esta manera, Rosendo Maqui encarna la actitud más conservadora frente al conflicto que encaran los comuneros en defensa de sus tierras.

La opción por una respuesta más decidida y firme frente al litigio es asumida por el Fiero Vásquez y Benito Castro. El Fiero Vásquez es un bandolero que

incursiona en Rumi repentinamente y es recibido con cierta atención por parte de los comuneros. En el curso de los acontecimientos de la novela, el bandolero se adscribe a la lucha de Rumi y su participación se hace bastante notoria durante el despojo de las tierras de la comunidad. Un sentimiento de justicia une al Fiero Vásquez con el destino de la comunidad.

En el marco de la defensa de las tierras de Rumi, la lucha del Fiero Vásquez asume espontáneamente un signo de reivindicación, pero su accionar está al margen de un basamento ideológico: sus ideas carecen de un sentido explicativo que pueda asir e interpretar la verdadera naturaleza del conflicto que golpea a la comunidad. Si bien, desde el momento en que aparece en escena, el Fiero Vásquez adscribe su acción a la defensa de Rumi, su acción bandoleril y su lucha, como lo sostiene Eduardo Urdanivia (1975, p. 83), «[...] son puramente instintivas, no tienen ningún trasfondo de análisis de la realidad para después actuar sobre ella».

Sin embargo, desde el punto de vista de las implicancias que tiene la violencia en el desarrollo de las acciones, la presencia del Fiero Vásquez crea la necesidad de una respuesta más decidida de parte de la comunidad. Esta alternativa se pondrá en práctica cuando el comunero Benito Castro reaparezca en Rumi luego de errar por diversas provincias y ciudades de la costa peruana.

Benito Castro es un personaje crucial en la historia de Rumi. Su condición de mestizo¹ adquiere un especial significado en el contexto del mundo representado en la novela, lo que se explica por el programa que encarna y los cambios que tratará de poner en práctica. Por otro lado, desde la propuesta de la novela, la figura del mestizo se asocia con una visión de futuro y con una intelección del mundo que impulsan, en el caso concreto de Benito Castro, una actuación social e histórica en bien de la comunidad². Con él, la colectividad indígena se orienta hacia la resistencia armada en la defensa de sus tierras.

¹ Ciro Alegría le asigna un rol importante al mestizo en el proceso de transformación social y económica del país. El autor considera que el papel del mestizo resultará decisivo en la construcción del destino del país. En una de sus intervenciones en el Primer Encuentro de Narradores Peruanos, celebrado en Arequipa en 1965, sostiene: «[...] en el norte vemos al mestizo con gran frecuencia tomar el lado de la población oprimida, reaccionar con la parte oprimida de su ser [...]. En mi propia novela hay mestizos de este orden; por ejemplo Benito Castro [...]. En todo caso el papel del mestizo es un papel social eminente y en el norte está siendo jugado, si se quiere con brillantez. Las primeras avanzadas de lucha social las encabezan generalmente los mestizos» (1986, pp. 249-250).

² Hans Bunte, estudioso de la obra de Ciro Alegría, sostiene que la fuerza del mestizaje es un factor decisivo en su narrativa: «Alegría representa la actitud del mestizo, arraigado con toda el alma en su

Entre los protagonistas de *El mundo es ancho y ajeno*, la construcción de este personaje tiene, por otro lado, una importante complejización que lo configura como un «héroe moderno», condición que se explica por su singular camino de constitución: parte desterrado de Rumi (capítulo I, «Rosendo Maqui y la comunidad»), sigue un proceso de aprendizaje y madurez fuera de ella (capítulo VI, «El ausente»), retorna a la comunidad como adalid de la reivindicación y defensa de esta (capítulo XXI, «El regreso de Benito Castro»), inicia una serie de transformaciones en bien de la colectividad (capítulo XXIII, «Nuevas tareas comunales») y conduce al pueblo a la inmolación (capítulo XXIV, «¿Adónde? ¿Adónde?»).

La prédica de Benito Castro, antecedida en el curso de la novela por las arengas del Fiero Vásquez, determina un cambio en el ritmo de la narración. En la sintaxis narrativa de la novela, el reingreso de este personaje en la trama resulta ser un elemento narrativo de carácter intensificador pues, a través de él, la novela retoma en forma progresiva, y cada vez más contundente, la resolución del conflicto que había quedado en suspenso narrativo por las interpolaciones de historias que relataban episodios vinculados con la comunidad y sus personajes.

El discurso de Benito Castro revela una importante formación ideológica, que es fundamental para entender el proceso de transformación que emprende para modernizar la comunidad indígena. Su paso por Lima y su participación en jornadas sindicales lo convierten en un hombre de ideas y de acción, su pensamiento se coordina con una praxis que denota una visión de futuro y de compromiso en salvaguarda de los derechos de la comunidad de Rumi. De acuerdo con José Rodríguez-Luis (1980), «Rumi solo podría sobrevivir y prosperar bajo la dirección de un líder que sepa cómo luchar —científicamente, por decirlo de algún modo— con los peligros que amenazan al ayllu, un líder del tipo de Benito Castro, educado fuera de Rumi» (p. 117).

Desde el instante en que Benito Castro llega a Rumi, como explica la voz narrativa de la novela, «[...] la comunidad mantenía una inquieta actitud de espera [...]», pues «[e]l hombre que había traído los caminos del mundo enredados en las pupilas, sentía todo el compromiso de esa responsabilidad» (Alegría, 1971 [1941], p. 478)³. En perspectiva, Benito Castro entendía el destino de la comunidad

tierra americana [...] por esa razón en todas sus novelas, surge un cholo como personaje central, en cuya alma los rasgos españoles e indios se han mezclado en una rara armonía» (1961, p. 9).

³ Las citas de *El mundo es ancho y ajeno* se toman de la tercera edición, publicada por la Editorial Losada (1971).

en relación con una nueva forma de asumir y comprender el mundo. Esa visión es comentada por la voz autorial: «Tenía que surgir una concepción de la existencia que, sin renegar de la profunda alianza con la tierra, lo levantara sobre los límites que hasta ese momento había sufrido para conducirlo a más amplias formas de vida» (p. 478).

El discurso de Benito Castro se impregna de un hondo poder persuasivo, con expresiones que hacen alusión a la libertad, la propiedad, los derechos, la dignidad, la justicia y el progreso. En particular, la constante referencia al concepto de progreso resulta fundamental en su discurso y se erige como el sustento de las transformaciones que pone en ejecución en bien de la comunidad. A través de la voz del narrador omnisciente, conocemos su cabal significado: «Si quería el progreso era porque estimaba que solamente con el progreso el indio podía desarrollarse y librarse de la esclavitud» (p. 482).

Es importante señalar que la praxis de Benito Castro se define en términos ideológicos y traduce una marcada conciencia social; dicho pensamiento incide directamente en replantear la estrategia que la comunidad sigue en relación con el litigio judicial. En ese sentido, de un modo de actuar prudente y conciliador, se pasa, con Benito Castro, al convencimiento de que la única forma de enfrentarse a la injusticia es utilizando las mismas armas que emplean el poder económico y las fuerzas represivas del Estado.

En su condición de último alcalde de la comunidad de Rumi, Benito Castro asume en términos más resolutivos el destino de la comunidad; desde su punto de vista, es fundamental iniciar una serie de cambios en el presente con el fin de alcanzar nuevas condiciones de vida material, de progreso y de bienestar para los comuneros. El programa de Benito Castro comprende una serie de acciones en diferentes frentes: urge ampliar el espacio de la comunidad para incorporar tierras aledañas de cultivo, es vital crear una conciencia crítica frente al estado de prostración que vive la comunidad, resulta impostergable impulsar la educación para velar por el futuro de la comunidad, se hace necesario terminar con las creencias y supersticiones lugareñas que impiden el desarrollo local y es prioritario modernizar la comunidad acorde con las exigencias que plantea la realidad social y económica del presente.

Como lo subraya Antonio Cornejo Polar, los ideales de Benito Castro se contraponen a la prevalencia de la tradición:

[...] la figura de Benito Castro representa la introducción en una sociedad tradicional de los valores de la sociedad moderna y en este orden de cosas implica la cancelación (como capacidad de supervivencia efectiva) de ese pasado perfecto que la misma novela construye en sus primeros capítulos (1980, p. 78).

Benito Castro encara los problemas que enfrenta la comunidad desde una postura crítica e ideológica; por ello, su pensamiento incorpora los proyectos sociales que conoce en el largo periplo que emprende por ciudades y provincias de la costa. Su visión de las condiciones de Rumi y su interpretación de la dinámica de la realidad se distancian radicalmente de la anterior forma de entender el conflicto y de asumir sus problemas; su pensamiento representa un cambio que será decisivo en el curso de los acontecimientos. Cornejo Polar analiza el sentido del proyecto que encarna el último alcalde de Rumi:

[Benito Castro] se inserta en el proyecto de lo que José María Arguedas denominó la «parte generosa» del mundo no indígena; es decir, de los grupos sociales que combaten por una sociedad más justa, del proletariado urbano, del campesinado proletariado de la costa, de los estratos medios más radicalizados. Aquí es que Benito Castro encuentra la inspiración para superar el estado mítico de Rumi y para actuar reivindicativamente en el plano de la realidad (p. 78).

Del paso de la actitud pasiva a la resolución combativa se sigue un proceso que terminará por dejar de lado completamente la contemplación y la inacción; en ese trance, la propuesta del último alcalde de Rumi se canaliza mediante el convencimiento de una respuesta categórica y organizada de parte de la comunidad. El proyecto de Benito Castro consiste en la búsqueda de cambios inmediatos en la condición social y económica de los campesinos y, en el logro de ese objetivo, el empleo de la fuerza y la resistencia armada en la defensa del espacio vital de los comuneros de Rumi es el único camino.

Dada su condición de mestizo, Benito Castro encarna al «nuevo indio» de acuerdo con los planteamientos que desarrolla Uriel García, y su diferencia respecto del «indio antiguo» reside en la perspectiva histórica con que se proyecta hacia el porvenir⁴. Como alcalde de Rumi, su accionar se enmarca en los proyectos que

⁴ En su libro *El nuevo indio*, José Uriel García (1973 [1930]) formula una diferencia entre «indio antiguo» y «nuevo indio». Con el primer término, se refiere al indio ligado con la tradición, asentado en el *ayllu* y enraizado en la tierra. En contraparte, la segunda denominación designa al sujeto mestizo; esto es, al indio emergente, que ha desarrollado su capacidad creativa y su talento transformador, y cuya acción adquiere un sentido de proyección histórica.

propugnan los sectores emergentes del país que buscan un proceso de transformación de la comunidad campesina mediante la incorporación de factores sociales, históricos, económicos y políticos. En su condición de «nuevo indio», que es el sujeto habitante de los Andes que asume positivamente instrumentos y prácticas culturales provenientes de otros espacios sociales y culturales, Benito Castro cree firmemente en la necesidad de renovar las condiciones de existencia material y cultural de la comunidad indígena.

Para Ángel Rama (1987), el indigenismo traduce el programa del «mestizaje», es decir, el proyecto de las capas medias y mestizas de los pueblos andinos de América Latina en su lucha por ascender a otras posiciones en la estructura social. Según el crítico uruguayo, la cosmovisión que impregna el indigenismo corresponde a la «nueva capa social» que se había desarrollado en las provincias y en las ciudades, y que imponían sus esquemas de «interpretación de la realidad a los demás grupos sociales».

En el contexto de la modernización de nuestro continente, se observa el protagonismo de «un grupo social nuevo, promovido por los imperativos del desarrollo económico modernizado» que «plantea nítidas reivindicaciones a la sociedad que integra». Este grupo emergente, sostiene Rama, «[...] extiende la reclamación que formula a todos los demás sectores sociales oprimidos y se hace intérprete de sus reclamaciones que entiende como propias, engrosando así el caudal de sus fuerzas con aportes multitudinarios» (p. 142).

Basándose en estudios sobre las características de los cambios sociales producidos en el Perú, Juan Carlos Galdo (2008, p. 106) considera que en la figura de Benito Castro se representa una sociedad en estado de transición en las primeras décadas del siglo XX. Por otro lado, se desprende, desde la perspectiva de la novela, que la comunidad indígena se orienta, sin vuelta hacia atrás, a un proceso de profunda transformación social que es conducido por los sectores mestizos de la población. En ese contexto, Benito Castro es el agente que encarna al sujeto modernizador de la comunidad indígena⁵ y su gesta adquiere, a la vez, una significación mesiánica en el imaginario andino.

⁵ Para Juan Carlos Galdo, *El mundo es ancho y ajeno* afirma la inclusión del colectivo indígena en el proyecto nacional, lo cual se realiza, no obstante, en un marco de dependencia: «La comunidad y los sectores indígenas se incorporan entonces a la comunidad nacional, y los sectores indígenas son tomados finalmente en cuenta en el nuevo proyecto de nación-Estado, pero nuevamente subordinados,

El proyecto de Demetrio Rendón Willka frente a la modernización y la tradición

Enmarcado entre un anuncio apocalíptico lanzado por el anciano don Andrés Aragón de Peralta, quien maldice a sus dos hijos, don Bruno y don Fermín, y un final de significación profética, que es la muerte de Demetrio Rendón Willka, de grandes resonancias míticas, el drama de la novela *Todas las sangres* de José María Arguedas se centra en la puesta en ejecución de proyectos específicos que buscan definir una nueva dinámica social y económica en los Andes del Perú. En sus catorce capítulos, la novela pone en debate las opciones que asumen los principales protagonistas en relación con el destino de la comunidad y el porvenir del país, y cuyo marco de fondo es la contraposición entre la valencia de la tradición y la dominancia de la modernidad.

Los proyectos que se plantean en la novela se asocian con los planes que representan cuatro actores: don Fermín Aragón de Peralta, don Bruno Aragón de Peralta, el Consorcio Internacional y Demetrio Rendón Willka. Si bien dichos proyectos pueden llegar a compartir objetivos programáticos y a concordar líneas de acción, también confrontan posiciones y sus planteamientos pueden entrar en abierta contradicción debido al horizonte y objetivos particulares que los impulsan.

Las propuestas de cambio que encarnan los actores de la novela evidencian, por otro lado, determinados modos de entender y asumir la realidad, y buscan instituir un nuevo orden en el concierto de las relaciones sociales y económicas del mundo andino. En el fondo, se trata de orientaciones disímiles que se hallan en franca exclusión. Sobre ello, Cornejo Polar explica lo siguiente:

Inmovilismo y cambio, tradición y creación, destrucción de un mundo y construcción de otro, son los goznes de la representación y de ellos surge un extenso abanico de posibilidades. Sobre las ruinas de un universo inocultablemente caduco se desarrolla la contienda de los hombres que quieren construir otro distinto, un mundo a imagen de sus ideales, de sus pasiones e intereses (1973, pp. 295-296).

El primer proyecto que se plantea en la novela lo encarna don Fermín Aragón de Peralta y se vincula con la explotación de la mina Apark'ora, descubierta en la hacienda de su propiedad, desde la perspectiva del capital. Para don Fermín,

esta vez a las capas medias, y contruidos como sujetos sociales por el paternalismo del discurso indigenista» (2008, p. 107).

con la explotación de la mina en el marco de una visión de empresa, se pondría fin al antiguo orden imperante en el mundo andino y se abrirían nuevas vías para modernizar al país. De este modo, una nueva práctica económica, que se concibe dentro de un nuevo espacio de relaciones de producción, entra en pugna con los valores y los lazos de los comuneros, y pone en tensión los sustentos de la tradición en la serranía del Perú.

En la misma línea que sirve de base a los planteamientos de don Fermín se encuentra el segundo proyecto, representado por el Consorcio Internacional, entidad que encarna los intereses del aparato transnacional y el poder de los grandes capitales. Sus líneas programáticas evidencian una extrema ambición crematística y un marcado espíritu lucrativo propio de la gran empresa. Por otro lado, su posicionamiento en los Andes, luego de haber desplazado a don Fermín, demuestra su enorme poder e instaura un nuevo sistema de relaciones que colisiona frontalmente con los principios que sirven de soporte al mundo andino.

Don Bruno Aragón de Peralta, hermano de don Fermín, enarbola la permanencia y los valores de la tradición, que son las bases en las que se apoya el tercer proyecto expuesto en la novela. Personaje de gran complejidad psicológica, su programa se halla en radical oposición a los intereses de su hermano; en contraste con la visión empresarial y lucrativa de don Fermín, don Bruno representa a las fuerzas vigentes de la tradición y a los ideales del universo indígena. En el curso de la diégesis de la novela, los planteamientos de don Bruno constituyen una respuesta que se contrapone radicalmente al afán modernizador que impulsa los proyectos de su hermano y de la compañía Wisther-Bozart.

El proyecto encabezado por Demetrio Rendón Willka tiene como signo la equidad social y un sentido de justicia en favor de los indios. El líder campesino asume las riendas de la comunidad de Lahuaymarca en la búsqueda de un porvenir mejor para los indios. Su acción tiene por finalidad iniciar los prolegómenos de un nuevo orden en los Andes y edificar la construcción de un nuevo mundo, que es esperado con ansias por los indios. Personaje alegórico, de dimensiones épicas y de alcances míticos, su destino se vincula con las aspiraciones de la comunidad india de alcanzar la justicia social.

En el capítulo I, se observa a Rendón Willka tomar distancia respecto de los patronos terratenientes, a quienes ve como opresores, injustos y abusivos. Por otro lado, no oculta sus intenciones de «templar» en algún momento a los hermanos Aragón de Peralta. Así, refiriéndose a don Bruno, en un diálogo con Anto, dice:

«Yo le haré sufrir más. A eso he venido. ¿No sabes tú? Don Bruno es como hechor [garañón], sin ojos, el Dios que tiene en su adentro no le da ojo; plomo derretido no más» (Arguedas, 1987 [1964], p. 35)⁶. En clara alusión a don Fermín, Rendón Willka subraya, igualmente, aspectos negativos: «Don Fermín es peorcito. Es sordo, su cuerpo es como cuero seco» (p. 35).

Tal como sucede con la migrancia de Benito Castro por pueblos y ciudades de la costa del Perú, Rendón Willka tiene una estancia de varios años en la ciudad de Lima. Su condición de «sujeto migrante» le permite tener contacto con aquellos elementos que serán de utilidad como parte de su bagaje cultural y para realizar un mejor entendimiento de la realidad⁷. Rendón Willka explica que su experiencia limeña fue intensa, dramática y disímil: «Yo sufriendo siete años en barriadas de Lima, comiendo basura con perros y criaturitas, oyendo a políticos, yendo a la escuela» (p. 396).

Se puede sostener que la urbe representa para Rendón Willka un momento significativo en su proceso de aprendizaje y de maduración, ya que le ofrece conocimientos y experiencias que le permitirían entender de otro modo la realidad de su momento histórico de acuerdo con otros medios de intelección y de comprensión. Ello sería importante para dilucidar mejor la dirección de su futura acción.

Estos medios de racionalización de la realidad no se hallan en contradicción con la racionalidad andina, sino, más bien, la complementan y potencian un mayor acercamiento a la problemática que enfrenta el Ande. En un estudio de las clases de racionalidades que se desarrollan en la novela, Santiago López Maguiña (2005, p. 248) sostiene que Rendón Willka asimila la racionalidad referencial y la racionalidad técnica que le proporciona la ciudad⁸, lo que le servirá para tener

⁶ Las citas de *Todas las sangres* se toman de la tercera edición de la Editorial Horizonte (1987).

⁷ De acuerdo con los planteamientos de Cornejo Polar (1995, p. 103), el «sujeto migrante» desarrolla un proceso de desplazamiento espacial en cuyo recorrido toma contacto con otros discursos, experiencias y prácticas culturales de otras realidades. Esta condición permite comprender el sentido de la experiencia y el proceso de aprendizaje que realizan tanto Benito Castro en *El mundo es ancho y ajeno* como Rendón Willka en *Todas las sangres*.

⁸ López Maguiña (2005, pp. 244-248) explica que en la novela *Todas las sangres* se plantean cuatro clases de racionalidad: mítica («[...] se caracteriza por presentar un modo de aprehensión que ordena el mundo como una totalidad [...]»), referencial («[...] divide en niveles el mundo percibido»), técnica («[...] racionalidad fundada en esquemas fijos y definidos, que siempre propone explicaciones») y mítico-referencial (articula «[...] dos modos aprehensión del mundo e incluso asimila elementos de la racionalidad técnica»). El discurso de Rendón Willka se sitúa en el espacio de la racionalidad mítica, que es propia de los indígenas, pero se apropia, por otro lado, de la racionalidad referencial,

una mejor comprensión de la realidad andina. Este bagaje será instrumentalizado en forma positiva por el líder comunero para iniciar una toma de conciencia, proyectar una transformación de la realidad indígena y poner en permanente tensión las relaciones entre los comuneros y los señores.

Desde la perspectiva de la novela, la migrancia de Rendón Willka es una experiencia que resulta vital en su definición como sujeto histórico y en su constitución como personaje predestinado a encabezar la liberación de los indios. Su retorno a la comunidad de Lahuamarca, un regreso que se reviste de connotaciones míticas, impulsa la organización colectiva de los comuneros y la planificación de las acciones que deben desarrollar en forma conjunta. Dotado de una singular capacidad de liderazgo, Rendón Willka demuestra habilidad y espíritu de convocatoria; como adalid de los comuneros, su ascendencia sobre ellos vislumbra un destino épico y ejemplar.

Nombrado capataz de la mina Apark'ora, que forma parte del proyecto de explotación de don Fermín, Rendón Willka asume dicha responsabilidad debido a razones de carácter estratégico, ya que —se entiende del sentido de esta decisión—, a través de la colaboración con don Fermín, el líder comunero se enfrenta a las dos fuerzas que este combate: el poder del imperialismo y la hegemonía de los grandes patronos tradicionales. De este modo, la lucha de Rendón Willka se orienta tácticamente en un doble frente con el fin de oponerse a los proyectos impulsados tanto por el poder foráneo, inspirados en la rentabilidad y en el lucro, como por los promovidos por los representantes de la feudalidad en la sierra del Perú, que buscan afirmar las fuerzas del gamonalismo tradicional.

Desde la óptica de Rendón Willka, queda claro que existe una capacidad de respuesta social entre los indios que, en perspectiva, puede representar una alternativa real en el camino a la justicia y a la liberación. En una escena del capítulo IV, en la que se relata el ritual de homenaje a Gregorio, líder comunero muerto en una refriega, Rendón Willka confía en que los indios se liberen de su pasividad frente a la situación de sumisión en que se encuentran con el fin de tomar una determinación más decidida:

A todos, pues, nos han jodido, nos han flagelado. ¡Pero llorar es la maldición de la maldición! Yo, yo, padrecito K'oyowasi, yo voy a hacer que en vez de lágrima que es para el arrodillado, salga fuego, más que del infierno, de los ojos de tus hijos.

que es la que rige el pensamiento del mundo moderno, y de la racionalidad técnica, que corresponde a los conocimientos comprobados.

Y entonces no vamos a responder ante Pukasira, ante Crucificado; ante el hermanito ha de responder el que quiera fregar a su hermano. ¡Caray! El sol va a cambiar, pues; quizá mañana, quizá pasado (Arguedas, 1987 [1964], pp. 144-145).

El líder comunero, igualmente, comprende los aspectos contrapuestos que están implicados en el proceso de modernización que se desarrolla en el mundo andino y tiene plena conciencia sobre su impacto en la condición humana. Rendón Willka entiende plenamente que la transformación que se vive en los Andes repercute directamente sobre las bases que sostienen al mundo andino. Al respecto, William Rowe (1979) precisa:

Rendón distingue entre el aspecto positivo de la modernización, la creación de la abundancia, y lo que él considera aspectos negativos, el cinismo, la corrupción y la ambición. Para contrarrestar los aspectos negativos desea preservar lo positivo del antiguo orden que se basa en los lazos humanos y no en la ambición y la codicia (p. 144).

El proyecto que representa Rendón Willka consiste en replantear las relaciones entre los indios y los señores, y en afirmar el valor del elemento indígena en el desarrollo de un proceso de cambio. En la óptica del líder comunero, rescatar los valores del mundo andino e incorporarlos en dicho proceso garantiza la perennidad de los valores locales y su capacidad para articular y organizar formas efectivas de actuación sobre la realidad.

De acuerdo con Cornejo Polar (1973), Rendón Willka es un sujeto que tiene «perspectiva histórica», lo cual «[...] le permite engarzar su vida en un proyecto colectivo, trascender su ser personal y deslindar su suerte individual de la de su pueblo, hasta tal punto de no importarle morir porque su proyecto se mantendrá vivo en otros hombres» (p. 243). El liderazgo de Rendón Willka, que se acrecienta con la convocatoria que hace para iniciar «el camino del asalto», alcanza su clímax con el estallido de la violencia que se desata en varias haciendas y que da curso a la rebelión final.

Desde el horizonte de la noción de transculturación postulada por Ángel Rama (1987, p. 39), se puede observar que el proyecto de Rendón Willka, al afirmar una alternativa de cambio de índole endógena, adopta de manera selectiva formas de la cultura dominante y las articula con principios provenientes de la tradición. De esta manera, la alternativa de Rendón Willka representa la valencia de una modernidad híbrida como una opción válida en la búsqueda de una salida para el conflicto social en el Ande peruano.

Benito Castro y Rendón Willka: dos personajes prototípicos en la literatura indigenista

De los personajes que forman parte del universo de la narrativa indigenista peruana, Benito Castro y Rendón Willka adquieren un especial significado tanto por su diseño particular como por el rol que desempeñan en el concierto del mundo representado en *El mundo es ancho y ajeno* y *Todas las sangres*, respectivamente. En el derrotero que define la trayectoria de ambos personajes, se pueden establecer varios puntos en común que realzan su singular estatuto.

En principio, la migrancia que emprenden hacia la urbe es un punto crucial, pues este desplazamiento espacial inserta a los personajes en otros contextos que repercuten favorablemente en su constitución como sujetos con capacidad para promover el cambio. En ese sentido, el proceso de aprendizaje y de apropiación de conocimientos que ambos desarrollan en el ámbito de la urbe tiene un impacto positivo que se traduce en una mayor intelección de la realidad en términos críticos y con un sentido histórico.

La ciudad de Lima significa para ambos personajes el acceso a una formación básica y tener conocimientos sobre formas de conciencia social, además de la importancia de la experiencia citadina y del contacto con la dinámica propia de la realidad urbana. Así, Benito Castro arriba a Lima como término de un periplo que ha realizado por varios pueblos de la costa. En la ciudad, aprende a leer y a escribir, se forma una idea del pensamiento social y sindical, se desempeña en varios oficios, trabaja en el muelle del Callao y es testigo de jornadas de protesta social. Luego de abandonar Lima, marcha hacia Trujillo, ingresa al servicio militar y combate a las guerrillas de Benel.

Por su parte, Rendón Willka es enviado a Lima por la comunidad con el fin de afirmar su educación. Los comuneros tienen la esperanza de que retornará «fortalecido» y listo para encaminarlos hacia proyectos mayores. La experiencia citadina de Rendón Willka se desarrolla durante siete años y, según él mismo lo dice, es bastante dura. Benito Castro instrumentaliza la experiencia citadina y la que ha obtenido en los pueblos de la costa para iniciar un radical proceso de transformación de la comunidad indígena. Rendón Willka regresa a Lahuaymarca con una actitud diferente; los años en que ha estado fuera de la comunidad han determinado un cambio en su actitud y en su forma de entender las cosas. Instalado en Lahuaymarca, inicia una acción como dirigente de los comuneros y, de este modo, asume el destino que la comunidad le ha asignado.

Cabe destacar, asimismo, el sentido del liderazgo que ambos personajes adquieren sobre los indios. Benito Castro es elegido tercer alcalde de Rumi por los comuneros cuando regresa a Rumi. En Lahuaymarca, Rendón Willka es el líder natural de los indios de las haciendas locales, con gran ascendencia sobre ellos y con un gran poder de persuasión. Por otro lado, a su condición de líderes comuneros se agrega su especial visión de la realidad, pues son sujetos que tienen capacidad para cuestionar el orden establecido y han llegado al pleno convencimiento de que se deben redefinir las relaciones imperantes en el mundo andino; eso mismo los conduce a asumir una lucha por la justicia social y en beneficio de las comunidades indias.

El trance último del derrotero de ambos protagonistas está signado por una inmolación heroica, que se produce en defensa de los ideales ante las fuerzas represoras. La muerte de Benito Castro tiene lugar en instantes en que los comuneros luchan en defensa de sus tierras frente a la fuerza pública. Con su muerte, el último alcalde de Rumi trasciende su ser personal para alcanzar una condición heroica y ejemplar. Su inmolación en medio del rugir de los máuseres adquiere una dimensión simbólica y es, igualmente, aleccionadora por representar el grado de coherencia del líder respecto de las ideas y programas que defiende.

Al igual que el destino final de Benito Castro, la muerte de Rendón Willka, que produce un enorme sonido que se difunde por el subsuelo y se escucha en todas las comarcas, se realiza en forma violenta: las fuerzas represoras lo fusilan. La muerte de los dos líderes se reviste de un especial significado, ya que ambos personajes alcanzan con su sacrificio una proyección mesiánica de hondas connotaciones míticas.

Desde esta múltiple perspectiva, y considerando las implicancias que conllevan sus actuaciones en el curso de cada novela, Benito Castro y Rendón Willka se convierten en dos personajes decisivos de la narrativa indigenista del Perú. Sus ideales, el sentido de los proyectos que asumen y el aleccionador mensaje de su actuación histórica los configuran como verdaderos protagonistas de un auténtico proceso de cambio en el mundo andino.

Conclusiones

El mundo es ancho y ajeno de Ciro Alegría y *Todas las sangres* de José María Arguedas desarrollan proyectos que buscan dar respuesta a las enormes fracturas del mundo

andino. Dichos proyectos, asumidos desde una posición particular en cada caso, se vinculan con determinados procesos de modernización que entran en conflicto con la pervivencia de la tradición en el Ande peruano.

Con relación a la novela de Ciro Alegría, queda claro que el impulso de la modernización busca transformar el anterior estado de las relaciones existentes en el mundo andino, así como replantear el vínculo del hombre con la tierra y con sus posibilidades de existencia. En la novela de Alegría, el personaje Benito Castro encarna este proceso de transformación y es el adalid de una nueva conciencia histórica que orienta a la comunidad a un proceso de profundos cambios que buscan su bienestar y porvenir.

En la novela de Arguedas, los actores representan una serie de proyectos que subrayan una permanente tensión entre los alcances de las nuevas formas de modernización social y económica en relación con los valores autóctonos y el arraigo de la tradición. El proyecto que encarna Demetrio Rendón Willka se inspira en la equidad social y la justicia en favor de los indios; su acción tiene por finalidad iniciar el camino de un nuevo orden en los Andes y edificar la construcción de un nuevo mundo, que es esperado por ellos.

Definidos por una especial condición en su lucha por la justicia y el bien de la colectividad india en un particular contexto de tensión histórica, y configurados como héroes con una proyección mesiánica y mítica, tanto Benito Castro como Rendón Willka constituyen dos personajes decisivos de la literatura indigenista en el Perú. El simbolismo que encierran en su condición de líderes comuneros adquiere una significativa trascendencia que los convierte en referentes obligados para poder comprender el destino de la colectividad india.

Bibliografía

- Alegría, Ciro (1971 [1941]). *El mundo es ancho y ajeno*. Tercera edición. Buenos Aires: Losada.
- Alegría, Ciro (1986). Intervenciones en el Primer Encuentro de Narradores Peruanos. En VV.AA., *Primer Encuentro de Narradores Peruanos* (pp. 248-253). Segunda edición. Lima: Latinoamericana.
- Arguedas, José María (1987 [1964]). *Todas las sangres*. Tercera edición. Lima: Horizonte.

Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales

- Bunte, Hans (1961). *Ciro Alegría y su obra dentro de la evolución literaria hispanoamericana*. Lima: Mejía Baca.
- Cornejo Polar, Antonio (1973). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada.
- Cornejo Polar, Antonio (1980). *La novela indigenista*. Lima: Lasontay.
- Cornejo Polar, Antonio (1995). Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXI (42), 101-109.
- Escajadillo, Tomás (2007). *Para leer a Ciro Alegría*. Lima: Amaru.
- Galdo, Juan Carlos (2008). *Alegoría y nación en la novela peruana del siglo XX*. Lima: IEP.
- García, José Uriel (1973 [1930]). *El nuevo indio*. Segunda edición. Lima: Universo.
- López Maguiña, Santiago (2005). Modos de racionalidad en *Todas las sangres*. En Carmen María Pinilla (ed.), *Arguedas y el Perú de hoy* (pp. 243-249). Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo.
- Moore, Melisa (2003). *En la encrucijada: las ciencias sociales y la novela en el Perú. Lecturas paralelas de Todas las sangres*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Rama, Ángel (1987). *La transculturación narrativa en América Latina*. Tercera edición. México: Siglo XXI.
- Rodríguez-Luis, Julio (1980). *Hermenéutica y praxis del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rowe, William (1979). *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Urdanivia, Eduardo (1975). «¡Tierra! ¡Defendamos! Análisis e interpretación de *El mundo es ancho ajeno*». Tesis para optar por el grado de Bachiller en Literatura. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

La trayectoria de la melancolía: los diarios de José María Arguedas y Sylvia Plath

DANIELLA WURST

Pontificia Universidad Católica del Perú

1. Introducción

En el artículo «Todas las lenguas. Vida y muerte de la escritura en *Los zorros* de J. M. Arguedas», Edmundo Gómez Mango (1996) propone que la escritura en los diarios de José María Arguedas representa un duelo fracasado. Según el crítico, «al no poder representar la Cosa perdida, la escritura fracasa en su mágico y ritual intento de exorcizar la imagen mortífera y así librarse de ella» (p. 362). El objetivo de este artículo yace en rebatir dicho postulado mediante el análisis y la comparación de los diarios de Arguedas con los diarios de la escritora estadounidense Sylvia Plath.

¿Qué pueden tener en común la autora estadounidense Sylvia Plath con nuestro emblemático escritor peruano José María Arguedas? Postulo que, pese a las distancias generacionales o geográficas que los dividen, ambos diarios nos presentan a sujetos envueltos en un profundo estado de melancolía. José María Arguedas y Sylvia Plath utilizan el espacio íntimo para ahondar sobre la representación de la muerte, la contemplación del acto creativo y el empleo de la naturaleza como posible instrumento de sublimación. En este artículo me concentraré en comparar



dichas temáticas con la finalidad de determinar qué escritura se acerca más a la transformación del estado melancólico en una posible sublimación artística.

Ante el vacío y sentimiento de pérdida de la melancolía, el arte y la escritura se configuran como una manera de enfrentarse a este estado y poder producir algo nuevo. Apoyándome en el libro *Sol Negro. Depresión y melancolía* (1988) de la crítica posestructuralista Julia Kristeva, deseo analizar cómo los diarios presentan lo que Janice Doane y Devon Hodges (1992) denominan «la trayectoria de la melancolía»; es decir, el proceso de transformar el estado inicial de la melancolía (dominado por la inhibición y el empobrecimiento del yo) hacia una articulación artística universal cuyos signos puedan trascender más allá del vacío inherente del sujeto melancólico.

El concepto de melancolía de Julia Kristeva toma como base el trabajo elaborado por Freud¹ en su ensayo «Duelo y melancolía», publicado en el año 1917. Freud (1993 [1917]) señala que la melancolía se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodegradaciones. Tomando las ideas de Freud, Kristeva describe al sujeto melancólico como aquel dominado por la pérdida de la *cosa materna*². Esta pérdida causa una inhibición y una parálisis creativa que domina al individuo y lo lleva a la contemplación de la muerte. Sin embargo, pese a este estado inicial, la autora sugiere que el trabajo de la escritura puede configurarse como una manera no de representar la *cosa*, sino de construir un objeto que sea capaz de elevarse a su dignidad.

Mediante el análisis comparativo de la trayectoria de la melancolía, deseo explorar cómo la escritura autobiográfica puede no solo brindarnos un acercamiento al mundo interior de ambos escritores, sino también servir como una manera legítima de luchar contra el estado melancólico. Asimismo, el enfoque comparado

¹ En la introducción de *Sol Negro. Depresión y melancolía*, la autora escribe: «Examinaré las cosas desde un punto de vista freudiano» (Kristeva, 1988, p. 10).

² La definición de la *cosa materna* como «un no-objeto de deseo y pérdida que escapa cualquier significación. Asociado con una economía libidinal pre-edípica y pre-discursiva, es un punto de resistencia a la entrada a lo simbólico. Designa un estado móvil e irrepresentable». La cita original es la siguiente: «Let me posit the “Thing” as a non-object of desire and loss that escapes signification. Associated with the pre-oedipal or pre-discursive libidinal economy, it is a point of resistance to entering the symbolic. It designates a mobile, unspeakable, pre-symbolic state» (Kristeva, 1988, p. 13). La traducción es mía.

no brindará una nueva manera de apreciar los diarios de Arguedas, alejándonos del encasillamiento de dicha escritura como una escritura del fracaso (véase, por ejemplo, Forgues, 1989; Gómez Mango, 1996; Vargas Llosa, 1980)³.

2. El primer momento de la melancolía/metáforas de agua

Los diarios de José María Arguedas y Sylvia Plath se caracterizan por la enunciación de un sujeto que experimenta una rebaja en el sentimiento de sí que está directamente asociada a su incapacidad de seguir escribiendo. En el «Primer diario» de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1990 [1971]), Arguedas confiesa lo siguiente: «Y ahora estoy otra vez a las puertas del suicidio. Porque, nuevamente me siento incapaz de luchar bien, de trabajar bien. Y no deseo, como en abril del 66, convertirme en un enfermo inepto, un testigo lamentable de los acontecimientos» (p. 394). Plath (1996 [1982]), a su vez, afirma sobre sí misma: «estás perdiendo tu control sobre la vida creativa de una manera que es a medias deliberada y a medias desesperada. Te estás convirtiendo en una máquina neutra» (p. 105). En ambos casos, la incapacidad de escribir es lo que los lleva a caracterizarse a sí mismos como seres inadecuados. Las imágenes de «enfermo inepto», en el caso de Arguedas, y de «máquina neutra», en los diarios de Sylvia Plath, evidencian una falta de vitalidad del individuo, cuyas fuerzas son enfrentadas por un cuerpo invadido por la inhibición que cancela toda productividad.

Ambos diarios están ligados a la escritura de un texto ficcional⁴. Los dos autores sienten el acecho del fracaso del proyecto novelesco, que se convierte en el acecho de la muerte. Los diarios sirven, en una primera instancia, como un aplazamiento,

³ Edmundo Gómez Mango (1996) señala que «la escritura en los diarios evoca una cripta, un mausoleo, la tumba literaria del escritor» (p. 368).

⁴ Los diarios de Arguedas se encuentran intercalados en la última novela del autor. El «Primer diario» inicia la primera parte de la novela, seguido por los capítulos I y II del relato. Entre el «Segundo diario» y el «Tercer diario», se ubican los capítulos III y IV de la novela. El «¿Último diario?» se encuentra al final de los hervores de la segunda parte del relato de la novela.

Si bien los diarios de Sylvia Plath no se encuentran incluidos en la última novela de la autora, *La campana de cristal* (publicada en enero de 1962, bajo el pseudónimo de Victoria Lucas, y bajo su nombre de manera póstuma en 1967), es posible determinar que existe un vínculo autobiográfico muy fuerte entre el material de la novela y los diarios. En *La mujer en silencio. Sylvia Plath y Ted Hughes* (2004), Janet Malcolm describe la novela como «una crónica literaria de la depresión nerviosa, electrochoques e intento de suicidio en 1953 de la propia Plath» (p. 42). Existe una relación simbiótica entre la manera en que el material de los diarios es usado en la novela y, paralelamente, el abordaje temático de la novela y la escritura de la novela en los diarios. Ambas escrituras se condicionan y alimentan mutuamente, fusionándose con el discurso de la autora.

un espacio donde se puede escribir sobre la imposibilidad de escribir. Tanto *El zorro de arriba y el zorro de abajo*⁵ como *La campana de cristal* se configuran como proyectos ambiciosos que inspiran a la vez que atormentan a sus autores.

El «Primer diario», incluido en la novela *El zorro*, nace precisamente de la imposibilidad de escribir el relato:

Escribo estas páginas porque se me ha dicho hasta la saciedad que si logro escribir recuperaré la sanidad. Pero como no he podido escribir sobre los temas elegidos, elaborados, pequeños o ambiciosos, voy a escribir sobre el único que me atrae: esto de cómo no pude matarme y cómo ahora me devano los sesos buscando una forma de liquidarme con decencia (Arguedas, 1990 [1971], p. 394).

Esta confesión marca una pauta que será una constante en los diarios de Arguedas; junto a la lucha contra la muerte, se da también la lucha por lograr el acto creativo. Ante el entrapamiento creativo, Arguedas utiliza los diarios como un espacio donde la escritura, al liberarse de las exigencias narrativas de la ficción, puede ahondar en una escritura íntima que toca los temas profundos que lo abaten. Como explica Martin Lienhard (1990): «Los diarios de *El Zorro* [...] son la expresión de la imposibilidad pasajera de la escritura novelesca. [...] Un espacio para acumular fuerzas y “audacia” para el relato» (p. 30). Esta dinámica se repite en el «Segundo diario»⁶ y el «Tercer diario»⁷ hasta admitir el fracaso de la narrativa en «¿Último diario?».

Plath (1996 [1982]) también recurre a la escritura íntima para profundizar sobre la imposibilidad de escribir la novela: «No escribo nada. La novela, o más bien, el trabajo de la novela es feroz. No consigo entrar. Se diría que escribo con un lápiz de romo atado a un palo de una milla de largo, en algo muy lejano, por encima de la línea del horizonte» (p. 221). La distancia espacial que se establece entre el instrumento de escritura y el espacio donde esta será plasmada representa el abismo creativo en el que la autora se encuentra. Poco después la autora escribe:

⁵ De ahora en adelante me referiré a la novela como *El zorro*.

⁶ «No puedo comenzar ahora el capítulo III. Me lanzaré pues, nuevamente a divagar» (Arguedas, 1990 [1971], p. 79). «Tengo miedo, no puedo comenzar este maldito capítulo III, de veras! ¿Cuántas veces hemos hablado de él, doctora Hoffman?» (Arguedas, 1990 [1971], p. 82).

⁷ «Luego de haber escrito el capítulo III [...] he vuelto a sentirme sin chispa, sin candelita para continuar escribiendo. Quizá sea porque he ingresado a la parte más intrincada del curso de las vidas que pretendo contar y en las que mi propio intrincamiento en vez de encontrar el camino del desencadenamiento pretende desbocarse o se opaca [...]» (Arguedas, 1990 [1971], p. 430).

«Una vez más siento el abismo entre mi deseo y mi ambición y mi capacidad real» (p. 223). Confiesa «vivir horrorizada, paralizada ante la escritura. El fantasma de la novela nonata es como la cabeza de Medusa» (p. 249), otorgándole a la imposibilidad de escribir dimensiones míticas amenazantes.

Las reflexiones sobre la imposibilidad de escribir la novela evidencian cómo ambos autores están dominados por un superyó tiránico⁸ que, como explica Freud (1977 [1923]), se despliega contra el yo con una dureza y severidad extraordinarias.

Los estados de parálisis están representados, en ambos diarios, mediante metáforas de cuerpos de agua que ilustran la sensación abrumadora que los autores experimentan. Los diarios de Plath contienen un rico lenguaje metafórico que nos acerca a la sensación de parálisis que atrapa a la autora. Plath (1996 [1982]) escribe: «Te quedas paralizada, conmocionada, presa de la náusea, estancada. Estás tan hundida en tu pequeño remolino privado de negativismo que solo puedes forzarte a seguir una rutina en la que hasta los actos más sencillos resultan terribles y enormes» (p. 129). Esta sensación abrumadora desencadena el deseo de querer retraerse a un estado o un espacio alejado de la experiencia vital:

Y entonces empecé a entender la diferencia entre muerte-o-enfermedad-en-vida. Estando enferma (tanto de cuerpo, como lo demostraban los síntomas, como mentalmente, puesto que intentaba escapar de algo), quería alejarme de todos los penosos recordatorios de la vitalidad: quería esconderme, sola, en un tranquilo estanque de aguas inmóviles y no ser como un palo quebrado, enredado cerca de la orilla de un río que rugiera alegremente, continuamente desgarrado por la ruidosa corriente (p. 83).

Las metáforas de cuerpos de agua en el diario de Plath parecen cumplir dos funciones: describen su estado interior y sirven para ofrecer inmovilidad y serenidad.

Los diarios de José María Arguedas también recurren a metáforas de agua⁹ para representar la parálisis creativa. La imposibilidad de escribir es representada

⁸ Freud señala, en «El problema económico del masoquismo» (1993 [1925]), que el superyó es un sentimiento inconsciente de culpabilidad que se caracteriza por ser duro, cruel e implacable y que conduce a la autodestrucción. El sadismo del superyó es caracterizado por Slavoj Žižek (1994) como un extorsionador que lentamente nos desangra. Mientras más sangre tiene de nosotros, más débiles nos encontramos, y en consecuencia el superyó nos mantiene sujetos de manera más fuerte.

⁹ Más adelante explicaré que las metáforas de agua en los diarios de Arguedas se despojan de su signo negativo.

por cuerpos de agua específicos que denotan un estancamiento profundo. En el «Tercer diario» de *El zorro*, Arguedas recurre a la imagen del pozo: «Voy a atenear o aburrir a los posibles lectores de esta posible novela, interrumpiéndola nuevamente con un diario, porque estoy otra vez en el pozo, con el ánimo en casi la nada» (Arguedas, 1990 [1971], p. 173). La salida del confinamiento es posible mediante la escritura: «luego de haber presentado confidencialmente a mis amigos Don Esteban de la Cruz y el loco Moncada en el capítulo IV [...] decidí llamar a mi mujer a Arequipa, para celebrar la salida del pozo» (p. 430). El pozo es una figura constante que connota un estancamiento profundo, inmovilizador y que puede caracterizar el estado inicial de la melancolía, estado en el que los signos no ingresan y la creación literaria deja de fluir.

Para analizar las metáforas de cuerpos de agua estancados me remito al estudio de Gaston Bachelard, *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia* (1994 [1942]), que se ocupa de la imaginación material y la poética de la naturaleza. Bachelard indica que el agua puede asumir un carácter tanático, agua como «cosmos de la muerte»:

Al estar tan fuertemente ligadas al agua todas las interminables ensoñaciones del destino funesto, de la muerte, del suicidio, no hay que asombrarse de que el agua sea para tantas almas el elemento melancólico por excelencia. Más exactamente, el agua es el elemento melancolizante (p. 142). Tanto el pozo de Arguedas como el «tranquilo estanque de aguas inmóviles» de Plath representan «el agua cerrada que toma en su seno a la muerte» (p. 143).

Ambas metáforas denotan un estancamiento profundo, propio de la melancolía, que contribuye a la sensación de parálisis que por momentos parece abatir a los escritores.

3. Representaciones de muerte: muerte estetizada versus muerte erotizada

El tema de la muerte ocupa un protagonismo esencial en la escritura íntima. En «Le mort dans le texte» (1998), Beatrice Didier indica que esta escritura puede ser calificada como una «escritura de muerte» (p. 139). El diario consigna a la muerte; su escritura es a la vez angustia y una respuesta ante la temporalidad marcada del ser. En los diarios de Arguedas y de Plath observo dos representaciones de muerte opuestas: por un lado, la representación estetizada de la muerte en Sylvia Plath;

y, por el otro, la representación de una muerte erotizada en Arguedas. Ambas muertes se personificarán en dos criaturas cuyos aleteos simbolizarán el movimiento presente en los diarios.

En los diarios de Plath existe una fascinación estética por la muerte. Morir, como dice una de las líneas más emblemáticas de su poema *Lady Lazarus*, «es un arte», y ella confiesa hacerlo «excepcionalmente bien». Esta afirmación resume a grandes rasgos la manera como la muerte es configurada tanto en su poesía como en sus diarios. Existe en su escritura, como señala A. Álvarez en su estudio *El dios salvaje: un estudio sobre el suicidio* (1999), «una necesidad de corporizar la muerte que lleva dentro» (p. 40).

Frente al hermetismo de la «campana de cristal»¹⁰, donde se encuentra («en cuyo interior se encuentra una comunidad que funciona como un mecanismo de relojería y veo como todas las atareadas personas se detienen, boquean, se hinchan y flotan [...] se vive la incomodidad de abandonar el carril de la repetición» [Plath, 1996 [1982], p. 184]), la muerte se asoma como una posibilidad, un escape del círculo repetitivo que representa la vida que es retratada como una espiral sin salida: «Todo se ha vuelto estéril. Formo parte de las cenizas del mundo, algo en lo que nada puede crecer, ni florecer, ni dar fruto» (p. 438). Los diarios indican que los estados orgánicos que representan un deterioro (pudrirse, volverse ceniza, la enfermedad) se encuentran del lado de la vida, mientras la muerte se configura siempre como un escape de aquella «maquinaria infernal e incesante» en la que la autora se encuentra.

Considero pertinente analizar a continuación uno de los pasajes más significativos del diario de Plath. En dicho pasaje se representa el proceso de muerte que es anhelado y temido al mismo tiempo. La entrada del diario narra con gran detalle el encuentro con un pájaro moribundo mientras la autora se encontraba en una caminata con su esposo Ted Hugues. Cito el extenso pasaje a continuación:

Anoche lo matamos. Fue terrible. Resollaba, tumbado de lado, como un barco que se va a pique, sobre manchas de excremento, embadurnadas las plumas de la cola, esforzándose por abrir el pico entre convulsiones. ¿Cómo explicarlo? Lo tuve en la mano, acunando sus cálidos latidos y sintiéndome enferma. Llevábamos una semana sin dormir, oyéndole escarbar su caja, despertando con la primera aurora

¹⁰ La «campana de cristal» es la metáfora que Plath utiliza para referirse al mundo en el que la autora se siente atrapada. Asimismo, se convertirá en el título de su novela publicada en 1963.

y escuchándole golpear las paredes de cartón con los cañones de las alas. [...] El pájaro piaba débilmente, lo bastante recuperado como para picotearnos los dedos. Ted colocó el tubo de goma del baño en el mechedero de gas de la cocina y sujetó el otro extremo a la caja de cartón. Yo fui incapaz de mirar y lloraba y lloraba. El sufrimiento es tiránico. Yo sentía la urgencia desesperada de quitarnos de encima al pajarillo enfermo, especialmente entristecida por su valor y su buen carácter. Finalmente miré. Ted lo había sacado demasiado pronto de la caja y lo tenía boca arriba en la mano, abriendo y cerrando el pico lastimosamente y agitando las patas. Cinco minutos después me lo trajo, sereno, perfecto y *hermoso en la muerte* (p. 352)¹¹.

Este pasaje, ubicado en la tercera y última parte de los diarios, se inicia como una confesión: «Anoche lo matamos». El pájaro se nos presenta envuelto en una inmundicia fútil y grotesca: «sobre manchas de excremento, embadurnadas las plumas de la cola», débilmente acercándose hacia una muerte inminente «resollaba, tumbado de lado, como un barco que se va a pique». Si bien desde un inicio se nos presenta un malestar ante la acción de matar al pájaro, es importante resaltar que aquello que causa una mayor perturbación no es la agonía del animal, se trata más bien de una perturbación ante su ímpetu por luchar contra la muerte; «Oyéndole escarbar su caja, despertando con la primera aura y escuchándole golpear las paredes de cartón de los cañones de las alas [...] el pájaro piaba débilmente, lo bastante recuperado como para picotearnos los dedos». Estas acciones (despertar, golpear, piar, picotear) de una lucha debilitada producen un intenso deseo en Plath de librarse del pequeño animal: «El sufrimiento es tiránico. Yo sentía la urgencia desesperada de quitarnos de encima al pajarillo enfermo, especialmente entristecida por su valor y su buen carácter». Finalmente, el pájaro encuentra la muerte en manos de Hugues, quien enciende el mechero del gas de la cocina y llena así la caja de cartón donde el pájaro había sido colocado¹². En *El dios salvaje: un estudio sobre el suicidio* (1999), Álvarez analiza la muerte de Plath y la manera en que su obra se encuentra intrínsecamente ligada a esta. El autor señala lo siguiente:

[Su muerte] fue un último y desesperado intento por exorcizar la muerte que había convocado en sus poemas. Ya he sugerido que acaso había empezado a escribir

¹¹ El énfasis es mío.

¹² Resulta tremendamente significativo mencionar el siguiente dato biográfico, que quizás sea clave para entender la relevancia de este pasaje. El suicidio de Sylvia Plath, el 11 de febrero de 1963, se da de una manera siniestramente similar. Luego de dejar a sus hijos pequeños en su cuarto, Sylvia Plath selló la puerta y la ventana de la cocina con paños, abrió el horno y metió la cabeza dentro, girando la llave de gas.

obsesivamente sobre la muerte [...] Pero, para la propia artista el arte no es necesariamente terapéutico; no por expresar sus fantasías siente un alivio automático. Al contrario: por cierta lógica perversa de la creación, el acto de la expresión formal puede ponerle más al alcance el material desenterrado. A fuerza de manejarlo en el trabajo bien puede encontrarse viviéndolo. Para el artista, en resumen, la naturaleza suele imitar al arte. O, para cambiar el cliché, cuando un artista pone un espejo frente a la naturaleza, descubre quién es él y qué es; pero a veces el conocimiento lo cambia tan irremisiblemente *que acaso se convierte en esa imagen* (p. 62)¹³.

Esta última frase parece resonar profundamente en el pasaje examinado. En el cuerpo moribundo del pájaro se nos ofrece un acercamiento metafórico a la autora, a su propio cuerpo y a su próxima muerte. La interacción que existe entre lo escrito y la experiencia evidencian el nexo común más significativo en ambos autores. Tanto para Arguedas como para Plath la muerte es parte de la obra como la obra es parte de su muerte. Sin embargo, lo interesante de este pasaje no se encuentra solo en la representación de la agonía en el pájaro, sino en cómo, inmediatamente después de su muerte, este se convierte en lo que Sandra Gilbert y Susan Gubar, en su libro *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX* (1998 [1979]), han denominado «un objeto deseado, para ser expuesto por su belleza y pureza contemplativa» (p. 51), dejando de lado la grotesca suciedad y su carácter perturbador.

Ambas autoras postulan que la muerte es necesaria para convertir a la mujer en un ideal estético capaz de convertirse en obra de arte. Esta mujer-ángel del siglo XIX se convierte entonces no solo en un recuerdo de la otredad, sino realmente en un *memento mori*: un ser esbelto, pálido, pasivo, cuyos «encantos» recuerdan «de manera inquietante la nívea inmovilidad de porcelana de los muertos» (p. 40). Estas autoras analizan las imágenes de seres hermosos, pero que no poseen ningún tipo de agencia, seres a quienes se les niega tanto la autonomía como la subjetividad.

¿Cuál es la atracción que genera la muerte? ¿Por qué la belleza debe tener este componente tanático? Es en la inmovilidad de estos cuerpos donde reside una supuesta belleza, capaz de convertirlos en objetos de arte cuyo único propósito es ser contemplados. Para Plath, el pájaro, en su intento de accionar, se convierte en un ser perturbador; por ello es que su aniquilación es escrita como una confesión y su muerte representa un alivio. Una vez convertido en objeto inmóvil de contemplación

¹³ El énfasis es mío.

se deja de lado la agonía, la inmundicia y la degradación inicial, la muerte se despoja de su verdadero significado, se simplifica su efecto y se transforma en fuente de serenidad y belleza.

Por el contrario, la noción de la muerte como una presencia inmóvil, estática, es completamente nula en los diarios de Arguedas. En la representación de la muerte se resalta el movimiento, el aleteo presente en la fusión entre erotismo y muerte representada en la polinización entre el moscardón llamado *huayronqo* y la flor amarilla «zapatilla de muerto».

La erotización de la muerte y del sufrimiento es un tópico recurrente en la literatura y en el arte. Con respecto a los diarios de Arguedas, varios críticos (Lienhard, 1990; Rowe, 1990; Denegri & Silva Santisteban, 2005) coinciden en resaltar que existe una relación estrecha entre el sexo y la muerte en los diarios, una oposición eros/tánatos que evidencia un dualismo entre fuerzas opuestas que se manifiestan de diversos modos: a través de la experiencia de contacto con la mujer, y a través de los símbolos mágico-poéticos¹⁴. Al describir el episodio del *huayronqo* «zapatilla de muerto», Martin Lienhard (1990) concluye lo siguiente:

Ansia y gozo, «explosión vital» y muerte se compenetran profundamente. Esta ambigüedad no parece ser casual, y se ha considerado a veces que es la base necesaria o la esencia misma de lo erótico. El erotismo llevado a sus extremos, «exceso ciego de la vida», según Bataille, empuja al hombre a los «límites de la muerte» (p. 45).

Sin duda existe una ambigüedad con respecto a cómo la sexualidad es percibida por el narrador¹⁵, especialmente en los primeros dos diarios de *El zorro*. En el «Primer diario», este narrador nos presenta la confesión de lucha existencial en la que se encuentra: «Y esta es una sensación indescriptible: se pelean en uno, sensualmente, poéticamente, el anhelo de vivir y el de morir» (Arguedas, 1990 [1971], p. 8). Estas dos fuertes corrientes que habitan dentro del narrador serán canalizadas a través de la descripción (también ambigua) del contacto con la mujer y el cuerpo femenino y serán al mismo tiempo simbolizadas mediante signos particulares presentes en la naturaleza andina como el *huayronqo*.

¹⁴ Definidos por Martin Lienhard (1990) como «seres-objetos de la naturaleza andina, pertenecientes al orden botánico, zoológico, e hidrográfico cuyos nombres quechuas demuestran que se tratan de “signos” del universo quechua andino» (p. 38).

¹⁵ Esta ambigüedad con respecto a la sexualidad es algo que recorre toda la obra narrativa de Arguedas. El sexo se asocia con la culpa, con lo bajo, con lo endemoniado.

El abejorro es un moscardón negro que se suele acercar a la flor amarilla, pequeña y de olor fuerte y dulzón llamada «zapatilla de muerto». En la región de la cual fue originario Arguedas, la «zapatilla de muerto» es utilizada como ofrenda para los muertos por su color amarillo¹⁶. Arguedas (1990 [1971]) describe el encuentro entre el *huayronqo* y la flor de la siguiente manera:

En mi memoria, el sol del alto pueblecito de San Miguel de Obrajillo ha cobrado, de nuevo, un cierto color amarillo, semejante al de esa flor en forma de zapatito de niño de pechos, flor que crece o que prefiere crecer no en los campos sino en los muros de piedra hechos por los hombres, allá en todos los pueblos serranos del Perú. Esa flor afelpada donde el cuerpo de los moscones negrísimos, los huayronqos, se empolva de amarillo y permanece más negro y acerado que sobre los lirios blancos. Porque en esta flor pequeña, el huayronqo enorme, se queda, manotea, aletea, se embute. La superficie de la flor es afelpada, la del moscón es lucida, azulada de puro negra, como la crin de los potros verdaderamente negros. No sé si por la forma y color de la flor y por el modo así abrasante *medio como a muerte*, con que el moscardón se hunde en su corola, moviéndose, devorando con sus *extremidades ansiosas*, el polvo amarillo; no sé si por eso, en mi pueblo, a esa flor le llaman ayaq sapatillan (zapatilla de muerto) y representa el cadáver [...] Ahora, en este momento, el amarillo, no sólo mal presagio sino materia misma de la muerte, ese amarillo del polvo del moscón [...] está ahora asentado en mi memoria, en este dolor ahora lento y feo de la nuca. ¿No podré seguir escribiendo más? (p. 400).

Como menciona Lienhard (1990), no cabe duda de que esta escena en su conjunto constituye la evocación de un acto sexual, en el cual el insecto desempeña el papel del macho, la flor el de la hembra, y el polvo amarillo el del semen. El *huayronqo* se zambulle dentro de la flor de muerte (por su color y por su polvo que representa un tipo de veneno) devorando con sus «extremidades ansiosas» el polvo amarillo. Regresamos de nuevo a una clara ambigüedad que ancla la presencia de la muerte en los diarios. Si bien estamos ante la descripción de un acto sexual que podría evocar fertilidad y propagación, la materia de este encuentro es materia de muerte, veneno y destrucción. Sin embargo, en la siguiente entrada del «Primer diario», fechada un día después (16 de mayo de 1968), el narrador Arguedas siente en los ojos la presencia del insecto:

¹⁶ Lienhard (1990) indica que el amarillo es el color de la puesta del sol, lo que parece originar su uso funerario.

[...] insecto volador que manotea con su cabeza mineral, con sus patas que tienen casi microscópicos pelos, y que son lentos pero que, aun así, al extenderse de un cuerpo ancho, acorazado de negrísimo metal brillante, dan la impresión de *ansia que se va satisfaciendo* a cada movimiento, que parece triunfal, agudo, fruto del máximo esfuerzo, *explosión de la vida* (Arguedas, 1990 [1971], p. 19)¹⁷.

Se nos presenta nuevamente la fusión entre «anhelo de vida» y «anhelo de muerte», realizada gracias a este encuentro sexual entre el moscardón y la flor amarilla, precisamente, *a través* de la vibración que se produce a partir del contacto. La penetración de esa flor, según William Rowe (1996), unifica el erotismo y la muerte. La explosión de vida se da únicamente luego del contacto con aquello que es materia misma de muerte, el autor alude a una sexualidad contaminada de muerte pero que, no obstante, produce también una potencialidad creativa. Según Rowe (2011), esta escena se propone como el escenario de la escritura de los diarios en donde el sujeto tiene que transitar por la muerte para poder escribir.

¿Puede ser la muerte transformada a través de la escritura? Si bien Plath y Arguedas se encuentran atrapados por momentos en un estado de parálisis (propulsado por el empobrecimiento yoico propio de la melancolía), es la representación de la muerte en los diarios de Arguedas la que se acerca más a una transformación y posible sublimación. Arguedas cumple lo planteado por Kristeva (1988), quien manifiesta que para llegar a la sublimación el artista, «al ser consumido por la muerte, o quizás al verla en su terrible y mínima belleza como el límite inherente a la vida debe *erotizar y resignificar* la presencia de la muerte» (p. 138). El sujeto en los diarios de Arguedas erotiza la muerte, reelaborando su significado al conectarla a su vez con el proceso creativo que impulsa la escritura. Como explica Bataille (1977), el erotismo abre a la muerte y lleva a negar la duración individual. En el *huayronqo* se representa el trabajo mismo del erotismo. A pesar de estar inmerso en la materia misma de la muerte, el aleteo del insecto representa un deslizamiento hacia una continuidad posible.

En los diarios de Plath, por el contrario, prima la reafirmación de una estética que encuentra su ideal en la representación de una muerte de inmóvil belleza, afirmando finalmente el deseo de regresar a lo inorgánico y, en consecuencia, a lo estéril e inaccesible. La autora se encuentra atrapada en una imagen inmóvil, como el pájaro moribundo que personifica su propia muerte. Por el contrario,

¹⁷ El énfasis es mío.

la representación de una muerte plagada de sexualidad dada en los diarios de Arguedas, transforma la parálisis del autor en el aleteo del *huayronqo*, se convierte a la muerte en un espacio simbólico donde deseo y fecundidad confluyen, alejándose del eterno retorno de la parálisis propia de la melancolía.

4. La naturaleza como tópico de sublimación

La imagen del «sol negro» es utilizada por Julia Kristeva (1988) para representar la relación entre la melancolía y la obra de arte. La melancolía se encuentra en el lado oscuro como el estado paralizante que aparta al sujeto de la realidad y contribuye al empobrecimiento yoico. En el lado radiante, se vislumbra la apertura y la verbalización de la capa hermética de la melancolía a través de la obra de arte.

Frente a la amenaza de la parálisis, la sublimación se presenta como la única vía para salir del entrapamiento melancólico. Kristeva (1988) señala que se trata de la capacidad del sujeto de transferir un significado ahí mismo donde fue perdido, un goce en su nueva significación, una posibilidad de resurrección.

¿Cómo es que el artista melancólico logra la sublimación? El arte y la literatura aseguran al artista una manera de dominar la *cosa* perdida a través de la prosodia, la polivalencia y la interacción de las formas (Kristeva, 1988). La polivalencia del signo y del símbolo, que desestabiliza el nombre y al hacerlo construye una pluralidad de connotaciones alrededor del significado, le da una oportunidad al sujeto de construir un objeto capaz de bordear el vacío dejado por la cosa. En esta sección trataré la manera en la que ambos autores utilizan el tópico de la naturaleza como vía a una posible sublimación.

En los diarios de Sylvia Plath la naturaleza cumple un papel importante. Esta surge como punto de partida para propiciar el acto creativo. La mayoría de las entradas de los diarios comienzan con una descripción puntual: «Un día azul y claro, recortada de nieve blanca rizando todos los ángulos torcidos de tejado y chimeneas que quedan por debajo y el río blanco. Sol debajo del edificio de la izquierda» (Plath, 1996 [1982], p. 415). Plath se apoya en su memoria visual para identificar el color, las imágenes y las formas que la ayudan a reproducir de manera cercana el paisaje que observa. En sus diarios podemos intuir la importancia de su memoria visual para la organización de su imaginación verbal. El cambio de estaciones, el paso del día a la noche, así como las referencias geográficas y espaciales, son abordados de manera meticulosa y constante. Ante la amenaza de parálisis, Plath se imagina

a sí misma acudiendo a la naturaleza: «Mi demonio que todo lo niega me tentará día a día, y lucharé contra él [...] cada día tendrá algo positivo, ya sea el placer sincero de contemplar el veloz cuerpo sedoso de una ardilla, o la honda sensación del tiempo y el color [...]» (p. 254). La contemplación del «veloz cuerpo sedoso de una ardilla» nos puede recordar a los chanchos y perros monstrencos que Arguedas contemplaba en San Miguel de Obrajillo. Sin embargo, la diferencia crucial reside en que Arguedas mantiene un contacto sensorial con estos animales (juega con ellos y les rasca la barriga, se revuelca en la tierra), mientras que Plath admira su belleza y rapidez, pero siempre como espectadora.

A diferencia de Arguedas, que encuentra en el retrato de la naturaleza una marca de su propia subjetividad como sujeto andino, para Plath la naturaleza tiene una función estética y puntual que es propiciar el acto de escritura: «Hoy: claridad, cielo azul, frescor de los pinos. Tiempo para escribir» (p. 242). Asimismo, mientras en Arguedas la sublimación de la naturaleza es posible mediante el vínculo que existe con lo mágico, en los diarios de Plath este nexo (naturaleza-magia-sublimación) no existe. No existe tampoco un vínculo que la ate afectivamente a los paisajes descritos. Estos son utilizados como instrumentos poéticos que la autora deconstruye de manera meticulosa:

No es posible que el viento empuje a la luna sobre el mar. De manera inconsciente, sin palabras, la luna ha quedado identificada con un globo, amarillo, liviano, que flota en el aire. En razón de mi estado de ánimo la luna no es esbelta, virginal y plateada, sino gorda, amarilla, carnosa y encinta. Ahora la luna ha sufrido una rápida metamorfosis, posibilitada por las alusiones, vagas e imprecisas, de la primera línea, convirtiéndose en bulbo de tulipán, por medio de lo cual adviene la metáfora: la luna es «bulbosa», adjetivo que indica gordura, pero que sugiere «bulbo», puesto que la imagen visual es una realidad compleja. [...] Si quiero explicar por qué uso las palabras, cada una elegida por un motivo; quizá no sea todavía la mejor palabra para lo que me propongo, pero, en cualquier caso, sí ha sido escogida después de mucha deliberación [...] ¿Cuál es mi problema? Falta de libertad en las ideas, falta de imágenes renovadoras. Demasiado apego subconsciente a frases hechas y a combinaciones trilladas. Falta de originalidad (p. 159).

En este extenso pasaje podemos observar cómo Plath desestructura la manera en la que experimenta la luna en su escritura, mas no en su experiencia propia. La luna adquiere características propias de la autora, lo cual refuerza la imposibilidad de salirse de la autorreferencialidad a la que están sujetas las mujeres melancólicas,

de acuerdo con Kristeva¹⁸ (1988). Es posible observar también cómo el uso de cada palabra es justificado con precisión exacta, costumbre que mantuvo también en su poesía. Sin embargo, a pesar de la exactitud y el trabajo, la autora reconoce que algo falta; al no poder desasociar la experiencia de la naturaleza con su proceso de escritura, esta se estanca en imágenes trilladas y descripciones que quedan en la superficie, mas no se ahonda dentro de ellas. Hacia el final de los diarios, Plath escribe:

Sigo paralizada. Es como si la mente se me detuviera y dejara que los fenómenos de la naturaleza —brillantes insectos verdes en las rosas, setas venenosas de color naranja y chirridos de pájaros carpinteros— me aplastaran como una fuerza irresistible, como si tuviera que hundirme hasta el fondo de la no existencia, del miedo absoluto, antes de poder resurgir (p. 356).

En este momento, el estado anímico que la domina se vuelve contra ella, y lo que rescata de la naturaleza son elementos que la perturban —brillantes insectos en las rosas, setas venenosas, chirridos de pájaros carpinteros— que contribuyen con el regreso a un estado inicial de parálisis que la acecha permanentemente.

La naturaleza es un tópico que recorre tanto los diarios como toda la obra de Arguedas. En los diarios, la naturaleza se encuentra asociada con una plenitud anímica que se da cuando el autor se encuentra en comunión con el mundo andino¹⁹. Al abordar este tópico deseo enfocarme en la imagen de la cascada, uno de los símbolos mágico-poéticos que organizan el «Primer diario».

El símbolo de la cascada surge a partir de un recuerdo específico de contacto con un *nionena* (chanchó). Al rascarle la cabeza al animal, este produce un dulce «gruñido con delicia» que inmediatamente conduce al autor a evocar la imagen de una cascada

¹⁸ Kristeva (1988) afirma que para la mujer el acto de deshacerse del dominio de la *cosa materna* es algo no solo difícil, sino casi imposible. Esto se debe a que, para la mujer, cuya identificación con la madre y su introyección del cuerpo materno son procesos casi inmediatos, es difícil poder tomar una decisión consciente que haga posible separarse de la pérdida primera de la *cosa materna*. Como explica Tsu-Chung Su en su artículo «Writing the Melancholic: The Dynamics of Melancholia in Julia Kristeva's *Black Sun*» (2005), la mujer, al identificarse con la madre, la ha cifrado en su interior. Atrapada entre la intimidad y la alienación, la melancolía femenina, en su intento de superar el duelo inicial, está condenada entonces a destruir una parte crucial de su propia subjetividad y, por ende, fracasa en su intento de sublimar la melancolía.

¹⁹ «En Obrajillo y San Miguel podré vivir unos días rascándole la cabeza a los chanchos mostrencos, conversando muy bien con los perros y hasta revolcándome en la tierra con algunos de esos perros chuscos que aceptan mi compañía hasta ese extremo. Muchas veces he conseguido jugar con los perros de los pueblos, como perro con perro. Y así la vida es más vida para uno» (Arguedas, 1990 [1971], p. 8).

concreta en San Miguel de Obrajillo (parte serrana de la provincia de Lima). Lo interesante de la cascada reside en cómo esta imagen desemboca en una pluralidad de significados. La cascada de Obrajillo se retrata majestuosamente y se fusiona nuevamente con el recuerdo inicial del contacto con el *nionena*. Ambas imágenes se entretejen evocando una calidez que rodea al paisaje y que finalmente lleva al recuerdo del rostro de su esposa. Arguedas (1990 [1971]) conecta estas tres imágenes mediante el baño de luz que reciben: «y el sol tibio que había caldeado las piedras, mi pecho, cada hoja de los árboles y arbustos, caldeando de plenitud, de hermosura, incluso el rostro anguloso y enérgico de mi mujer, ese sol estaba, mejor que en ninguna parte en el lenguaje del nionena, en su sueño delicioso» (p. 395). Luego de esta primera aproximación, la cascada se convierte en «todas las cascadas del Perú». Se conduce al lector a las montañas, a las quebradas donde el hombre ha construido su lugar mediante esfuerzo y trabajo: «falderíos bravos en que el hombre ha sembrado, ha fabricado chacras con sus dedos y sus sesos y ha plantado árboles que se estiran al cielo desde los precipicios» (p. 395). Finalmente, esta descripción del trabajo humano lleva a una descripción de la opresión y de su contrario, la Revolución Cubana. En este último momento es el rostro de un teniente el que, con «la felicidad, la inteligencia, la fuerza, la generosidad» (p. 395), nos regresa a la imagen de la cascada. La estrategia de vincular este símbolo mágico-poético con un movimiento que a la misma vez evoca un cambio en el orden social (la Revolución) le otorga una nueva dimensión a la naturaleza, que se carga de significado y trascendencia.

La operación narrativa en el retrato de la cascada es una de las maneras de alcanzar la sublimación, de acuerdo a Kristeva. A través de la polivalencia del símbolo de la cascada se desestabiliza su significado inmediato al construir una pluralidad de asociaciones que se desencadenan a partir de esta primera imagen. Asimismo, la organización de las unidades narrativas que se desencadenan se desenvuelve con facilidad, mediante un lenguaje empapado de una hermosa fluidez musical capturada por el movimiento de la materia.

La cascada, al resbalar «sobre abismos, centenares de metros en salto casi perpendicular, y regando andenes donde florecen plantas» (p. 395), nos remite a lo postulado por Gaston Bachelard (1993) al hablar sobre las metáforas de agua. Se reconoce en ellas *un tipo de intimidad* muy diferente a las de los otros elementos como el fuego o la piedra. El lector debe comprender que el agua es también «*un tipo de destino* [...] un destino esencial que sin cesar transforma la sustancia del ser» (Bachelard, 1993, p. 15). Se comprueba, en el tratamiento de esta imagen,

no solo la elaboración exitosa de sublimación mediante el retrato de la naturaleza, sino también lo señalado por Bachelard: «el agua representa el lenguaje fluido, sin choques, lenguaje continuo, continuado del lenguaje que aligera el ritmo, que da una materia uniforme a ritmos diferentes» (p. 279). Finalmente, la cascada «tiene pues, un habla que los hombres comprenden naturalmente» (p. 283).

La cascada de Obrajillo, así como los distintos símbolos mágico-poéticos que forman parte de los diarios, se conciben como entidades luminosas e integradoras. Mediante su representación en los diarios podemos afirmar que la naturaleza pasa por un proceso de sublimación; es decir, mediante el vínculo mágico se elevan estos objetos, dotándolos de un significado capaz de enfrentarse al vacío de la pérdida de la *cosa materna*. Asimismo, el contacto que el escritor tiene con estos símbolos mágico-poéticos refuerza la identidad del autor, su subjetividad andina. Mediante este contacto, se hace posible la transmisión del conocimiento mítico-cósmico de la palabra y la experiencia.

Aun cuando Arguedas (1990 [1971]) se encuentra inmerso en el estado melancólico, él intuye que «cuando el ánimo está cargado de todo lo que aprendimos a través de nuestros sentidos, la palabra se carga de esas materias ¡Y cómo vibra!» (p. 10)²⁰. Frente a los límites del lenguaje, Arguedas introduce la capacidad de la palabra de producir un temblor²¹, una vibración que produce una intensificación de vida, que connota un movimiento que desembocará en fertilidad, en una potencia y transformación.

En su artículo «Transmitir a la palabra la materia de las cosas (los diarios como poética)», Daniel Matthews (2004) recuerda una frase de Huidobro que parece coincidir con el planteamiento arguediano: «Huidobro dice: En todas las cosas hay una palabra interna, una palabra latente y que está por debajo de la palabra que las designa. Esa es la palabra que debe descubrir el poeta» (p. 222). Ante este objetivo, lo mágico es necesario para poder lograr esta transmisión cósmica en su escritura. Es decir, el vínculo con este compromiso de la escritura y su relación con lo mágico es aquello que sostiene no solo la escritura, sino la manera en la que Arguedas logra sublimar la naturaleza en los diarios.

²⁰ Recordemos las líneas introductorias de *Sol negro. Depresión y melancolía*: «For those who are racked by melancholia, writing about it would have meaning only if it sprang out of that very melancholia» (Kristeva, 1988, p. 3).

²¹ En los diarios, Arguedas (1990 [1971]) menciona cómo el escritor «Onetti tiembla en cada palabra, armoniosamente» (p. 12).

5. El remolino y el *yawar mayu*

Para concluir este artículo, deseo recurrir nuevamente a las imágenes de cuerpos de agua que resumen la propuesta planteada en ambos autores y dirigen la trayectoria de la melancolía en sus respectivos diarios: el remolino y el *yawar mayu*.

En sus diarios Sylvia Plath confiesa encontrarse donde «tiempo y experiencia se convierten en una ola colosal circulándome como un maremoto, ahogándome» (p. 80). Se trata de un círculo vicioso que atrapa a la autora en una dinámica debilitadora: el sentido de parálisis alimenta su rebaja yoica manteniendo su discurso en un estado inhibitorio y autodestructivo. Como explica Freud (1993 [1917]), «El melancólico nos muestra una extraordinaria rebaja de su yo. En el duelo el mundo se ha hecho pobre y vacío, en la melancolía esto ocurre con el yo mismo» (p. 252).

En el capítulo tres de *Sol negro. Depresión y melancolía*, titulado «Ilustraciones de la depresión femenina», Kristeva (1988) relata el tratamiento psicoanalítico de tres mujeres deprimidas. Los tres ejemplos de depresiones femeninas muestran cómo el apego de las pacientes a la madre o la *cosa materna* perdida es uno de los mayores obstáculos hacia la recuperación. En la sección titulada «The body as a tomb or the omnipotent devouring», Kristeva (1988) relata cómo una de sus pacientes siente un estado de parálisis de la psique y el cuerpo similar a la descripción hecha por Plath. La paciente analizada por Kristeva siente una «irremediable disociación entre ella y todo su entorno» (p. 73)²², lo cual la lleva a una sensación de muerte descrita por Kristeva como «oceánica», que sumerge a la mujer de una manera absoluta: «Tal inundación letal —escribe Kristeva— cancela el interés o el acceso a cualquier tipo de exterioridad» (p. 73)²³. ¿No es esto lo que observamos en Plath? Una inundación letal que la encubre por completo, que convierte su entorno y su interior en un hostil camino sin salida.

La escritura en los diarios de Plath queda marcada por una repetición y una autorreferencialidad característica de la melancolía femenina. La autora se encuentra

²² La traducción es mía. La cita original es la siguiente: «[The patient] Experienced a total paralysis of psyche and body, an irremediable dissociation between herself and everything else, and also within what should have been “she”. An absence of sensations, a loss of pain or hollowing out of sorrow, an absolute, mineral, astral numbness» (Kristeva, 1988, p. 73).

²³ La traducción es mía. La cita original es la siguiente: «Such a lethal flood could settle down for days and weeks on end, allowing neither interest in nor Access to any exteriority» (Kristeva, 1988, p. 73).

«atrapada en un remolino donde la vida es un girar, un dar vueltas en un espiral ascendente un único círculo repetitivo de estancamiento» (Plath, 1996 [1982], p. 65). La muerte, por tanto, viene para resolver el espiral mientras la escritura queda atrapada aquí en un movimiento que imposibilita completar el recorrido de la melancolía propuesto por Janis Doane y Devon Hodges (1992). Ante la sensación abrumadora, «oceánica» (para aplicar un término kristeviano), de la melancolía, la escritura de Plath se mantiene en un remolino sin fin, circulando sobre sí misma, incapaz de abrirse hacia afuera y dejar de transitar dentro de su propia corriente autodestructiva.

El yo autobiográfico que Arguedas construye en sus diarios no se limita al autor-personaje y su propia lucha contra la muerte, sino que se abre para representar una colectividad que lleva en sí misma la posibilidad de regeneración. Si bien el autor-personaje de los diarios se nos presenta como abatido y derrotado, es en la identificación de sí mismo con una colectividad en donde el tono derrotista cambia y se da la posibilidad de transformar la melancolía.

En el artículo «Deseo, escritura y fuerzas productivas», William Rowe (1990) señala que pese a su destrucción a nivel personal, Arguedas prueba ser fecundante a nivel colectivo. La instalación de este «yo colectivo» hace posible la sublimación de la naturaleza y la escritura y, como veremos en el «¿Último diario?», otorga una nueva valoración a la muerte.

En el «¿Último diario?» el yo colectivo emerge inmediatamente después de admitir la derrota del yo individual y la imposibilidad de terminar el relato que ha comenzado. Luego de confesar su imposibilidad de poder concluir propiamente el relato de la novela²⁴, Arguedas pone en escena su propio funeral. En la ceremonia de su muerte se destacan dos elementos esenciales que deben estar presentes y que significan una potencialidad hacia el futuro: la música y la importante presencia de la juventud en la mención de los jóvenes políticos de izquierda. En los jóvenes Arguedas detecta no solo pureza, sino también una consciencia crítica dispuesta a ser parte de un cambio social. Asimismo, el pedido a uno de sus hermanos de que toque la quena o el charango (instrumentos propiamente andinos) llega a convertirse

²⁴ Es interesante cómo hasta las premisas de estos episodios finalmente no narrados también se empapan con el mismo carácter tanático que rigió los diarios. Las muertes de los personajes le dan un sentido apocalíptico al microcosmos de Chimbote. Sin embargo, la valorización del apocalipsis no debería ser visto como un fin determinante, sino incluir la posibilidad de regeneración y principio.

en un símbolo que representa la comunidad de la que él forma parte y también otorga una posibilidad de trascendencia: «En la voz del charango y de la quena, lo oíré todo» (Arguedas, 1990 [1971], p. 246). Como postula Rowe (1987), desde «el mundo mágico del sonido» se subvierten las categorías espaciales de la ciencia occidental. El yo y el objeto se juntan dentro de una misma continuidad. Es decir, el sonido logra traspasar los límites impuestos entre «vida» y «muerte» resolviendo el espacio límite en el que se encuentra el escritor-personaje durante la escritura del «¿Último diario?».

Arguedas (1990 [1971]) pasa luego a describirse a sí mismo de la siguiente manera:

Hay en mis huesos muchas de las apetencias del serrano antiguo por angas y mangas convertido por sus madres y padres, malos y buenos, en vehemente asolemnado y alegre trabajador social; invulnerable a la amargura aun estando ya descuajado. Dispénsenme la inocente y segura convicción; invulnerable como todo aquel que ha vivido el odio y la ternura de los runas (ellos nunca se llaman indios a sí mismos [...]) (p. 437).

Si en el «¿Último diario?» el tiempo narrativo y el tiempo actual confluyen, al encontrarse próxima la muerte se intensifica la caracterización como un yo que forma una parte esencial de la nación. ¿Es esta una estrategia ante la confrontación con la pérdida? En el «¿Último diario?» el dolor ante la muerte y ante el fracaso se reemplaza por algo que excede el marco del ser individual.

Ante la pérdida, Arguedas se vuelca hacia afuera, difuminando los límites entre él como individuo y la nación. En «El dolor como forma de expresión», William Rowe (2010) habla de la manera en que el dolor puede ser una fuerza universal que permite la cohesión de todo lo existente. Arguedas llama a este tipo de expresión un «dolor cósmico» para distinguirlo del «dolor individual» que surge de la experiencia de la emigración hacia las ciudades donde los vínculos tradicionales de la colectividad se diluyen o se pierden. Es un dolor que no produce un sentido de aislamiento (como sería el caso de las sociedades occidentales), sino un sentido de mutualidad con los demás seres humanos dentro de una red de intercomunicaciones cósmicas (Rowe, 2010).

Esta operación se parece a la propuesta de Slavoj Žižek (2000) en su artículo «Melancholy and the Act». Para el sujeto melancólico, explica Žižek, siempre queda en el proceso de la pérdida un resto que no puede ser integrado a través

del trabajo del duelo. Mientras el duelo (la aceptación de la pérdida) se configura como una especie de traición, es en la melancolía donde el sujeto se mantiene fiel a lo perdido. Para ilustrar esta operación, Žižek habla del sujeto étnico que ha entrado a procesos capitalistas de modernización y se encuentra bajo la amenaza de que su herencia específica sea eliminada. En este caso, el sujeto melancólico no debe renunciar a su tradición a través del duelo, sino más bien *retener su vínculo melancólico con sus raíces*.

En el «¿Último diario?» es posible constatar que, ante la posibilidad de cambio, Arguedas retiene un vínculo con sus raíces andinas que resemantiza su fracaso individual y lo reemplaza por el papel que ha cumplido ante su nación:

Esta novela ha quedado inconclusa y un poco destroncada [...] pero mi vida no ha sido trunca. Despidan en mí un tiempo del Perú. He sido feliz en mis llantos y lanzos, porque fueron por el Perú; he sido feliz con mis insuficiencias porque sentía el Perú en quechua y en castellano. Y el Perú ¿qué?: todas las naturalezas del mundo en su territorio, casi todas las clases de hombres (Arguedas, 1990 [1971], p. 437).

Ante la presencia de una muerte próxima, la subjetividad del autor-personaje de los diarios es sublimada gracias al vínculo cultural que mantiene con el Perú. Es gracias a este vínculo que el autor-personaje de los diarios puede vencer el tono derrotista con el que comienza el «¿Último diario?». La pérdida materna es reemplazada a través de la construcción y el apego a una nueva familia simbólica representada por el Perú y su potencialidad hacia el futuro.

Entonces, a diferencia de los diarios de Sylvia Plath, en los que la pérdida inicial mantiene a la autora «atrapada en un remolino donde la vida es un girar, un dar vueltas en un espiral ascendente un único círculo repetitivo de estancamiento» (Plath, 1996 [1982], p. 103), en Arguedas la melancolía se transforma y se vuelca hacia el exterior. Se trata de una fuerza arrasadora, como un río de sangre: «esos ríos de tanta y tan crecida hondura» (Arguedas, 1990 [1971], p. 246) en un país que «hierve con las fuerzas de tantas sustancias diferentes que se revuelven para transformar al cabo de una lucha sangrienta que ha empezado a romper de veras, los hierros y las tinieblas con que los tenían separados, sofrenándose» (p. 438).

El *yawar mayu*, como menciona William Rowe (1987), incluye dentro de sus múltiples significados el de una fuerza que se desborda y carga con ella los elementos desarraigados. Se trata de una fuerza trágica pero también representa un signo de renovación. En «Música, conocimiento y transformación social»,

Rowe vuelve a mencionar la presencia del *yawar mayu* como un símbolo andino que representa la ruptura de fronteras «tanto individuales como colectivas» (p. 65). Este río significa la muerte pero también significa fertilidad, renovación. Es decir, esta imagen no solo representa el cambio del yo autobiográfico hacia una voz colectiva, sino también la potencialidad que reside en aquello que puede ir «más allá» de la muerte como una fuerza integradora.

Frente a los cuerpos de agua que denotaban un estancamiento profundo y la imposibilidad de seguir escribiendo, la imagen del *yawar mayu* logra conciliar la dualidad presente en los diarios²⁵. Pese a la subsecuente muerte del autor, es posible probar mediante el análisis comparativo que los diarios de Arguedas sí logran completar «la trayectoria de la melancolía» descrita por Janis Doane y Devon Hodges (1992), gracias a la potencialidad de renovación y la identificación con la colectividad.

En una entrevista a Julia Kristeva de 1996, la autora indica que la melancolía «sería una “ola del alma”. Una nostalgia de la que se reciben los ecos en el arte y la literatura y siendo, del todo una enfermedad, reviste el aspecto a menudo sublime de una belleza» (p. 25). La «ola del alma» se transforma en los diarios de Arguedas en la fuerza de la corriente del *yawar mayu*. Al igual que la vibración presente en el aleteo del *huayronqo* y el rugir de la cascada, se logra captar una materia en movimiento que es el vehículo de la sublimación propuesta por Kristeva. Pese a la muerte del autor, en la escritura de los diarios Arguedas se asoma quizás a la parte más brillante, más resplandeciente, del «sol negro» de la melancolía.

Bibliografía

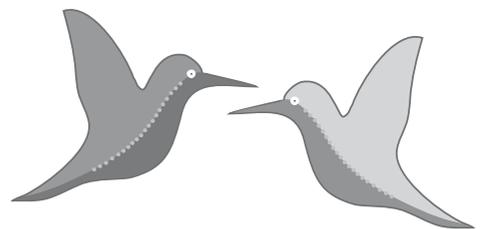
- Álvarez, Alfred (1999). *El dios salvaje. Un estudio sobre el suicidio*. Bogotá: Norma.
- Arguedas, José María (1990 [1971]). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Edición crítica de Eve-Marie Fell. Madrid: ALLCA XXe Siècle.
- Bachelard, Gastón (1994 [1942]). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. Traducción de I. Vitale. México D.F: Fondo de Cultura Económica.

²⁵ El *yawar mayu* de los diarios es un símbolo positivo/negativo que evoca significados múltiples —muy común en la mitología andina— y resume la escritura y la vida de Arguedas. La dualidad extranjero/autóctono, antiguo/nuevo, que caracteriza al mundo andino, así como la resistencia de toda una cultura ancestral, encuentra su materialización en el *yawar mayu* (De Llano, 2004).

- Bataille, Georges (1977). *Madame Edwarda*. París: Puvert.
- De Llano, Aymar (2004). *Pasión y agonía. La escritura de José María Arguedas*. Mar del Plata: Latinoamericana.
- Denegri, Francesca & Silva Santisteban, Rocío (2005). Lo que ansío es ser amado con pureza: sexo y horror en la obra de José María Arguedas. En Carmen María Pinilla (ed.), *Arguedas y el Perú de hoy* (pp. 307-323). Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo.
- Didier, Beatrice (1998). Le journal intime: écriture de la mort ou vie de l'écriture. En *La Mort dans le texte*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Doane, Janis & Hodges, Devon (1992). *From Klein to Kristeva: Psychoanalytic Feminism and the Search of the "Good Enough Mother"*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Esparza, Cecilia (2006). *El Perú en la memoria. Sujeto y nación en la escritura autobiográfica*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Forgues, Roland (1989). *José María Arguedas: del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una utopía*. Lima: Horizonte.
- Freud, Sigmund (1977 [1923]). *El yo y el ello y otros escritos de metapsicología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Freud, Sigmund (1993). *Obras completas (XVI)*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gilbert, Sandra & Gubar, Susan (1998 [1979]). *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Traducción de C. Martínez Gimeno. Madrid: Cátedra.
- Gómez Mango, Edmundo (1996). Todas las lenguas. Vida y muerte en la escritura en *Los zorros* de J. M. Arguedas. En Eve Marie Fell (coord.), *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (pp. 360-368). Madrid: ALLCA XXe Siècle.
- Kristeva, Julia (1988). *Black Sun. Depression and Melancholy*. Traducción de L. S. Roudiez. Nueva York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia (1996). *Julia Kristeva Interviews*. Edición de R. Mitchell Guberman. Nueva York: Columbia University Press.
- Lacan, Jacques (1997). The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960. En J. Alain Miller (ed.), *The Seminar of Jacques Lacan Book VII*. Nueva York: W.W. Norton & Company.
- Lienhard, Martin (1990) *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Segunda edición. Lima: Horizonte, Tarea.

- Malcolm, Janet (2004). *La mujer en silencio. Sylvia Plath y Ted Hugues*. Barcelona: Gedisa.
- Matthews, Daniel (2004). Transmitir a la palabra la materia de las cosas (los diarios como poética). En *Zorros al fin del milenio. Actas y ensayos del seminario sobre la última novela de José María Arguedas* (pp. 201-209). Lima: Centro de Investigación de la Universidad Ricardo Palma.
- Pinilla, Carmen María (1994). *Arguedas, conocimiento y vida*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Plath, Sylvia (1965). *Ariel: Collected Poems*. Nueva York: Harper & Row.
- Plath, Sylvia (1996 [1982]). *Diarios*. J. L. López Muñoz, trad. Madrid: Alianza Editorial.
- Plath, Sylvia (2000). *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*. Edición de K. V. Kukil. Nueva York: Anchor Books.
- Rowe, William (1990). Deseo, escritura y fuerzas productivas. En *Ensayos arguedianos* (pp. 117-128). Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.
- Rowe, William (1996). Música, conocimiento y transformación social. En *Ensayos arguedianos* (pp. 59-76). Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.
- Rowe, William (2011). El lugar de la muerte en la creación del sujeto en la escritura. En Antonio Melis (ed.), *Poética de un demonio feliz* (pp. 303-318). Lima: Fondo Editorial del Congreso en el Perú.
- Rowe, William & Gutiérrez, Gustavo (2010). Vallejo: el dolor como forma de expresión. En *El acto y la palabra* (pp. 41-61). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Tsu-Chung, Su (2005). Writing the Melancholic: The Dynamics of Melancholia in Julia Kristeva's Black Sun. *Concentric: Literary and Cultural Studies*, 31, 163-191.
- Vargas Llosa, Mario (1980). Literatura y suicidio. El caso Arguedas (*El zorro de arriba y el zorro de abajo*). *Revista iberoamericana*, XLVI (110-111), 3-28.
- Žižek, Slavoj (2000). Melancholy and the Act. *Critical Inquiry*, 4 (26), 657-681.
- Žižek, Slavij (1994). *The Metastasis of Enjoyment. Six Essays on Women and Enjoyment*. Londres: Verso.

Arte, sonido e imagen



La luz y el sonido en la obra de José María Arguedas: una propuesta de musicología andina

CHALENA VÁSQUEZ

Pontificia Universidad Católica del Perú

Los hombres del Perú, desde su origen, han compuesto música, oyéndola, viéndola cruzar el espacio, bajo las montañas y las nubes, que en ninguna otra región del mundo son tan extremadas. ¡Tuya, tuya! Mientras oía su canto, que es, seguramente, la materia de que estoy hecho, la difusa región de donde me arrancaron para lanzarme entre los hombres.

Arguedas, *Los ríos profundos*

El compromiso de José María Arguedas con la problemática social del Perú, su persistente trabajo por la revalorización de las expresiones artísticas nativas, sus actividades como promotor de los artistas andinos, sus propias grabaciones de canciones en quechua, la inclusión de fragmentos de música y danza en sus obras literarias, así como sus estudios en el campo de la etnología y su labor periodística, me llevaron a proponer el estudio de la música en la obra de José María Arguedas con la seguridad de encontrar otra dimensión o dimensiones de lo que la música significa en la cultura andina.

Además de los artículos descriptivos e interpretativos de fiestas, danzas o música instrumental, Arguedas nos permite comprender la música andina a través de su obra literaria y nos conduce a observarla como mucho más que una partitura o una banda sonora de una película que transcurre en toda la narración.

Diríamos que la nueva poética trabajada por Arguedas contiene una matriz o elemento medular que es la música o, mejor dicho, un mundo sonoro que en su plenitud abarca todo tiempo y todo espacio; no es de ninguna manera solo una «música de fondo».



Esta matriz es el sonido, *yllu*, que captamos con todo nuestro organismo y no solamente con nuestros oídos. Al sonido *yllu*, que es movimiento y que sentimos en todo nuestro ser psicofísico (físico-mental, material-espiritual), se une, en la obra de Arguedas, otro elemento medular: la luz, *illa*, que nos permite ver el color.

En la poética de Arguedas encontramos *yllu*, es decir, sonido-movimiento, e *illa*, que es luz-color, enlazando la narración de acontecimientos próximos, inmediatos, con el hecho universal de la existencia. Una de las claves se encuentra en la comprensión de los mensajes o significados que cada motivo sonoro adquiere en la narración.

Lo curioso de este procedimiento literario es que el lector no andino no escuchará nada, simplemente imaginará paisajes y se conmoverá con las diferentes situaciones narradas, en tanto el lector andino, que tampoco escuchará nada en el momento de la lectura, comprenderá de otra forma dicho mundo sonoro, pues lo guarda en su propia memoria por experiencia vivida.

La poética arguediana incorpora al texto las referencias de luz y sonido de una manera imprescindible, no accidental —ni incidental—, logrando, pese a la mediación de la escritura/lectura, que dichos elementos sean asumidos plenamente por el lector, aunque este no hubiera sido partícipe de tales ambientes sonoros. Cada lector tiene, a su vez, en su memoria auditiva, su propio mundo sonoro, que le sirve como referencia para la interpretación.

Es importante señalar que el sonido como fenómeno físico no existe por sí solo; el sonido siempre es movimiento de alguna materia que contiene energía. (Nuestra capacidad auditiva distingue entre 35 y 18 000 frecuencias por segundo —por debajo se encuentra lo que llamamos infrasonido y por encima lo que llamamos ultrasonido—). Que nuestros oídos no escuchen, no quiere decir que nuestro cuerpo, nuestro organismo, no pueda percibir la vibración de las cosas en el espacio/tiempo en el que nos encontramos, aunque la percepción no siempre sea consciente.

Con el morfema *yllu*, Arguedas nos explica cierto tipo de sonido fundamental en el cosmos andino, fenómeno que es capaz de relacionar o hermanar a seres diferentes, pero que tienen ese tipo de energía común. De igual manera para *illa*, que es un tipo de luz, de claridad ambiental que produce sensaciones distintas en todo ser viviente.

Arguedas inicia para América Latina una nueva perspectiva en la musicología (o la etnomusicología), pues para comprender la cultura musical andina es imprescindible comprender el mundo sonoro significativo, que desborda el concepto de música occidental.

El mundo sonoro andino está formado por los múltiples e infinitos mensajes que, a través del sonido/movimiento, están emitiendo todos los seres que conviven en el universo: piedras, ríos, montañas, aire, astros, insectos, aves, humanos.

Es una nueva musicología, producto de una visión integral, holística, en movimiento permanente, que permite aproximarnos a las normas socioculturales de la estética andina en profunda significación.

Desde esta perspectiva, otra será la significación de la sonoridad lograda en los instrumentos musicales, la construcción de géneros musicales, el balance sonoro de los conjuntos instrumentales, la técnica de la voz; pero, por sobre todo, otra será la significación de la música en el sentir humano y en la construcción de la identidad propia, individual y colectiva, así como otro será el significado del silencio.

A continuación, y a manera de ejemplos, expongo fragmentos del libro *Luz y sonido en la obra literaria de José María Arguedas*, obra inédita, aunque fragmentos de la misma se han venido publicando en diferentes medios físicos y virtuales.

Yllu - illa (en Los ríos profundos)

El *zumbayllu* —onomatopeya de trompo— se convertirá en un instrumento mágico, síntesis de movimiento-luz y movimiento-sonido, que de alguna manera participa a partir del sexto capítulo hasta el final de la novela.

José María Arguedas presenta al *zumbayllu*, explicando las palabras quechuas *illa* e *yllu*:

La terminación quechua *yllu* es una onomatopeya. *Yllu* representa, en una de sus formas, la música que producen las pequeñas alas en vuelo; música que surge del movimiento de objetos leves. Esta voz tiene semejanza con otra más vasta: *illa*. *Illa* nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de la luna. *Illa* es un niño de dos cabezas o un becerro que nace decapitado; o un peñasco gigante, todo negro y lúcido, cuya superficie apareciera cruzada por una vena ancha de roca blanca, de opaca luz; es también *illa* una mazorca cuyas hileras de maíz se entrecruzan o forman remolinos; son *illas* los toros míticos que habitan el fondo de los lagos solitarios, de las altas lagunas rodeadas de totora, pobladas

de patos negros. Tocar un *illa* y morir o alcanzar la resurrección es posible. Esta voz *illa* tiene parentesco fonético y una cierta comunidad de sentido con la terminación *yllu* (1983b [1958], p. 62).

Yllu, que es cierto tipo de sonido, puede entenderse fácilmente. Sin embargo *illa* es un término más complejo. En algunos relatos se dice que *illa* es un ser «reflejo» de otro ser, otras veces pareciera ser réplica de otros seres mayores. Las cualidades internas y, a veces, la apariencia externa que se observa ritualmente en una *illa* pertenecen de alguna manera al ser del cual proviene, al cual alude.

El *zumbayllu* en funcionamiento contiene movimiento, luz-color y sonido, convirtiéndose en una *illa*, un ser que sintetiza, refleja o replica otro. ¿Pero de cuál, de qué?

Para comprender las cualidades del *zumbayllu*, José María Arguedas incluye largos párrafos explicando las características de otros seres, especialmente los que causan asombro en el mundo andino, como el *tankayllu* (tábano zumbador), al que se le considera un ser especial:

Su color es raro, tabaco oscuro; en el vientre lleva unas rayas brillantes; y como el ruido de sus alas es intenso, demasiado fuerte para su pequeña figura, los indios creen que el *tankayllu* tiene en su cuerpo algo más que su sola vida. [...] Pero los indios no consideran al *tankayllu* una criatura de Dios como todos los insectos comunes; temen que sea un réprobo. Alguna vez lo misioneros debieron predicar contra él y otros seres privilegiados. En los pueblos de Ayacucho hubo un danzante de tijeras que ya se ha hecho legendario. Bailó en las plazas de los pueblos durante las grandes fiestas; hizo proezas infernales en las vísperas de los días santos; tragaba trozos de acero, se atravesaba el cuerpo con agujas y garfios; caminaba alrededor de los atrios con tres barretas entre los dientes; ese *danzak'* se llamó *Tankayllu*. Su traje era de piel de cóndor ornado de espejos (1983b [1958], p. 62).

En la cultura andina se encuentra muchas veces «la esencia» de un ser por su similitud cualitativa con otros. Diríamos que el *danzaq* estaba hecho «de lo mismo» que el *tankayllu*, como si el *tankayllu* fuera *illa* del *danzak* y viceversa.

Más adelante, el niño protagonista tratará de reconocer esa cualidad esencial de las personas que va conociendo: muchas veces, confundido, se preguntará: «¿Qué, qué es, pues, la gente?». Y no será engañado por la vestimenta ni los ademanes de ciertas personas, como los oficiales del ejército, de quienes pensará que están disfrazados, que actúan como personajes que no son ellos mismos.

El poder del sonido en *Diamantes y pedernales*

En *Diamantes y pedernales*, Arguedas expone sobre el poder del sonido en el alma o subjetividad humana.

Recordemos que Mariano, el arpista, tiene el poder de la música. Nadie como él tiene la capacidad de hacer vibrar de manera especial a toda persona que escucha su arpa. Este *poder* de Mariano trata de ser controlado también por Aparicio, el señor feudal dueño de todo, quien contrata a Mariano con carácter de exclusividad, para que toque «solo para él».

La música ahondaba el alma del señor patrón...y cuando él pierde el control de dicho poder, cuando Irma, la ocoambina, usa la música para profundizar y afianzar su propia relación amorosa con el patrón, él monta en cólera, destruye el arpa y mata al arpista. El todopoderoso señor Aparicio no soportaba que otra persona use la música para sensibilizarlo, para debilitarlo.

El poder de la música se encuentra, entonces, en la capacidad de afectar el alma humana, en la capacidad de incidir en el pensar y en el sentir, que deviene en el accionar de la persona que percibe dicha música.

La incidencia de la música en el mundo de las emociones y los afectos se encuentra en toda la obra de Arguedas, de una u otra forma expresada; sin embargo, él mismo escribe sobre esta característica de la música y su impacto en sí mismo a través de Ernesto en *Los ríos profundos*:

¡Quién puede ser capaz de señalar los límites que median entre lo heroico y el hielo de la gran tristeza? Con una música de éstas puede el hombre llorar hasta consumirse, hasta desaparecer, pero podría igualmente luchar contra una legión de cóndores y de leones o contra los monstruos que se dice habitan en el fondo de los lagos de altura y en las faldas llenas de sombras de las montañas. Yo me sentía mejor dispuesto a luchar contra el demonio mientras escuchaba este canto (1983a [1958], p. 152).

Esta fuerza emotiva que es posible sentir con la música, se convierte en un elemento que dinamiza las narraciones de José María Arguedas en lo profundo de las situaciones y los personajes. Es la energía que hace vibrar los cuerpos, transitando desde los hondos valles a las estrellas lejanas, desde la luminosidad vibrante del sol al corazón que palpita transparente, es luz-sonido que sintetiza la energía vital, la vida misma y sus formas de ser.

El grito de Puñalada en la novela *El Sexto*

Otros personajes de Arguedas, como Puñalada, que gritaba los nombres de los internos cuando eran requeridos para alguna diligencia o para su salida del centro penitenciario, tienen una presencia emotiva en la novela. Esa forma de gritar, de «hendir el aire» y «repercutir la voz en el pecho de los presos», es motivo de este fragmento, en el que los espacios, las cosas y las personas se interrelacionan a través del sonido cargado de sentidos:

Todo el Sexto parecía vibrar, con su inmundicia y su apariencia de cementerio, en ese grito agudo que era arrastrado por el aire como el llanto final de una bestia.

A veces cantaban en coro los vagos o los ladrones, en sus celdas, acompañándose del ruido de cucharas con las que marcaban el ritmo. Se excitaban e iban apurando la voz, mientras la llovizna caía o el sol terrible del verano pudría los escupitajos, los excrementos, los trapos [...] Sobre el coro de los vagos y el vocerío de los presos del primer piso, la voz de Puñalada hendía el aire, lo dominaba todo, repercutía en el pecho de los que estábamos secuestrados en la prisión. [...] el tono del grito, su monotonía, su última sílaba se hundía en nosotros, a la luz del sol o bajo la triste llovizna de los inviernos. ¡Puñalada! Era su nombre; nadie sabía cuál era el que pusieron a ese negro gigante en su fe de bautismo (1983 [1961], p. 224).

El canto de la calandria en *Todas las sangres*

Los comuneros pedían licencia para poder comercializar sus productos con otra comunidad, Paraybamba, que se encontraba sumamente empobrecida y en la que sus mujeres estaban matando a sus niños recién nacidos para que no sufrieran esa vida. El dramatismo del diálogo de quinientos comuneros con el patrón tiene momentos de extrema tensión, especialmente cuando le dicen que esas mujeres «están sufriendo más que la Virgen» madre de Dios, porque ante la situación de miseria, ellas mismas están viéndose obligadas a matar a sus hijos recién nacidos. El líder campesino Carhuamayo había decidido hablar sobre esa situación y estaba siendo azotado por su supuesta insolencia: «Carhuamayo, con la cara en que la sangre goteaba, permaneció muy erguido, los ojos pendientes de la frondosa copa del pisonay. Al último azote, una calandria se posó en la más alta rama; voló como llameando su pecho amarillo. Canto dulcemente bajo los cielos» (1983 [1964], p. 43).

Esto le da fuerza a Carhuamayo para decir que es inocente y conseguir licencia del patrón para continuar hablando: «Inocente don Nemecio Carhuamayo! Como la voz de la calandria! Más todavía [...]» (p. 43).

Ante la ofrenda que Nemecio Carhuamayo hace de su propia sangre cayendo en el suelo, reclamado por las mujeres de Paraybamba, el hacendado cede y se siente conmovido por el mismo canto de la calandria:

La voz de la calandria, que volvió a cantar, fue oída por don Bruno. Repitió el canto varias veces seguidas y refrescó algo la ira que iba caldeando cada vez más al señor de la hacienda. [...] La solitaria calandria voló del pisonay; la luz del nevado sonreía en sus plumas amarillas y negras que aleteaban en el aire. Cubrió el patio, todos los cielos, con su canto en que lloraban las más pequeñas flores y el torrente del río, el gran precipicio que se elevaba en la otra banda, atento a todos los ruidos y voces de la tierra.

Pero su vuelo, lento, ante los ojos intranquilos del gran señor a quien le interrogaba un indio, iluminó a la multitud. Ni el agua de los manantiales cristalinos, ni el lucero del amanecer que alcanza con su luz el corazón de la gente, consuela tanto, ahonda la armonía en el ser conturbado o atento del hombre. La calandria vuela y canta no en el pisonay sino en el pecho ensangrentado de Carhuamayo, acariciándolo; en la frente insondable del patrón que repentinamente se estremece, en los ojos de los colonos que miran a don Nemecio con serenidad firme y triste [...] (p. 44).

El canto de la calandria tiene un significado especial en este contexto de violencia y de difícil comunicación. El patrón, desde su autoritaria y cruel hegemonía, da su brazo a torcer frente a la decidida actitud de los comuneros y especialmente de Carhuamayo que, sangrando por fuera y por dentro —en su corazón, en el pecho— arrodillado en el patio, animado por las montañas y el canto de la calandria, insiste en su pedido, que beneficiará a toda la gente de su propia comunidad y de la comunidad hermana Paraybamba.

Era necesario, en el relato, que don Bruno escuchara a la calandria también, que se estremeciera, para que su sensibilidad se abriera y pudiera escuchar al comunero y ceder a su pedido.

Quizás el autor podría haber escrito el mismo episodio de otra manera; sin embargo, José María Arguedas optó en su narrativa por integrar todos los motivos de luz, color y sonidos de la naturaleza como mensajes significativos que inciden en el pensar, en el sentir y en la toma de decisiones humanas.

El canto del gorrión: igual vemos, distinto entendemos (*Todas las sangres*)

Demetrio Rendón Willka, comunero que regresaba de Lima vestido con terno, cuestiona al criado Anto sobre el canto del gorrión. Para el sirviente del hacendado muerto, el canto del gorrión era un buen anuncio: «[...] ese canto dice que el alma del gran señor ya está caminando; caminando bien. Un perro lo guía; la comunidad le ha puesto ojos grandes y pies delgaditos. El podrido puente del destino del gran señor no caerá y después su perrito lo llevará por siglos [...] Eso sí, no sabemos dónde!» (p. 35).

Mezcla de pensamiento indígena que deja traslucir la idea cristiana —«eso sí, no sabemos dónde»—, subyace la idea del cielo o el infierno, frente a personajes que han sido tan despiadados en la tierra. A lo que Rendón Willka, el indio vestido de casimir dice: «A la tierra no más, hermano Anto, a la tierrita no más —contestó Rendón, mirando con serenidad a los hermanos [...]» (p. 35).

La discusión sobre el canto del gorrión y su significado es reveladora de características personales y de diferencia cultural. De la misma manera, Anto y Rendón discuten sobre el brillo del gavilán negro que daba vueltas en el cielo, a poca altura:

El sol se concentraba en las plumas del ave; a instantes se abría una, una sola pluma de una de sus alas, como herida y en riesgo de desprenderse. Brilla! ¡Su espalda brilla! Todo tranquilo —dijo Anto, feliz. Para mí también brilla! Señal buena, padre Anto. Igual vemos, distinto entendemos [dijo Rendón Willka] (p. 36).

Y en esta frase, «Igual vemos, distinto entendemos», está la clave de la comunicación y del entendimiento de los sucesos desde conceptos culturales e ideologías distintas. Esto se va a mostrar en toda la novela.

El canto de un gorrión le ha servido a José María Arguedas para situar a los personajes en perspectivas ideológicas distintas.

Siempre Arguedas ubica a sus personajes en sus respectivos estratos socioeconómicos en correspondencia con su modo de pensar, de sentir y de proponer perspectivas que orientarán la vida y las acciones de ellos mismos. Rendón Willka asegura que, a pesar de la ropa que llevaba, él seguía siendo comunero: «Yo comunero leído, siempre, pues, comunero» (p. 36).

Allí es donde se esboza la diferencia entre la comunidad y su pensamiento de tradición oral y el seguir siendo comunero con la posibilidad de leer y escribir.

Es posible que el canto del gorrión se entienda de otra manera y que, además, desde la perspectiva del comunero leído, se mantenga la solidaridad con el sirviente a quien el viejo señor había maltratado y humillado tantas veces, aunque él no viera lo mismo que el sirviente, en dicho canto.

Advierte también Rendón Willka que él es parecido a Fermín —el moderno minero—, «pero del otro lado», quedando anunciado que puede haber distintos «lados» o modos de ser moderno.

Kurku, la mujer violada y el gemir de la tierra en Todas las sangres

Nuevamente, como el mismo José María Arguedas dijera, es en el canto quechua donde mejor se expresa la hondura del alma andina; y recurre a él para mostrar la condición de la *kurku*, la mujer deforme, violada sexualmente por el patrón, cuya voz expresa todo el dolor de la tierra:

La kurku Gerturdis también cantaba, sentada en el poyo del imponente corredor de la casa señorial, a esa misma hora. Sola, frente a la mancha roja de la montaña, hilando en una rueca indígena.

Manan pitapas tapukunichu

Ñok'amanata

K'ak'achus kayman, ritichus kayman

Mana sumbrayok

Mana llakiyok

Yo no le he preguntado

A nadie quién soy

Si estoy hecho de roca o de nieve

Sin sombra

Y sin lágrimas.

[...] Porque no son de nadie esos versos; derecho le salen a la kurku de su cuerpo que le duele. Porque bajo su pecho no hay más que silencio [...] (p. 52).

La selección de versos —cantos de origen tradicional o compuestos por Arguedas— va progresivamente expresando el dolor humano. En primera instancia, la degradación de ese ser, la *kurku* Gertrudis, a su condición de «no ser» para nadie. El no preguntar a nadie quién es implica no recibir respuesta tampoco. El trato que se le ha dado, la violencia en contra de ella, le hace pensar

que está hecha de roca, de nieve, que no es un ser humano, que es un ser «sin sombra y sin lágrimas»:

Otros versos cantó la «criatura»
Lorok'a ripukunmi may
Altuntaña
K'aparipa
Maymntan hamun, maytanrin,
Pipas yachanchu
Los loros se van por altísimo cielos
Gritando
De dónde viene, adónde se van,
Nadie lo sabe.
[...]
Sonk'okunapi waytakunak'a
Manas kanmanchu nok'allaupik'a
¡Wayrachallay viento!
Las flores que en todo corazón viven
No pueden crecer en el mío
¡Pequeño viento, pequeño viento! (p. 52).

Su soledad y su falta de libertad se expresan en el canto. Quieta en un sitio —sirviente del patrón—, solamente mira pasar los loros pero no sabe adónde van. Y en su corazón no pueden crecer las flores que en todo corazón son capaces de florecer, dice, dialogando con el viento.

José María Arguedas se detiene una vez más en la descripción de ese canto, el timbre y el sentimiento, que trasciende la propia voz de la mujer y es la tierra toda que se queja: «Su voz era algo dispar, como de anciana, pero con aliento infantil. El timbre era viejo, tanto como la cabellera seca, algo rojiza y con aspecto cadavérico que caía en hilachas desiguales sobre sus hombros; sin embargo, en lo profundo de esa voz extraña, Anto oía que toda la tierra se quejaba» (p. 53).

El canto de todos los seres en *Los ríos profundos*

Leer el segundo capítulo, titulado «Los viajes», es ingresar a diversos paisajes sonoros en los que cada ser tiene voz propia:

El arrayán, los lambras, el sauce, el eucalipto, el capulí, la tara, son árboles de madera limpia, cuyas ramas y hojas se recortan libremente. El hombre los contempla desde

lejos; y quien busca sombra se acerca a ellos y reposa bajo un árbol que canta solo, con una voz profunda, en que los cielos, el agua y la tierra se confunden (1983b [1958], p. 27).

Y donde los seres humanos saben percibir, esperar, ver y escuchar hasta incorporar la fuerza de la naturaleza —el río— aspirando su luz. Por eso también se comprende que incorporar el canto de otros es estar «encantado»:

Los hombres nadan para alcanzar las grandes piedras, cortando el río llegan a ellas y duermen allí. Porque de ningún otro sitio se oye mejor el sonido del agua. En los ríos anchos y grandes no todos llegan hasta las piedras. Sólo los nadadores, los audaces, los héroes; lo demás, los humildes y los niños se quedan; mirando desde la orilla, cómo los fuertes nadan en la corriente, donde el río es hondo, cómo llegan hasta las piedras solitarias, cómo las escalan, con cuánto trabajo, y luego se yerguen para contemplar la quebrada, para aspirar la luz del río, el poder con que marcha y se interna en las regiones desconocidas (p. 27).

Un párrafo especial dedica José María Arguedas para describir cómo una persona que no baila, no canta ni toca ningún instrumento —cosa que es rara en la cultura andina—, comparte el hecho musical participando como receptor que guarda en su memoria cada nota, cada ritmo, cada verso o timbre instrumental, viviendo a plenitud el instante mágico que acompañe o transforme su ser íntimo:

A mi padre le gustaba oír huaynos; no sabía cantar, bailaba mal, pero recordaba a qué pueblo, a qué comunidad, a qué valle pertenecía tal o cual canto. A los pocos días de haber llegado a un pueblo averiguaba quién era el mejor arpista, el mejor tocador de charango, de violín y de guitarra. Los llamaba, y pasaban en la casa toda una noche. En esos pueblos sólo los indios tocan arpa y violín. [...] Las habitaciones eran grandes, los músicos tocaban en una esquina. Los arpistas indios tocan con los ojos cerrados. La voz del arpa parecía brotar de la oscuridad que hay dentro de la caja; y el charango formaba un torbellino que grababa en la memoria la letra y la música de los cantos (p. 28).

Escuchar, mejor dicho saber escuchar y no solamente oír, abarca un conocimiento mayor que la simple percepción sonora. El sonido que se oye es mensaje; no es un sonido que solamente causa placer o desagrado en el escucha, sino que se recibe como algo que transmiten los seres que lo emiten.

Arguedas sitúa al lector en un asunto central en la cultura andina, el cual consiste en entender que todos los seres existentes en el universo se relacionan como

sujetos activos, que el ser humano es uno más en este mundo natural y que a los otros seres, como criaturas del universo, se les conoce —y se aprende de ellos— en tanto se les sabe escuchar, ver y sentir.

Los sonidos naturales de las aves, el viento, el rumor del río, así como el brillo u opacidad de los astros, las estrellas, el color de las hojas, de la madera, de la tierra, son fuentes de información permanente sobre las necesidades de estos otros seres, de su funcionamiento, de su transcurrir vital. En este transcurrir se entiende lo natural y lo social-humano como partes inseparables del cosmos en funcionamiento:

En los pueblos a cierta hora, las aves se dirigen visiblemente a lugares ya conocidos. A los pedregales, a las huertas, a los arbustos que crecen en la orilla de las aguadas. Y según el tiempo, su vuelo es distinto. La gente del lugar no observa estos detalles, pero los viajeros, la gente que ha de irse, no los olvida. Las tuyas prefieren los árboles altos, los jilgueros duermen o descansan en los arbustos amarillos; el chihuaco canta en los árboles de hojas oscuras: el sauco, el eucalipto, el lambras; no va a los sauces. Las tórtolas vuelan a las paredes viejas y horadadas; las torcazas buscan las quebradas, los pequeños bosques de apariencia lejana; prefieren que se les oiga a cierta distancia. El gorrión es el único que está en todos los pueblos y en todas partes.

La vida-pisk'ó salta sobre las grandes matas de espino, abre las alas negras, las sacude, y luego grita. Los loros grandes son viajeros. Los loros pequeños prefieren los cactus, los árboles de espino. Cuando empieza a oscurecer se reparten todas esas aves en el cielo; según los pueblos toman diferentes direcciones, y sus viajes los recuerda quien las ha visto, sus trayectos no se confunden en la memoria (p. 28).

La memoria, imprescindible para el funcionamiento humano, es conocimiento intelectual a la vez que subjetividad, es pensamiento y emoción; es un caudal o una fuente desde la cual se asumen conductas y se generan y regeneran también pensamientos, emociones y sentimientos, de acuerdo a la nueva circunstancia vivida; los recuerdos pueden revitalizar a las personas:

Cuando salía en la noche, los sapos croaban a intervalos; su coro frío me acompañaba varias cuadas. Llegaba a la esquina, y junto a la tienda de aquella joven que parecía ser la única que no miraba con ojos severos a los extraños, cantaba huaynos de Querobamba, de Lambrama, de Sañayca, de Toraya, de Andahuaylas...de los pueblos más lejanos; cantos de las quebradas profundas. Me desahogaba; vertía el desprecio amargo y el odio con que en ese pueblo nos miraban, el fuego de mis viajes por las grandes cordilleras, la imagen de tantos ríos, de los puentes que cuelgan sobre el agua que corre desesperada, la luz resplandeciente y la sombra de las nubes

más altas y temibles. Luego regresaba a mi casa, despacio, pensando con lucidez en el tiempo en que alcanzaría la edad y la decisión necesarias para acercarme a una mujer hermosa; tanto más bella si vivía en pueblos hostiles (1983b [1958], p. 29).

El canto, de los humanos o de otros seres, tiene lugar de privilegio para la comunicación en el mundo andino; tanto así que, para una comunicación plena, no basta la voz hablada, pues esta puede transmitir un discurso intelectual con algo de emoción e intención de acuerdo a la intensidad, el timbre, el dejo o la forma cotidiana del habla cantada; sin embargo, es con la canción que se funden intelecto y emoción, lo objetivo y lo subjetivo; es la canción, la forma que permite la comunicación más allá o más acá de lo pensado, el canto permite la comunicación con otros seres de la naturaleza.

Zumbayllu, en Los ríos profundos

En el internado, el trompo deja de ser juguete para convertirse en un instrumento, con voz y luz especiales, un instrumento mágico.

Las detalladas consideraciones dedicadas al *pinkuyllu* sirven de guía para apreciar la función del *zumbayllu*, actuando como instrumento mágico que al interior del internado se convertiría en «el cristal en el que vibra el mundo» (p. 62).

El descubrimiento del *zumbayllu* se hace a través del sonido. El protagonista se asombra al escuchar su canto:

Yo no pude ver al pequeño trompo ni la forma cómo Antero lo encordelaba [...] Luego escuché un canto delgado.

Era aún temprano; las paredes del patio daban mucha sombra; el sol encendía la cal de los muros, por el lado del poniente. El aire de las quebradas profundas y el sol cálido no son propicios a la difusión de los sonidos; apagan el canto de las aves, lo absorben; en cambio, hay bosques que permiten estar siempre cerca de los pájaros que cantan. En los campos templados o fríos, la voz humana o la de las aves es llevada por el viento a grandes distancias. Sin embargo, bajo el sol denso, el canto del *zumbayllu* se propagó con una claridad extraña; parecía tener agudo filo. Todo el aire debía estar henchido de esa voz delgada; y toda la tierra, ese piso arenoso del que parecía brotar.

¡Zumbayllu, zumbayllu!

Repetí muchas veces el nombre, mientras oía el zumbido del trompo. Era como un coro de grandes *tankayllus* fijos en un sitio, prisioneros sobre el polvo. Y causaba

alegría repetir esta palabra, tan semejante al nombre de los dulces insectos que desaparecían cantando en la luz.

El canto del *zumbayllu* se internaba en el oído, avivaba en la memoria la imagen de los ríos, de los árboles negros que cuelgan en las paredes de los abismos.

Para mí era un ser nuevo, una aparición en el mundo hostil, un lazo que me unía a ese patio odiado, a ese valle doliente, al Colegio (1983b [1958], p. 67).

Al mismo tiempo, Antero, el pelirrojo a quien llamaban Candela, lo descubre zumbayllero: «¡Como yo, zumbayllero de nacimiento!» (p. 67).

Layk 'as

Pero no sería el primer trompo que escuchara el que se convertiría en objeto mágico, brujo, *layk 'a*. Tenía que ser un *winko*, un ser especial, tan especial que sería deforme porque tendría una forma que se sale de la norma.

Tendría que haber sido trabajado como el *pinkuyllu*, por una persona que le diera forma única al material; su baile, su zumbido, sus colores, serían únicos también; y, para saber de su canto, se tendría que aguzar el oído, perfeccionar los sentidos tratando de comprender sus múltiples mensajes.

Como las voces del río, las aves y los árboles que vibran en diversos paisajes externos, el canto del *zumbayllu* en el internado es el vínculo con un cosmos distinto al oficial, eclesiástico, del colegio.

Para mantener su poder mágico debía conservar la libertad primigenia, no ser bendito por ningún gesto ritual católico. Debía permanecer maldito, con todo su poder.

Ernesto aprende a ser *layk 'a* también. El primer mensaje, enviado en el canto del *zumbayllu*, fue para su padre.

Cultura, identidad y política en *El Sexto*

Arguedas, en más de una ocasión, aclaró que él no era indigenista. La supuesta propuesta de volver a estructuras sociopolíticas prehispánicas ha sido expuesta por Mario Vargas Llosa en su libro *La utopía arcaica* (1996), dando especial importancia a la novela *El Sexto*, que sería la obra literaria en la que se expone dicha utopía: «Cámac, el Perú es mucho más fuerte que el General y toda su banda de

hacendados y banqueros, es más fuerte que el místico Gerente y todos los gringos. Te digo que es más fuerte porque no han podido destruir el alma del pueblo al que los dos pertenecemos» (1983 [1961], p. 273).

El alma se expresa a través de la música y las danzas, es sentimiento que desborda las palabras. A veces se guarda silencio como estrategia de supervivencia: «He sentido el odio, aunque a veces escondido, pero inmortal que sienten por quienes los martirizan; y he visto a ese pueblo bailar sus antiguas danzas; hablar en quechua, que es todavía en algunas provincias tan rico como en el tiempo de los incas» (p. 273).

La cultura tiene en el idioma verbal la principal médula y fuente de persistencia. El idioma —el quechua— junto con sus expresiones artísticas permiten una afirmación personal y colectiva, un sano orgullo de ser, de existir, de ser tan valioso como cualquiera en el mundo:

¿Tú no has bailado el toril en Sapallanga y en Morococha misma? ¿No te has sentido superior al mundo entero al ver en la plaza de tu pueblo la chonguinada, las pallas o el sachadanza? ¿Qué sol es tan grande como el que hace lucir en los Andes los trajes que el indio ha creado desde la conquista? ¿Y eso que tú no has visto las plazas de los pueblos del Cuzco, Puno, Huancavelica y Apurímac! (p. 273).

Y expone luego su tesis fundamental. José María Arguedas habló en distintos documentos sobre la capacidad del pueblo indio para tomar elementos foráneos, transformarlos según sus necesidades y llevar adelante nuevas expresiones, de signo propio: «Sientes, hermano, que en esos cuerpos humanos que danzan o que tocan el arpa y el clarinete o el pinkullo y el siku hay un universo; el hombre peruano antiguo triunfante que se ha servido de los elementos españoles para seguir su propio camino» (p. 273).

Una vez más expresa que no es solamente elaboración humana o social, sino que la naturaleza toda guarda una coherencia con el espíritu de los pueblos andinos: «Los ríos, las montañas, los pájaros hermosos de nuestra tierra, la inmensa cordillera pelada o cubierta de bosques misteriosos, se reflejan en esos cantos y danzas. Es el poder de nuestro espíritu» (p. 273).

Este trabajo es apenas una invitación a releer Arguedas, incorporando a la comprensión lectora los elementos de luz y sonido como consustanciales a la cultura andina y no como una argucia literaria para intensificar los textos.

Bibliografía

- Arguedas, José María (1983a [1958]). Diamantes y pedernales. En *Obras completas* (II, pp. 9-46). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1983b [1958]). Los ríos profundos. En *Obras completas* (III, pp. 9-213). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1983 [1961]). El Sexto. En *Obras completas* (III, pp. 217-344). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1983 [1964]). Todas las sangres. En *Obras completas* (IV, pp. 9-479). Lima: Horizonte.

José María Arguedas en Juan Javier Salazar: una llama —inflamada— en una caja de fósforos

PAOLO DE LIMA

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

VICTORIA GUERRERO

Pontificia Universidad Católica del Perú



Juan Javier Salazar (Lima, 1956) es el artista conceptual más importante de los últimos treinta años en el Perú. A finales de los años setenta, fue miembro del grupo Paréntesis y, posteriormente, del Taller EPS Huayco (1980-1981), que destacó por su actitud de cuestionamiento al arte hegemónico de la época y cuyo trabajo más importante fue la exposición *Arte al paso* (1980) en la galería Forum y el proyecto de una Sarita Colonia construida con 12 000 latas de leche Gloria recicladas de la basura, que se instaló como un gran manto en el kilómetro 54 de la carretera Panamericana Sur.

Salazar ha abordado de manera recurrente la figura y el estado anímico de la obra arguediana. En ese sentido, algunas preguntas que creemos pertinentes en nuestro análisis están vinculadas con la vigencia de la obra y el pensamiento arguedianos desde su articulación con la producción de uno de nuestros más significativos artistas y, a su vez, con entender y revelar qué ideas de lo nacional están representadas en su trabajo plástico. Un análisis, pues, de la presencia de Arguedas en la obra de Juan Javier Salazar nos permitirá responder estas y otras interrogantes. A cien años del nacimiento del autor de *Todas las sangres*, el aporte de nuestro trabajo pondrá el acento en esta perspectiva crítica, es decir, en auscultar las formas

en las que nuestro narrador más importante del siglo XX es resignificado y repotenciado desde el lenguaje, el discurso artístico y el particular punto de vista de Salazar.

El arte de un neoarguediano no suicida

Salazar militó en el trotskismo y, por lo tanto, su trabajo no fue ajeno a ese sentido político que permeó su momento histórico. Sin embargo, a diferencia de sus (casi) contemporáneos —como los NN, por ejemplo, mucho más radicales políticamente, si bien surgidos al correr de la turbulenta década de los ochenta—, Salazar está evidentemente influido por una narrativa mítica y animista, producto de sus investigaciones sobre la cultura popular. De allí que mucha de su obra esté emparentada con el élan de los textos arguedianos. El mismo Salazar se define como un «neoarguediano no suicida», es decir, como sujeto con una búsqueda permanente en los vestigios de lo nacional, pero no en un sentido crítico/étnico tan marcado y conflictivo como el del camino trágico de Arguedas, sino, más bien, como sujeto que asume los dilemas desde un espíritu más cosmopolita y festivo, pero no por ello menos profundo y vital.

De esta manera, el artista plástico conceptual que es Salazar deviene en una suerte de brujo, de animador espiritual, cuya obra se desarrolla en la precariedad material y desde ella, que es el soporte de la mayoría de sus trabajos. Ese soporte metafórica, a su vez, la pobreza del contexto social en el que se produce su obra, además de jugar con la ironía y la permanencia de lo efímero. Un discurso que ha hecho de la aparición/desaparición una fortaleza que solo puede vivir a través de una fe y de un sentido utópico que revela la obra de Salazar, en el que los objetos son retomados como íconos y persisten a costa de transformarse como tradición viva en nuestros tiempos. Esa fe podría incluso relacionarse con el ideal, en términos de Mariátegui, con ese mito del que la civilización burguesa hoy en día carece, puesto que los ideales burgueses —en su época revolucionarios— de libertad, democracia e igualdad han devenido en imposibles históricos y, por tanto, el sujeto burgués vive en constante melancolía y extrañamiento. Recordemos pues que, en relación al mito, José Carlos Mariátegui (2005 [1928]) anuncia un espíritu nuevo y renovador, y sostiene que el hombre, como ser profundamente religioso, necesita de un mito, de una fe para poder marchar hacia un rumbo y no patinar sobre el mismo punto.

La lucidez de Salazar se encuentra en la conciencia de sentirse respaldado por «una cultura milenaria», como él mismo expresa. De esta manera, su discurso se apoya en la premisa de que el centro está aquí: en este país y en este taller «tercermundistas»;

y, por tanto, los centros de poder de la cultura institucionalizados (Nueva York, Londres, Tokio, entre otros) pueden ser apropiados y provincializados por un artista como Salazar, puesto que lo respalda una cultura con una lógica diferente, no occidental. En ese sentido, lo poscolonial se presenta como una línea de estudio en su obra. ¿Qué podría significar «provincializar», por ejemplo, Londres, en el discurso de la plástica nacional que evidentemente es periférica y que casi siempre está mirando fuera o se sumerge en un nacionalismo *kitsch* incaico?

Los estudios poscoloniales son el intento por leer y revelar grietas y fisuras en sociedades como la nuestra, que han pasado por un periodo colonial muy fuerte y prolongado (unos trescientos años). Entre los críticos poscoloniales más importantes se encuentra Dipesh Chakrabarty. Según este historiador (2000), la historia de los países poscoloniales está vinculada con una narrativa maestra universal y centralista. Europa constituye un referente silencioso que se instala como el sujeto teórico de todas las historias, se convierte en el «lugar de la verdad» y, por lo tanto, produce postulados válidos para todos. Lo que Chakrabarty propone es historizar la pretendida universalización de Europa, pues esta no es natural y ha necesitado imponerse a través de la violencia y de la ideología. Lo universal es, finalmente, hecho a costa del otro. *Provincializar* significa, en este contexto, rechazar la centralidad que el mundo occidental siempre dio de sí mismo. No significa ser ajenos a Europa pues, en última instancia, todos hacemos historia europea, pero con nuestra propia visión y muchas veces con archivos no europeos. De esta manera, el proyecto de provincializar Europa consiste, según Chakrabarty, en:

[...] the understanding that «we» all do «European» history with our different and often non-European archive opens up the possibility of a politics and project of alliance between the dominant metropolitan histories and the subaltern peripheral pasts. Let us call this the project of provincializing «Europe», the Europe that modern imperialism and (third-world) nationalism have, by their collaborative venture and violence, made universal (p. 42)¹.

¹ «La comprensión de que todos nosotros hacemos historia europea con nuestro propio archivo a menudo no europeo abre la posibilidad de una política y un proyecto de alianza entre las historias dominantes metropolitanas y el pasado periférico subalterno. A este proyecto lo llamamos provincializar “Europa”, la Europa que el imperialismo moderno y el nacionalismo del tercer mundo, con su empresa colaborativa y violencia, han hecho universal» (Chakrabarty, 2000, p. 42). La traducción es nuestra.

El arte, pues, tiene mucho que decir a este respecto. Tiene mucho en qué pensar si no se quiere imaginar como una continuidad que no sea «ni calco ni copia», como diría Mariátegui (2005 [1928]), intelectual que ha sido retomado, también, desde los estudios subalternos.

¿De qué manera se vinculan, entonces, Salazar y Arguedas? El animismo que los «anima» —o la fuerza del mito— no los lleva a romantizar la nación, sino que, más bien, los invita a pensar y a sentir toda la gama de tensiones y contradicciones que la habitan. Así, Arguedas, por ejemplo, ha sido leído y criticado desde la sociología más militante de los años sesenta (nos referimos específicamente a la que se expresara en la celeberrima mesa redonda del IEP de 1965) como el ficcionalizador de un indígena «no verdadero». A su vez, ha sido leído como un animista arcaizante e incluso como el escritor de esa vanguardia inacabada que es su novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). Juan Javier Salazar, muy por el contrario, concibe un animismo lúdico, como en aquel cerro con maracas, «animista», estimulando con sabor festivo y jubiloso a sus compañeros andinos (ver imagen 1). Un espíritu festivo, pero no banal, sino irónico y sub-versivo, increíblemente plasmado en los años duros de la violencia política. Así lo testimonia el poeta Róger Santiváñez en una crónica publicada en la revista *Intermezzo Tropical*. Escribe Santiváñez (2005): «Y ya bien entrados los 80, Juan Javier Salazar crearía lo que él lúdicamente denominaba *terrorismo chic*, como, por ejemplo, su serie de serigrafías en las que representa a uno o varios cerros (los Andes) con maracas y en plena salsa bailando amenazadoramente sobre Lima» (p. 101).

«Algo va' pasar» y ha pasado o no termina de pasar

«Algo va' pasar» (ver imagen 2) es seguramente uno de los trabajos más emblemáticos de la obra de Juan Javier Salazar; hecho y expuesto en una época altamente politizada —a principios de los años ochenta—, que es el marco en el que esta obra es concebida: «tres meses antes de que se colgaran los perros en los postes del centro de Lima», según nos contara el mismo artista en una entrevista, como hecho que alude a una de las primeras actividades subversivas de Sendero Luminoso en la ciudad de Lima. Sobre esta obra, críticos atentos a este tipo de expresiones gráficas, como Gustavo Buntinx y Mirko Lauer, han escrito interesantes artículos en los que resaltan las cualidades estéticas y discursivas de Salazar. «Fue un grabado fuerte en su momento», escribió Lauer (2005) en *Hueso Húmero*. Y añadió: «Había que ser radical para tenerlo colgado en casa (yo lo guardé en el depósito)» (p. 149).



“El animista (cerro con maracas)” (2005). Escultura cinética. Fierro y aluminio.
58 x 60 x 40 cm.

Ese mismo año, en su libro sobre el Taller EPS Huayco (experiencia en la cual Salazar participó junto con otros artistas de reconocida calidad y trayectoria como Francisco Mariotti, Charo Noriega, Armando Williams, Herbert Rodríguez, entre otros), Buntinx (2005) dedica un específico acápite a «Algo va' pasar», en el que apuesta por una mirada visionaria de lo que sucedería durante la década del ochenta en el país:

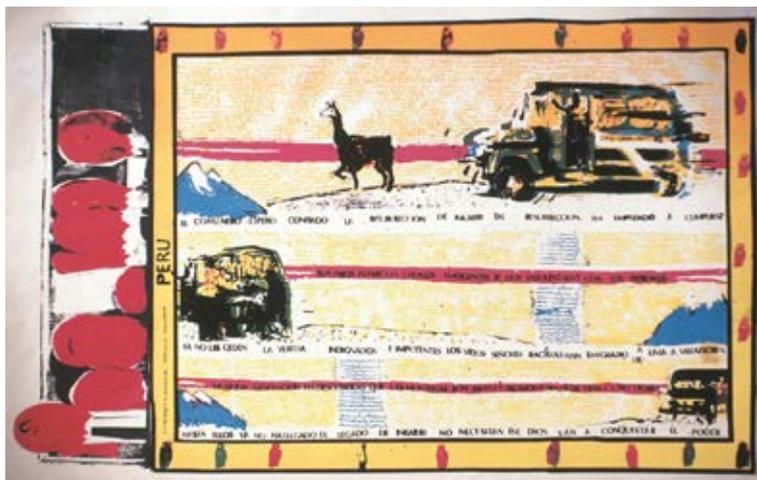


Imagen 2 “Algo va a pasar” (1980). Serigrafía 64 x 82.5 cm. Colección Micromuseo (“*al fondo hay sitio*”).

Semi-abierta, una caja de fósforos [ver imagen 3] define la superficie entera del grabado, anunciando un incendio social cuyas características parecen resumirse en el doble sentido del nombre de fábrica «La llama». A ese juego telurizante de palabras, sin embargo, se superponen textos e imágenes que sugieren el relevo histórico del campo a la ciudad, la asimilación del mito de Inkari a una mitología política moderna (p. 86)².

¿A qué «mitología política moderna» se está refiriendo el crítico? Junto con Nicolás Lúcar y Andrés Longhi («Los tres blanquiñosos de Hugo Blanco», según expresa el artista), Juan Javier Salazar militó en el trotskismo —como ya señalamos—, específicamente en la sección FIR (Frente de Izquierda Revolucionaria) del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), encabezado por Hugo Blanco, líder político que llegó a trabar una sentida amistad llena de respeto y admiración

² Buntinx (2005) desarrolla esta última idea (todo indica que sobre la base de una conversación previa con el propio artista) haciendo notar «las alteraciones impuestas al conocido envase original (cuyo diseño se dice inspirado en imágenes de José Sabogal, el fundador del indigenismo peruano)». Específicamente se trata del hecho de que «el camélido que identifica a la marca comercial aparece ahora invertido y con la pata izquierda levantada». Esta específica alteración de hacer que la llama inicie un primer paso, «tras siglos de aparente inmovilidad», es significativa; sin embargo «pareciera ser ya demasiado tarde, pues atrás del animal —y con el obvio riesgo de arrollarlo— irrumpie a toda velocidad un microbús urbano». Se trata de un microbús que «desciende del altiplano, pero la ruta anunciada en su carrocería (Lima-Comas-Independencia) es la que vincula a los barrios marginales con el centro histórico de una capital transformada por la presencia masiva de obreros y ambulantes» (p. 86).



Caja de fósforos "La llama". Compañía Nacional de Fósforos La Llama S.A.

mutua con José María Arguedas. Sirvan de ejemplo estas líneas que, en diciembre de 1969, Arguedas escribiera a Blanco³:

¿No fuiste tú, tú mismo quien encabezó a esos «pulguientos» indios de hacienda, de los pisoteados el más pisoteado hombre de nuestro pueblo; de los asnos y los perros el más azotado, el escupido con el más sucio escupitajo? Convirtiendo a esos en el más valeroso de los valientes, ¿no los fortaleciste, no acercaste su alma? Alzándoles el alma, el alma de piedra y de paloma que tenían, que estaba aguardando en lo más puro de la semilla del corazón de esos hombres, ¿no tomaste el Cusco como me dices en tu carta, y desde la misma puerta de la catedral, clamando y apostrofando en quechua, no espantaste a los gamonales, no hiciste que se escondieran en sus huecos como si fueran pericotes muy enfermos de las tripas? Hiciste correr a esos hijos y protegidos del antiguo Cristo, del Cristo de plomo. Hermano, querido hermano, como yo, de rostro algo blanco, del más intenso corazón indio, lágrima, canto, baile, odio (Arguedas, 1969, pp. 13-14, citado en Cornejo Polar, 1973, pp. 128-129)⁴.

³ Hugo Blanco entonces se encontraba preso en el penal de la isla de El Frontón tras tres años de prisión efectiva sobre una condena de veinticinco años por su participación en 1963 en la columna guerrillera «Brigada Remigio Huamán», surgida al calor de las luchas campesinas en la provincia cuzqueña de La Convención.

⁴ Según sostiene el historiador Alberto Flores Galindo (1992): «La presencia de Blanco, un hombre que no ha optado por el mundo académico, por el mundo universitario, sino que, por el contrario, ha optado por integrarse al mundo campesino va a ser bastante perturbadora en los últimos años de la vida de Arguedas, porque en alguna medida, el derrotado de Arguedas difería del de Blanco. En

«Algo va' pasar» está, pues, influido por ese sentido político y, a la vez, utópico que permeó dicha coyuntura nacional. De hecho, hay trabajos de Salazar dedicados a conmemorar combativamente el 1 de mayo (específicamente el celebrado en 1977). El grabado en sí incluye «la presencia de una consigna trotskista (acuñada por Hugo Blanco) que sirvió de bandera a la gran esperanza revolucionaria de la época: “Sin patrones ni generales, revolución permanente”» (Buntinx, 2005, p. 86), prueba concreta de la clara identificación política de Salazar ante el trotskismo («la gran esperanza»). Entonces, ¿dónde queda la llama que alza la patita izquierda en un gesto agente, ya no pasivo ni contemplativo, de la caja de fósforos original? Engarzamos ambas líneas narrativas —la de Salazar, así como la de Arguedas— para incorporarlas en una sola metáfora que, en contextos distintos pero cruciales para la nación, es un intento por expresar ese cambio, aunque un vestigio de fatalidad siempre la recorra, como se desprende de las palabras del propio Salazar planteadas en la mencionada entrevista que nos concedió:

La llama después de mucho tiempo ha levantado la patita para comenzar a caminar. Yo lo definiría con una frase en inglés: «It's too little, too late» [«Un poco demasiado tarde»], entonces le van a sacar la mierda. Esa es la metáfora política. La nueva generación ya no cree que las montañas sean dioses, porque lo que les interesa, lo que quieren es el poder político (De Lima & Guerrero, 2011, s/p).

La serigrafía, hecha a mano con cinta adhesiva, es también la lectura del espacio subalterno a través de su soporte precario aunque altamente significativo. El arte se hace con lo que se tiene a mano, porque la urgencia del momento lo exige. Evidentemente, Salazar no será el único que reivindique el uso de materiales precarios. El grupo Huayco, el colectivo Los Bestias y los artistas del Taller NN también profundizarán en este mismo proceso.

otras palabras, Arguedas había ido del mundo campesino al mundo occidental. [...] El derrotero diferente de Blanco va a ejercer presión psicológica bastante fuerte en los años finales de Arguedas» (pp. 13-14). Valga señalar que Mario Vargas Llosa prácticamente empieza su libro sobre Arguedas, *La utopía arcaica*, dedicando un acápite a la correspondencia entre el autor de *Los ríos profundos* y Hugo Blanco. En opinión de Vargas Llosa (1996), esta correspondencia resulta para Arguedas «otro de sus testamentos, por la fecha y circunstancias en que fue redactada [sin duda cuatro días antes de su muerte], y por la imagen que Arguedas quiso legar de sí al escribirla, en la lengua de su infancia [luego traducida al español por el propio Arguedas, lo mismo que la primera carta de Hugo Blanco, y enviada a la revista *Amaru*, donde ambas aparecerían —junto con una segunda carta y un cuento de este último que Arguedas llegó a recibir pero no a leer— una semana después de su suicidio] en el momento final: la de un escritor comprometido con la revolución y legitimado como tal por el respeto de un líder extremista encarcelado» (pp. 15-16).

En «Algo va' pasar», Salazar trastoca no solo la posición y el tamaño de la figura central (la llama), sino que imprime cambios en la postura y significación de la misma, pues quiere subrayar que no se trata de una tradición inmóvil y estática, sino de aquella que está en movimiento, siempre en un continuo hacerse. De hecho, un texto que da cuenta de esta tradición recorre el grabado. Se trata de un significativo fragmento de «El mito de Inkarrí y la comunidad de Puquio», de José María Arguedas y Alejandro Ortiz Rescaniere, antologado en 1973 por Juan Ossio en el libro *Ideología mesiánica del mundo andino*. «Manipulé el texto con una conchudez impresionante. Le cambié palabras, cierto sentido», nos ha comentado Juan Javier Salazar (De Lima & Guerrero, 2011). Leamos el fragmento original de Arguedas y Ortiz Rescaniere:

El comunero de Puquio esperó, confiado la resurrección de Inkarrí. Tal resurrección ha empezado a cumplirse. Con la apertura de las carreteras, los productos de la economía indígena se han duplicado. Las comunidades han construido escuelas, han renovado sus casas. Sus hijos alfabetos, «cholos emergentes», se han «insolentado» con los señores. Ya no les ceden la vereda. Indignados e impotentes, los viejos señores, de bastón con puño de oro, han emigrado a la costa, principalmente a Lima. De Puquio han emigrado los señores y los mestizos; los comuneros jóvenes van y vuelven. Dueños de tierras y ganado, la nueva generación, qepa ñeqen, han descubierto que las montañas son simples promontorios de tierra y no dioses; hasta ellos ya no ha llegado el legado del mito de Inkarrí. No necesitan a ese dios. Han decidido conquistar el gobierno local de la provincia. Los viejos comuneros, ñawpa ñeqen, los contemplan entre asombrados y entusiasmados. «Hablan el mismo idioma que nosotros, pero no nos entendemos con los jóvenes. Pretenden hacernos callar en los cabildos y casi siempre lo consiguen... Pero estamos contentos. Ellos son mestizos hijos de indios, no hijos de mestizos. No sé qué les van a hacer a los señores. Quizá les quitarán el mando...», nos confesaba don Viviano Huamancha. «No sabemos lo que sucederá...» (1973, p. 231).

Ahora veamos el texto tal y como aparece en el grabado de Juan Javier Salazar:

El comunero esperó la resurrección de Inkarrí. Tal resurrección ha empezado a cumplirse. Sus hijos alfabetos, cholos emergentes, se han insolentado con los patrones. Ya no les ceden la vereda. Indignados e impotentes, los viejos señores racistas han emigrado a/de Lima a Miraflores. La nueva generación ha descubierto que las montañas son simples promontorios de tierra y no dioses. Hasta ellos ya no ha llegado el legado de Inkarrí. No necesitan ese dios. Van a conquistar el poder.

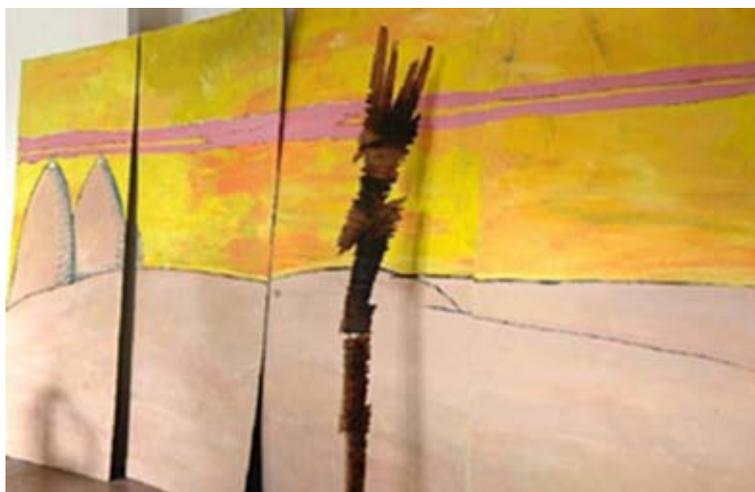
En el texto original, Arguedas y Rescaniere dan cuenta de la resurrección de Inkarrí en el plano de la modernización andina, específicamente en la pequeña ciudad ayacuchana de Puquio («apertura de las carreteras», «construcción de escuelas», «renovación de casas»). Ambos estudiosos nos revelan cómo el proceso educativo de las nuevas generaciones («hijos alfabetos») produce un nuevo sujeto social, rebelde y más seguro de sí («cholos emergentes» *insolentados*), lo que ocasiona y motiva la emigración a la capital de «los señores y los mestizos». La educación escolarizada y el acceso a la propiedad («dueños de tierras y ganado») de la nueva generación resultan contrapuestas a mitologías y creencias milenarias («las montañas son simples promontorios de tierra y no dioses», «hasta ellos ya no ha llegado el legado del mito de Inkarrí») y de cara a la búsqueda y conquista del poder local⁵. La reelaboración libre de Juan Javier Salazar, en cambio, produce «un texto antiseñorial, antirracista, antilimeño» (p. 149), como ha sintetizado Mirko Lauer (2005).

La conquista del poder se encuentra ubicada ya no al interior de una específica población andina, sino en el centro mismo de la capital, provincializándola literalmente. Puede afirmarse, entonces, que la resemantización de Salazar da cuenta de cómo la clase que abandona la ciudad es la vieja aristocracia que obstaculiza una modernidad plena. Representa los resabios del viejo sistema feudal que hace valer el peso de la tradición criolla y la prebenda. El texto enfatiza, así, el que será uno de los fenómenos más notables de los años de la guerra interna; es decir, la movilización masiva de peruanos desde el campo hacia la ciudad. Se aprecia el desplazamiento de la violencia institucional en la nación peruana a pocos meses de que Sendero Luminoso inicie su fundamentalista lucha armada. Salazar, al igual que Arguedas, vislumbró el sentido utópico y real del momento histórico que le tocó vivir; es decir, plasmó el «espíritu de la época» en esa serigrafía, lo cual lo aparta de ser un simple profeta para inscribir una lectura empática y lúcida de un momento político-histórico que reconfiguraría el panorama de lo nacional.

Además, y por último, Salazar está sintetizando otro aspecto de la producción de Arguedas: el Arguedas del discurso «A nuestro padre creador Túpac Amaru», el célebre poema con el que inicia su único poemario, *Katatay* (1972, pp. 13-27). En este potente texto, Arguedas anuncia la transformación, desde la Pampa de

⁵ En *Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*, el historiador Alberto Flores Galindo (2005) señala que, para Juan Javier Salazar, el mito de Inkarrí «es el grabado de un microbús (ese peculiar medio de transporte limeño) descendiendo desde los Andes bajo el marco incendiario de una caja de fósforos» (p. 25).

Comas, de la «cabeza de los falsos wiraqochas»: Lima. Una capital «removida», «alcanzada», «penetrada» por la colectividad andina con un «regocijo no extinguido», con «la relampagueante alegría del hombre sufriente que tiene el poder de todos los cielos» (, p. 23). Tan relampagueante como otro de los trabajos de nuestro artista conceptual: aquella escultura que simula un rayo encendido con decenas de palitos de fósforos de cabeza roja que Salazar viene realizando desde finales de los ochenta (ver imagen 4), y con el animismo alegre y triunfante, con maracas, con las que Juan Javier Salazar ha sabido representar tan notable y lúcidamente nuestro proceso como nación. Algo va' pasar. Y no termina de pasar. Está pasando. Que suenen las maracas.



“Rayo” (2006) más “Paisaje” (2006). Látex sobre triplay. 2.40 x 4.80 cm.

Bibliografía

- Arguedas, José María (1969). Correspondencia entre Hugo Blanco y José María Arguedas. *Amaru*, 11, 13-14.
- Arguedas, José María (1972). *Katatay*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- Arguedas, José María & Ortiz Rescaniere, Alejandro (1973). El mito de Inkarrí y la comunidad de Puquio. En Juan Ossio (comp.), *Ideología mesiánica del mundo andino* (pp. 226-236). Lima: Ignacio Prado Pastor.

- Buntinx, Gustavo (2005). *E. P. S. Huayco. Documentos* (pp. 86-89). Lima: Centro Cultural de España, IFEA, MALI.
- Chakrabarty, Dipesh (2000). Postcoloniality and the Artifice of History. En *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Cornejo Polar, Antonio (1973). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Lima: Horizonte.
- De Lima, Paolo & Guerrero, Victoria (2011). «Entrevista a Juan Javier Salazar del 5 de abril». Manuscrito inédito. Lima, Perú.
- Flores Galindo, Alberto (1992). Arguedas y la utopía andina. *Dos ensayos sobre José María Arguedas* (pp. 5-34). Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo.
- Flores Galindo, Alberto (2005). *Obras completas III (I). Buscando un inca: identidad y utopía en los Andes*. Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo.
- Lauer, Mirko (2005). Todo es el azar. *Hueso Húmero*, 46, 148-151.
- Mariátegui, José Carlos (2005 [1928]). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Minerva.
- Santiviáñez, Roger (2005). Huayco: «La realidad nos dio la razón (y la locura)». *Intermezzo Tropical*, 3, 100-102.
- Vargas Llosa, Mario (1996). *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Memoria y música tradicional andina en la ciudad*

FÉLIX ANCHI

Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, Perú



«Historias de vida» es uno de los proyectos de la Dirección de Investigación de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. Esta experiencia de investigación recoge los relatos orales de la vida cotidiana de los músicos que emigraron de las zonas andinas a la ciudad entre los años cuarenta y sesenta. Esta generación, llena de riquezas y experiencias invalorable, de saberes y conocimientos ancestrales, compartió en lo personal y artístico la visión andina de diferentes espacios urbanos, como los coliseos, iniciando así la difusión de la música tradicional. La música, el canto y el baile siempre han estado arraigados en su vida cotidiana, enraizados en sus tradiciones culturales ancestrales e integrados a la organización social, ya sea como recreación y elemento cohesionador, ya sea como expresión de identidad y autonomía.

* La ponencia tiene dos momentos: la exposición del contenido del tema, y la presentación testimonial de los personajes entrevistados, que compartieron su vida artística con el maestro José María Arguedas: Don Máximo Damián Huamaní, violinista de Ishua, su esposa Isabel Asto Huachaca, y las «Hermanitas Sánchez», Constantina y Victoria Sánchez Castillo, cantantes de Huancavelica.

Este proceso de investigación se ha desarrollado en dos grandes etapas: los registros «emergentes» y el estudio de casos. La primera consiste en el trabajo de campo y el recojo de la información con entrevistas abiertas, respetando la lengua materna y la tradición oral de los entrevistados. La segunda es el estudio de casos, donde el personaje es el sujeto del universo de investigación por ser representativo y resumir las vivencias del artista sin perder su singularidad, significado y valoración de sus experiencias. Está organizado en cuatro dimensiones: la familia y sus vivencias en su tierra de origen; el proceso de emigración; la vida artística en la ciudad; y, finalmente, las producciones artísticas.

Los materiales visuales y los registros orales de esta investigación forman parte de los testimonios de vida en una doble dimensión de su quehacer diario: la visión del mundo andino y la «adaptación», a pesar de la desigualdad, a través de la convivencia, en la sociedad urbana. Esta mirada es un intento de construcción y visibilización de sus voces como actores sociales.

Introducción

Uno de los proyectos más importantes dentro de la Dirección de Investigación de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas ha sido el proyecto «Historias de vida». Partimos, en este trabajo, de los relatos orales de la vida cotidiana de los músicos emigrantes de las zonas andinas a la ciudad¹. Se ha trabajado con una población representativa de hombres y mujeres residentes, en su mayoría, en la ciudad de Lima.

Iniciar esta tarea fue un reto para el proyecto por diversas razones, como el desconocimiento de la realidad de aquellos maestros que vivieron en la época de auge de la música tradicional andina; las actividades diarias que realizaron en la ciudad y que generaron en ellos una visión distinta a la de sus pueblos de origen marcados por su lengua, valores y costumbres; y, por último —y quizás la razón más apremiante—, porque la mayoría de ellos hoy son adultos muy mayores, muchos de ellos delicados de salud y, en algunos casos, en estado de indigencia.

¹ En este trabajo denominaremos «músico» a los compositores, intérpretes, cantantes y bailarines, hombres y mujeres, emigrantes y vinculados a la música tradicional andina. Y algunas veces, a los maestros constructores de los instrumentos de cuerda y a los confeccionistas de vestuarios.

Estas personalidades con las que hemos trabajado tienen una trayectoria compleja llena de temores, desconfianzas, alegrías y éxitos. Además, es una primera generación que está llena de experiencias, saberes y conocimientos como músicos de la población emigrante.

Una de las motivaciones para este trabajo es el vacío en el campo de la investigación, en especial de las ciencias sociales, y la ausencia de un registro institucional ordenado, sistemático y permanente de la población emigrante a las ciudades, en especial de los maestros músicos. Esta falta de registro reflejaría la falta de respeto al proceso creativo artístico de estos maestros emigrantes y el poco interés de las instituciones públicas por preservar las canciones, bailes, vestuarios y alimentos típicos de estas comunidades.

Creemos que el registro que se ha llevado a cabo en estos años de los testimonios de vida de los maestros músicos de las generaciones del cuarenta al sesenta es el comienzo de la valoración, recuperación y respeto de las diversas manifestaciones culturales. Esto a veces ha sido poco comprendido por ser de difícil visualización y porque el trabajo es de largo aliento. Por ello, este esfuerzo es el resultado también de jornadas de reflexión y crítica en las que participaron personas de dentro y fuera del equipo de investigadores. Hemos batallado entre las formas de interpretación, comprensión, tolerancia y respeto del mundo andino y nuestras formas de pensar fuertemente influenciadas por nuestra formación occidental.

Señalamos, brevemente, tres grandes etapas. La primera, el trabajo de campo, consistió en el recojo de la información y la denominamos «registro emergente» o «fuente de información». Fue una gran experiencia de entrevistas abiertas respetando las tradiciones orales y las lenguas maternas de los entrevistados, el quechua y el aymara. Lo primero que encontramos en la memoria de cada artista fue una riqueza de recuerdos que se remontaban hasta su infancia, sobre todo sus vivencias y convivencias en condición de emigrante como artista andino en la sociedad urbana, en un contexto social y cultural de agresividad que reflejaba una estructura de poder centralizado.

Enmarcada dentro de un proceso longitudinal, ha sido una experiencia de aprendizaje en la forma de construcción de «textos» propios que reflejan dudas, preocupaciones y reflexiones que se conjugan con la narrativa.

Se tuvo como fuente original a los personajes con sus propios testimonios, que hemos denominado «textuales», cuyos actores son los «sujetos» que transmiten

sus ideas, sus pensamientos, parte de sus experiencias diarias vividas como artistas y personas, tanto en su tierra de origen como en la tierra de destino, la ciudad.

Los complementos del registro de campo fueron la edición del multimedia *Kachkaniraqmi*, la producción de textos teóricos y el primer Encuentro con los Maestros de la Música Andina.

La segunda etapa consistió en el «estudio de casos», materializado con la publicación del libro *Qosqo Llaqta, Julia Peralta: una huella de vida artística del mundo andino en una sociedad urbana*². En este caso, el personaje fue considerado como sujeto del universo de investigación por ser representativo entre los músicos emigrantes de la generación de los cuarenta y cumplir con los fines de nuestro trabajo.

La tercera etapa es hacer realidad la consolidación y construcción de las «hojas de vida» con un universo poblacional de veintidós personalidades con quienes compartimos estos años de trabajo en el proyecto «Historias de vida». Este trabajo resume las vivencias del artista sin perder el significado y la valoración de sus experiencias del pasado. Nuestra fuente de información son los maestros músicos y los materiales de campo, que están organizados por fines didácticos en cuatro dimensiones: la familia y sus vivencias en su tierra de origen; el proceso de migración; la vida artística en la ciudad; y, finalmente, las producciones artísticas como reconocimiento del personaje por las diferentes instituciones sociales y culturales durante su carrera artística.

A. Referencias preliminares

La emigración es un fenómeno social y político no resuelto, las poblaciones siempre se han movilizadado con todas sus creaciones, trasladando sus imaginarios al nuevo contexto en el que se van a ubicar. En nuestro caso, la emigración de la población andina a las diferentes ciudades del país, en especial a Lima, es considerada como un aporte valioso a la cultura nacional en tanto muestra que esta no ha desaparecido, sino que por el contrario se mantiene vigente con todas sus dificultades. Una de nuestras estrategias en el estudio de este movimiento migratorio la planteamos

² Anchi, Félix (2008). *Qosqo Llaqta, Julia Peralta: una huella de vida artística del mundo andino en una sociedad urbana*. Lima: Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, Dirección de Investigación. Este libro es parte de la serie de publicaciones «Historias de vida» y del proyecto «Historias de vida de la población emigrante de la zona andina».

a través de «Historias de vida»³, proyecto que venimos construyendo a partir de los registros testimoniales de la trayectoria de vida de los artistas y la valoración de los personajes como actores sociales en una sociedad urbana que tiene sus propias dinámicas y ritmos de existencia. Estos trabajos están focalizados en los maestros músicos, bailarines, cantantes de la música tradicional andina, constructores de instrumentos y vestuarios, residentes la mayoría de ellos en la ciudad de Lima.

Los registros narrativos forman parte de los testimonios de vida de los personajes. Ellos estructuraron una doble dimensión en su quehacer diario: la visión del mundo andino y la de la sociedad urbana, para «adaptarse» y convivir en la ciudad a pesar de la desigualdad y precariedad de sus condiciones de vida. Al mismo tiempo, precipitaron soluciones propias de supervivencia, adaptándose a los ritmos e interacciones de la ciudad.

Estas expresiones de sus vivencias nos acercan a comprender las experiencias, aprendizajes y conocimientos de las personalidades vinculadas con la música tradicional andina, la que les otorgaba un sentimiento de pertenencia y que, desde sus ancestros, fue un elemento cohesionador de la población emigrante. La música tradicional andina siempre ha estado vinculada a la visión del mundo y a la vida cotidiana, no solo como recreación, sino también como expresión de identidad y autonomía, pues está enraizada en sus tradiciones culturales ancestrales e integrada a la organización social.

Las versiones originales de los protagonistas se preservan a través de las tradiciones orales y de la transmisión del conocimiento de generación en generación, como los valores, creencias, lengua y saberes. La música de cada pueblo de origen cumple una doble función en la sociedad urbana: la de diferenciarlos y a la vez unirlos en un sentimiento de arraigo, nostalgia e identificación.

A esta modalidad de reconstrucción y visibilización de la voz del sujeto la hemos denominado registro «emergente», entendido como presencia y valoración del proceso de representaciones y como recojo oral de los saberes y experiencias artísticas de los maestros que cultivaron y difundieron con éxito la música

³ «[...] entendemos por historias de vida el relato autobiográfico, obtenido por el investigador mediante entrevistas sucesivas, en las que el objetivo es mostrar el testimonio subjetivo de una persona en la que se recojan tanto los acontecimientos como las valoraciones que dicha persona hace de su propia existencia» (Pujadas, 1992, pp. 47-48).

tradicional andina en la ciudad⁴. Al mismo tiempo, nos permite contrastar y generar rupturas con ese «canon» de literalidad que durante la historia ha demostrado su hegemonía.

Es posible que vayan surgiendo inquietudes acerca de si la música tradicional andina es el símbolo más representativo de la cultura andina en la ciudad, o sobre cómo la música tradicional de los emigrantes andinos pudo cohesionar e integrarse sutilmente en diferentes espacios simbólicos a pesar de su diversidad cultural. ¿Qué significado ha tenido la presencia de los músicos del mundo andino en una sociedad urbana? Siendo una población emergente, una cultura marginal, ¿de qué forma ha generado cambios en la ciudad? ¿Cuál habrá sido la contribución en la promoción de una mayor integración social? Y en relación con los artistas, ¿siguen en la pobreza? ¿Se habrán cumplido sus sueños? ¿Por qué no fueron vistos? Estas reflexiones nos acercan a las vivencias de los personajes expresadas en el relato testimonial de sus experiencias de vida cotidiana como personas y artistas dedicados a la difusión de su cultura en una sociedad extraña para ellos, pero de la que hoy forman parte. Todo ello para rescatar sus propias valoraciones y difundirlas como un acto de reciprocidad y reconocimiento de la identidad de sus raíces ancestrales.

1. Rutas en el trabajo de campo

Hemos escogido como ruta de trabajo con los maestros músicos andinos sus testimonios de vida. En ellos iban dando forma a su quehacer diario e iban apareciendo imágenes, palabras sobre hechos reales e imaginados; a veces se perdían en el imaginario andino lleno de emociones, tristezas, añoranzas, pasajes vividos en su infancia en el pueblo de origen. Al volver a escuchar sus canciones, con sus recuerdos y memorias llenos de vida, llenos de música de su tierra añorada, sentían que dejaban huellas profundas para las futuras generaciones. Ellos afirman con mucha pasión haber difundido las canciones y bailes tradicionales de cada pueblo de donde vinieron.

Nuestra participación con cada uno de ellos fue directa en el trabajo de campo, en sus actividades cotidianas y a través de un diálogo permanente y prolongado. En algunos casos nos han permitido recoger documentos personales, como

⁴ «[...] Desde el interés personal por medio de la reflexión se introduce un foco particular que, al compartir dialécticamente el relato con otro, a modo de lupa, posibilita hacer emerger aspectos recónditos de la vida y se crea una nueva conciencia, transformando y reconstruyendo el proyecto de vida» (Bolívar, Domingo & Fernández, 2001, p. 33).

producciones musicales, canciones y bailes. Y como muestra de gratitud, iban sacando poco a poco sus recuerdos de los archivos familiares. Gracias a la confianza que nos ganamos, la comunicación se hizo cada vez más fluida y se generó un ambiente de mucha cortesía y consideración.

Con el transcurso del tiempo se lograron dos cosas muy importantes para nuestro trabajo: ganar la confianza de nuestros entrevistados, que llegaron a dialogar con nosotros en su lengua materna, y la entrega solidaria de sus materiales de producción, que estuvieron guardados por mucho tiempo como recuerdos valiosos de su vida. Al mismo tiempo

[...] este trabajo se convierte en un excelente y oportuno espacio para profundizar y conocer, a partir de las diferentes etapas de la vida de estos «maestros», su singular estrategia de sobrevivencia como emigrantes de una sociedad rural hacia la sociedad urbana compleja como la ciudad de Lima [...]. Una de las tareas que nos proponemos es recopilar las experiencias y conocimientos —tanto a nivel personal como artístico— de los maestros como expresión colectiva desde su cosmovisión andina, siendo ellos actores sociales (sujetos de investigación) en un contexto urbano, sobre todo en el campo de la composición e interpretación de la música, canto, danzas tradicionales y construcción de sus vestuarios e instrumentos musicales. De esta manera, se convierten en fuente de aprendizaje y transmisión de la cultura acumulada a partir de sus vivencias ancestrales, tal como lo visualizó el maestro José María Arguedas (Anchi, 2005, p. 4).

Efectivamente, las entrevistas a profundidad se han convertido en fuentes de información que han servido durante este periodo para desarrollar las tareas: creación de materiales para la organización del Encuentro con los Maestros de la Música Andina; construcción de textos teóricos a partir de los testimonios de vida; elaboración del multimedia del maestro Miguel Mansilla Guevara; estudio de caso de la señora Julia Peralta Reyes; y, finalmente, la elaboración del proyecto de las «Hojas de vida».

El trabajo de campo ha formado parte, por su importancia, del diseño metodológico de investigación. Fue un elemento generador de información y conocimiento empírico que nos permitió participar en ese encuentro de diálogo con los personajes de la música. Por ello, las entrevistas fueron a profundidad y se realizaron en varias sesiones de trabajo, generalmente en sus propias residencias o en sus comunidades de origen. En esta recopilación de la información se ha considerado preparar,

convalidar, aplicar y evaluar los instrumentos de campo en guías de entrevistas y observación, y en fichas de datos generales.

2. Algunas tareas alcanzadas en el proyecto

«Historias de vida» ha sido una gran ruta de trabajo en el registro de los testimonios de vida; como tal, nos ha permitido acercarnos a la realidad de los maestros músicos andinos desde la migración y sus actividades cotidianas en la ciudad como artistas músicos. Los contenidos narrativos de los personajes con los que trabajamos son trascendentes por su oralidad, a través de la que transmiten sus conocimientos de padres a hijos con sus respectivas argumentaciones basadas en sus experiencias diarias. Organizar la información y los contenidos recogidos respetando su versión original no es nada fácil, pero es necesario seguir leyendo sus testimonios de vida para mejorar el desarrollo de la investigación desde la visión del mundo andino, lo que significa tratar de construir un modelo de trabajo en todos sus niveles de producción y representación.

Se hace necesario profundizar y delinear una ruta de indagación del proyecto a partir del testimonio narrativo del sujeto social, como productor de conocimientos, en las diferentes etapas y espacios de su vida cotidiana como persona y artista del mundo andino en la sociedad urbana. Estos materiales de campo deben convertirse en textos que formen parte de los registros orales, cuyos relatos constituyen las expresiones naturales, sociales y culturales de las diferentes personalidades del mundo andino.

La Escuela está en la línea de recuperar la visibilización de la voz como sujeto, valorar las formas tradicionales de la música, la danza y el canto a partir de los relatos testimoniales de la memoria de cada personaje emigrante a la ciudad y trascender dentro de la literatura oral y otras disciplinas. Todo este trabajo nos permite identificar las características particulares de forma, estilo y melodía, marcando el lugar de origen como producto de aprendizajes ancestrales.

B. Memoria: de recuerdos y olvidos de la música tradicional andina

Los planes originales del proyecto «Historias de vida» de la población emigrante de la zona andina consisten en desarrollar el registro «emergente» entre las décadas de los cuarenta y sesenta de las diferentes provincias del país, focalizado en los músicos, bailarines y cantantes intérpretes de la música tradicional andina. Los registros de las

versiones originales de los protagonistas consisten en la transmisión de tradiciones, valores, costumbres, lengua, arte, saberes y música de cada pueblo de origen en la sociedad urbana.

En el transcurso de estos años de experiencia en el campo de la investigación se ha trabajado con personalidades de la música tradicional andina a través de entrevistas a profundidad sobre su vida cotidiana como artistas y como personas residentes en la ciudad de Lima o capitales de los departamentos como Junín, Ayacucho, Cusco, Huancavelica, Cajamarca, Puno y Apurímac.

A esta modalidad de reconstrucción y visibilización de «la voz del sujeto» la hemos denominado registro «emergente», entendido como el proceso de recojo de información acerca de los saberes y experiencias artísticas de los personajes emigrantes, que luego es ordenada y sistematizada como parte de la herencia cultural marginal⁵. El resultado es una reflexión importante y permanente.

¿Por qué ellos no fueron vistos? Hoy ellos ya son mayores y pocos son los que están en condiciones de realizar estas largas sesiones de trabajo, debido a su precaria situación, así como también muchos de ellos se encuentran delicados de salud por su avanzada edad y por encontrarse a veces en una situación de abandono, sin la atención integral de las instituciones oficiales, a pesar de que fueron ellos los que han preservado la música de su pueblo de origen en la ciudad.

A la fecha existen veinticinco registros⁶ de los artistas del mundo andino. Las entrevistas se desarrollaron en tiempos prolongados y sesiones de largo aliento.

⁵ «[...] Desde el interés personal por medio de la reflexión se introduce un foco particular que, al compartir dialécticamente el relato con otro, a modo de lupa, posibilita hacer emerger aspectos recónditos de la vida y se crea una nueva conciencia, transformando y reconstruyendo el proyecto de vida» (Bolívar, Domingo & Fernández, 2001, p. 33).

⁶ Maestros entrevistados: 1.- Ricardo Dolorier Urbano: compositor. 2.- Pedro Tineo García, «Vaquero Andino»: intérprete y guitarrista. 3.- Avelino Rodríguez Pavón: músico y cantante. Lima. 4.- Ana Condori Sulca «Siwar Q'ente»: cantante de la lírica andina. 5.- Carlos Falconí Aramburu: compositor e intérprete. 6.- Ranulfo Amador Fuentes Rojas: autor y compositor quechua. 7.- Alfredo Leopoldo Curazzi Callo: músico, nativo aymara. 8.- Zenobio Dagha Sapaico: compositor y violinista. 9.- Justino Alvarado Gutiérrez: charanguista. Sacsara, Pullo, Parinacochas. Las «Hermanitas Sánchez»: cantantes e intérpretes huancavelicanas: 10.- Constantina Sánchez Castillo. 11.- Victoria Sánchez Castillo. 12.- Antonio Domingo Sulca Lozano «Sunqu Sua»: arpista huamanguino. 13.- Carmela Morales Lazo: compositora, intérprete y coreógrafa huancavelicana. 14.- Jesús Esteban Alvarado Gutiérrez: charanguista y maestro artesano. 15.- Andrés Vargas Pinedo «El Flautero de la Selva»: compositor e intérprete. 16.- Juana Pérez Jiménez «La Chamita»: intérprete. 17.- Julia Peralta Reyes «Qosqo Llaqta»: cantante y coreógrafa cusqueña. 18.- Julia Eduviges Vásquez Chaquere: cantos

En realidad los maestros se han esforzado y siempre han mostrado buena voluntad hacia el trabajo de recopilación y registro de su vida. Son optimistas, irónicos y mantienen el buen humor andino. Son los que nos animaron a continuar. Estuvieron atentos, colaboraron y participaron en este proyecto, superando las dificultades, porque no se trata de una entrevista clásica, sino que requiere de mayor tiempo y paciencia.

Este trabajo se ha complementado con la recopilación de los documentos escritos, visuales, gráficos, y en especial los denominados materiales de producción artística: casetes, videos, premios y trofeos que los artistas van entregando a veces con mucha desconfianza y de a pocos. De la misma manera, se recogieron las fotografías familiares guardadas, que para ellos representan los recuerdos más preciados de su vida.

Reafirmamos los tres momentos que marcan el desarrollo del proyecto «Historias de vida»: 1.- la etapa inicial del registro «emergente», que ha sido fuente de información en diferentes actividades académicas; 2.- el estudio de casos; y 3.- los modelos de construcción de «Hojas de vida».

1. Registro «emergente» o fuente de información

Se han realizado tres producciones a partir de la fuente de información de los materiales de campo, que han servido simultáneamente como control del desarrollo de nuestras actividades y como criterio de evaluación en la revisión o reformulación de los instrumentos de campo⁷. Estas son: a) edición del multimedia *Kachkaniraqmi*; b) producción de textos teóricos; y c) encuentro con los maestros de la música andina.

tradicionales de Apurímac. 19.- Napoleón Juan Arribasplata Campos «Los Tucos de Cajamarca»: compositor. 20.- Doris Salcedo Araujo «Rocío del Vilcanota»: cantante. 21.- Lucio Sarmiento Pareja «El Brujo»: músico quenista. 22.- Jacinto de la Cruz Chancas: profesor de danzas andinas, zona centro. 23.- Máximo Damián Huamaní: violinista de Ishua. 24.- Angélica Harada Vásquez «Princesita de Yungay». 25.- Miguel Ángel Silvia Rubio «Indio Mayta», de Cajamarca.

⁷ Control del desarrollo del proyecto: tres elementos han sido las fuentes para la triangulación: la edición del multimedia *Kachkaniraqmi*; la producción de textos teóricos, que ha servido como un medio para la difusión de las distintas actividades en la revista *Cuadernos Arguedianos*; el boletín de la Dirección de Investigación de la Escuela *Arariwa*; la participación en distintos eventos académicos, como coloquios, congresos, talleres, vinculados con las actividades que venimos realizando; y, finalmente, la organización de un Encuentro con los Maestros de la Música Tradicional Andina en el 2005, que tuvo un mes de permanencia en el Museo de la Nación.

a. Edición del multimedia Kachkaniraqmi

La edición del multimedia fue el primer trabajo que corresponde al año 2004. Fue un proyecto ambicioso y quedó en el camino por varios factores: el hecho de no contar con un personal especializado en el manejo de la tecnología visual, la participación poco entendida de familiares y, sobre todo, la falta de una financiación y difusión institucional. A pesar de estas dificultades, tiene importancia por haber constituido una investigación acerca de la vida artística del maestro Miguel Mansilla Guevara, guitarrero ayacuchano⁸.

Como una de las tareas era la de realizar un documento visual con un contenido ordenado de la vida artística, en este caso contamos con la información de sus familiares más cercanos: su madre, y las personas con las que ha compartido su vida personal en diferentes momentos.

El maestro Miguel Mansilla es un personaje muy importante por su interpretación y por su propio estilo de composición musical a partir de la música tradicional propia de los pueblos de Huamanga y Coracora, en los que ha vivido la mayor parte de su vida.

Hemos denominado a la producción de este documento *Kachkaniraqmi* («Sigo existiendo todavía/sigo vivo todavía»). Consiste en el desarrollo sistemático de medios interactivos para la difusión de la vida y obra de los principales músicos y compositores peruanos. Esta experiencia es inédita por la presencia, el acercamiento a las tecnologías de comunicación y el manejo de la información recogida durante la recopilación de los testimonios de los familiares (documentos, grabaciones desde la época de su juventud, recortes periodísticos). Además, ha permitido la elaboración de los primeros textos sobre los materiales de campo. Este documento finalizado se ha entregado a la Dirección de Investigación⁹.

⁸ Miguel Mansilla Guevara: compositor, intérprete y guitarrista. Nació en la ciudad de Huamanga, Ayacucho, el 8 de julio de 1947. Vivió intensamente las emociones sociales que le sirvieron como fuente de inspiración en sus composiciones, como «Cristos indios» o «Reminiscencias».

⁹ Fuente: Proyecto multimedia *Kachkaniraqmi* («Sigo existiendo todavía»). Presentado a la Dirección de Investigación de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, por Félix Anchi A., en abril del año 2004.

b. Producción y difusión de textos teóricos

La producción de textos es un ejercicio constante y de responsabilidad en el desarrollo de los proyectos de investigación, desde la revisión de una bibliografía relacionada con el objeto de estudio, que en nuestro caso, por ejemplo, es la construcción de los testimonios de vida de los maestros músicos. Por ello se hace presente la necesidad de contar con recursos para la construcción de los marcos referenciales que nos permitan visualizar el proyecto en forma integral y en su contexto, lo que significa iniciar el desarrollo de los textos propios a partir de las prácticas en el campo de la investigación y de los personajes. Las publicaciones nos han servido como fuentes de difusión y documentos para el debate en este proceso de construcción de materiales teóricos y metodológicos del proyecto.

Presentamos algunos materiales de publicación de la Dirección de Investigación, por ejemplo: *Arariwa 1: Desde la propia mirada* (agosto de 2003); *Arariwa 2: ¿Dónde están las fuentes de saber?* (setiembre de 2003); *Arariwa 3: Tres maestros: un solo sentimiento* (octubre de 2003); *Arariwa 4: Domingo Antonio Sulca Lozano: maestro arpista de la música tradicional Huamanguina* (mayo de 2005); *Arariwa 5: Investigación etnográfica. Trabajo de campo: procesos de aprendizaje fuera de la Escuela* (noviembre de 2005); *Arariwa 6: Procesos de investigación [apuntes]. Materiales e instrumentos de campo. Métodos y técnicas en el recojo de la información en el proyecto: «Historias de vida» de la zona andina* (abril de 2006); *Arariwa 7: Investigación etnográfica: posibilidades y una propuesta en las escuelas rurales y urbanas* (febrero de 2007); *Arariwa 8: Construcción de un proyecto de investigación: historias de vida. Memoria colectiva de los artistas emigrantes de la zona andina* (diciembre de 2008).

Estos textos iniciales tratan de transmitir las experiencias del trabajo de campo con cada maestro. De esta manera, los documentos de trabajo publicados en el boletín de la Dirección de Investigación de la Escuela se convierten en una oportunidad para reflexionar, evaluar y mejorar este proyecto¹⁰.

¹⁰ *Arariwa* es una publicación de la Dirección de Investigación de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. *Arariwa*: cuidador de los sembríos. «[...] Descubrir los trabajos agrícolas para él es evocar *pachamama* como realidad viva y cercana; es evocar la lucha épica del *arariwa*, recién casado, desnudo como al salir de la barriga de su madre (¿su propia madre o *pachamama*?), con kerosene y honda, contra las nubes negras para proteger la cosecha, contra el granizo y el rayo» (Valderrama & Escalante, 1970, p. 3).

*c. Encuentro con los maestros de la música andina*¹¹

Después del primer Encuentro con los Maestros de la Música Andina. Exposición Fotográfica y Conversatorio, realizado en el 2005¹², su evaluación nos permitió reformular el significado de un proyecto vinculado con la vida diaria de un artista emigrante y constatar algunos vacíos, dificultades y la necesidad de avanzar incorporando al trabajo un equipo interdisciplinario. En ese momento se consideró la posibilidad de continuar con este proyecto con metas de largo aliento y diseñar proyectos de construcción de materiales e instrumentos de campo, iniciar la formulación de conceptos teóricos, disponer de un sistema de archivos, digitalizar los materiales de campo, así como de difundir y publicar los textos como resultado de nuestras reflexiones desde la visión de los artistas.

Estos tres elementos definitivamente han sido grandes referentes y una experiencia que permitió evaluar el camino recorrido en el proceso de investigación.

2. Estudio de casos

En el enfoque del proyecto «Historias de vida» diferenciamos dos momentos. A pesar de su integralidad, en un primer paso era necesario conocer los referentes de la trayectoria de vida de cada maestro; sobre todo, nos sentimos obligados a trabajar y acercarnos a la visión andina para poder analizar los hechos como fenómenos sociales. Un segundo momento consiste en la respuesta al diseño de la investigación, el registro de la información y la participación continua y directa de los personajes para la construcción del *estudio de casos*. Una de las formas de explicitar a un personaje dentro del universo de estudio fue la de mantener un criterio simbólico de representatividad en el mundo de la subjetividad de los músicos para desarrollar un *estudio de casos*. A pesar de la misma valoración de todos los personajes con los

¹¹ El Encuentro con los Maestros de la Música Andina. Exposición Fotográfica y Conversatorio se llevó a cabo en el Museo de la Nación, del 18 de agosto al 11 de setiembre de 2005, con la participación de más de quince maestros entrevistados: «[...] es parte de un proyecto de investigación integral denominado “Historias de vida”, que viene realizando la Dirección de Investigación de la Escuela, cuyo objeto es, registrar, sistematizar y difundir la experiencia, el saber y los conocimientos a partir de los testimonios narrativos de los maestros del arte del mundo rural que emigraron al mundo urbano» (Catálogo, agosto 2005).

¹² Las fotografías artísticas y la instalación de este «Encuentro de Maestros de la Música Andina» las realizó la antropóloga Nelly Plaza, quien logró hacer registros de los personajes con mucha dignidad y belleza, a pesar de sus edades, y logró grabar, graficar y visualizar las narrativas.

que trabajamos se tenía que priorizar a una personalidad singular en el mundo de los artistas destacados.

Para este trabajo se ha seleccionado como personaje emblemático a la señora Julia Peralta Reyes, *Qosqo Llaqta*, por su trayectoria artística en la difusión de la música tradicional andina en la ciudad de Lima y por su ingreso a la docencia como profesora autodidacta en la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, donde enseña canto y danza cusqueña.

Se ha construido un referente teórico denominado «textos propios», que consiste en la presentación del testimonio sin alterarlo. Se han recogido sus vivencias de infancia en su pueblo de origen, el proceso de migración a la ciudad de Lima, sus actividades como artista en la sociedad urbana, su ingreso a la enseñanza de la danza y el ordenamiento de sus producciones artísticas.

3. Modelos de construcción: «Hojas de vida»

En un gesto de reciprocidad con los maestros y maestras celebramos la propuesta de la construcción de las «Hojas de vida» con la mayoría de los participantes en el Encuentro del 2005. Nuestra fuente de información para esta construcción ha sido tomada de los materiales de campo del proyecto «Historias de vida» realizado con los músicos emigrantes de la zona andina. Este documento es una iniciativa para socializar nuestras producciones y, sobre todo, para la difusión de sus resultados como una experiencia en el desarrollo de las historias de vida por su extraordinaria riqueza y por la profundidad de los testimonios de vida que no han sido explorados exhaustivamente hasta la fecha.

Materiales para la construcción del proyecto de las «Hojas de vida»

Los siguientes cuadros nos permiten visualizar la importancia del trabajo teniendo como referentes la procedencia, edades, instrumentos empleados, lugar de residencia, sexo y actividades a las que se dedicaron. La población de estudio en su mayoría es de provincia. De los veintidós solamente dos han nacido en la ciudad de Lima, pero sus padres son de procedencia provinciana (ver cuadro 1). Por esta razón, consideramos que su lengua materna es el quechua.

Cuadro 1
Distribución del lugar de procedencia de los músicos:

Departamento	Músicos
Lima	2
Ayacucho	8
Puno	1
Junín	1
Huancavelica	3
Amazonas	2
Cusco	2
Cajamarca	2
Ancash	1
Total	22

Este trabajo de investigación se ha realizado con personas mayores o muy mayores, cuyas edades están entre los 64 y 92 años, y en la mayoría de casos entre los 71 y los 80 años de edad (9). Esto significa que el mayor ha nacido en el año 1918 y el más joven en el año 1946. Algunos aún están en actividad, tocan, cantan, bailan y tienen presentaciones en teatros y en reuniones familiares (ver cuadro 2).

Cuadro 2
Distribución de los músicos por edades:

Edades	Frecuencia
64-70	7
71-80	9
81-92	6
Total	22

La mayoría de ellos tiene residencia en la ciudad de Lima. Para los otros maestros la ciudad de Lima es su residencia temporal (ver cuadro 3). Cuando terminan de cumplir con sus actividades artísticas regresan a sus provincias. No hemos incluido

en estos cuadros los viajes al exterior. Muchos de ellos han salido de gira a Europa, Estados Unidos y Japón.

Cuadro 3
Distribución de residencia de los maestros:

Residencia	Frecuencias
Lima	17
Provincias	05
Total	22

El cuadro 4 está distribuido en dos áreas: a) por los instrumentos musicales. Se nota que la mayoría de los maestros son guitarreros, instrumento que resalta y tiene mayor predominancia para la interpretación de la música andina. Y b) los maestros y maestras ejecutantes. Se encuentran ocho personalidades. Una de ellas se ha dedicado a la danza cusqueña y uno es compositor.

Cuadro 4
Instrumentos empleados y b) ejecutantes y compositores:

Instrumentos	Frecuencias
Guitarra	3
Zampoña	1
Violín	2
Charango	2
Arpa	1
Flauta	1
Quena	1
Ejecutantes y compositores	
Cantantes	8
Bailarina	1
Compositor	1
Total	22

Finalmente en el cuadro 5 comprobamos que la mayoría de los personajes entrevistados son varones que tocaban instrumentos. Resaltamos que en la época en la que vivieron sus años de mayor actividad ninguna de las mujeres tocaba ningún instrumento musical; sin embargo, ellas se destacaron en el canto y en el baile.

Cuadro 5
Distribución por género (sexo):

Edades	Frecuencia
Hombres	15
Mujeres	07
Total	22

Las «Hojas de vida» forman parte del proceso de investigación de la población de músicos emigrantes, donde se remarca una dimensión integral del mundo andino sin perder su unidad con las actividades cotidianas en la ciudad. Además representa el rescate, valoración e integración de sus saberes, experiencias y mentalidades. Sus vivencias en las zonas andinas y en la ciudad son un gran referente para organizarlos y trabajar los materiales de campo como producto de las diferentes etapas de los registros testimoniales. Se ha trabajado en la línea de recopilar y construir un documento representativo de la trayectoria de vida, dando mayor énfasis al enfoque «Historia de vida»¹³.

Las «Hojas de vida» son un documento representativo e inicial que complementa el desarrollo del proyecto «Historias de vida» de la zona andina. Sus contenidos expresan la visión andina a través de los acontecimientos y las experiencias de vida personal y artística que los personajes elegidos van narrando, considerando que ellos irán hilvanando estos acontecimientos de acuerdo a sus experiencias culturales, sociales y la forma como ellos influyeron en la construcción y difusión

¹³ Proyecto «Historias de vida»: «[...] entendemos por historias de vida el relato autobiográfico, obtenido por el investigador mediante entrevista sucesivas, en las que el objetivo es mostrar el testimonio subjetivo de una persona en la que se recojan tanto los acontecimientos como las valoraciones que dicha persona hace de su propia existencia. En la historia de vida, el investigador es solamente el inductor de la narración, su transcriptor y, también, el encargado de retocar el texto tanto para ordenar la información del relato obtenido en las diferentes sesiones de entrevistas, como el responsable de sugerir al informante la necesidad de cubrir los huecos informativos olvidados por el sujeto» (Pujadas, 1992, pp. 47-48).

de la música tradicional andina en la ciudad. Algunas veces hemos compartido y contrastado nuestras percepciones con las de ellos durante las entrevistas, en las reuniones informales o cuando llegaban de visita a la oficina de la Escuela.

Este proyecto forma parte de un documento de investigación que recoge y refleja la trayectoria vivida de los maestros músicos, junto con los factores sociales, económicos y políticos que contextualizaron e influyeron en sus vidas. Estos factores fueron fuente de inspiración en sus obras artísticas en una ciudad que no los comprendió y los ignoró en la época que les tocó vivir.

Es importante recordar además que estos personajes valoraron el apego a las raíces y costumbres ancestrales de su cultura de origen, las que se convirtieron en ejes estratégicos de sobrevivencia y convivencia, a pesar de haberse creado contradicciones internas entre su mundo andino y la sociedad urbana. Por su naturaleza de sobrevivencia aprenden a resistir, negociar y encuentran formas de apropiarse de espacios en los que materializan su riqueza cultural, como los coliseos, a los que convierten «en palacios de la música andina». En sus notas musicales expresan temas vinculados con la naturaleza, con el trabajo, con el amor de sus vidas, con la añoranza del hogar, con su pueblo de origen y con sus sueños de provincianos.

Apuntes finales

Afirmamos que el proyecto «Historias de vida» se convierte en una ruta de indagación para el rescate y valoración de los personajes y artistas emigrantes del mundo andino, que como actores y sujetos sociales en el campo artístico y a través de sus interacciones sociales tejieron redes con núcleos familiares, entre paisanos, en sus centros de trabajo, y dejaron aportes inéditos en la sociedad urbana como estrategias de sobrevivencia. Señalamos cuatro hechos trascendentes que se dieron en el desarrollo de esta investigación:

- a) El registro «emergente», que comprende la etapa de registros orales testimoniales que se hace necesario conservar por ser fuentes inéditas de recopilación e información. Ello se convierte en testimonios de vida de aquellos que desde hace más de cincuenta años se dedican a la difusión de la música tradicional andina en la ciudad y que, en la actualidad, muchas veces están olvidados y marginados.

- b) El «estudio de casos»: se han privilegiado los materiales de producción de un personaje emblemático de la música andina, desde el inicio hasta la elaboración de «textos» y los «textuales» del investigador. Se ha editado el libro sobre la señora Julia Peralta Reyes.
- c) Una de las tareas de este proyecto ha sido sensibilizar a las personas para el reconocimiento y valoración de los personajes, así como visibilizar su voz como sujetos. Se han valorado los aportes del emigrante en los cambios y transformaciones generados en la ciudad a partir de sus raíces y saberes ancestrales, de sus experiencias y conocimientos aprendidos en la tierra de origen, incorporándolos y compartiéndolos en ese proceso de adaptación. Estos elementos obligan a profundizar la conceptualización desde la visión del migrante como sujeto y actor social dentro de la producción del conocimiento, lo que es una tarea pendiente.
- d) Como el proyecto original es «Historias de vida», es importante que la institución priorice la edición de las «Hojas de vida» como una forma de retribución y agradecimiento a los personajes participantes que brindaron su testimonio y su voz para hacer realidad este trabajo.

Bibliografía

- Anchi, Félix (2005). Historia de vida. Trabajo de campo: un acercamiento a la vida cotidiana de los músicos andinos. *Cuadernos Arguedianos*, 6 (6), 19-27.
- Bolívar, Antonio; Domingo, Jesús & Fernández, Manuel (2001). *La investigación biográfica-narrativa en Educación. Enfoque y metodología*. Madrid: La Muralla.
- Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas (2003a). *Arariwa 1: Desde la propia mirada* (agosto).
- Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas (2003b). *Arariwa 2: ¿Dónde están las fuentes de saber?* (setiembre).
- Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas (2003c). *Arariwa 3: Tres maestros: un solo sentimiento* (octubre).
- Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas (2005a). *Arariwa 4: Domingo Antonio Sulca Lozano: maestro arpista de la música tradicional Huamanguina* (mayo).

- Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas (2005b). *Arariwa 5: Investigación etnográfica. Trabajo de campo: procesos de aprendizaje fuera de la Escuela* (noviembre).
- Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas (2006). *Arariwa 6: Procesos de investigación [apuntes]. Materiales e instrumentos de campo. Métodos y técnicas en el recojo de la información en el proyecto: «Historias de vida» de la zona andina* (abril).
- Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas (2007). *Arariwa 7: Investigación etnográfica: posibilidades y una propuesta en las escuelas rurales y urbanas* (febrero).
- Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas (2008). *Arariwa 8: Construcción de un proyecto de investigación: historias de vida. Memoria colectiva de los artistas emigrantes de la zona andina* (diciembre).
- Murcia, Jorge (1992). *Investigar para cambiar. Un enfoque sobre investigación-acción participante*. Santa Fe de Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio.
- Pujadas, Juan José (1992). *El método biográfico: el uso de las historias de vida en Ciencias Sociales*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Rodríguez, Humberto (2006). *De tamales y tamaleros. Tres historias de vida*. Lima: Universidad de San Martín de Porres - Escuela Profesional de Turismo y Hotelería.
- Valderrama, Ricardo & Escalante, Carmen (1970). *Gregorio Condori Mamani - Autobiografía*. Cusco: CERA, Centro Bartolomé de las Casas.

Cultura, comunicación y medios modernos en los ensayos de José María Arguedas

ELMAR SCHMIDT

Universidad de Bonn, Alemania



Como sabemos, un aspecto central del interés arguediano por la reivindicación del mundo indígena es la transposición del «pensamiento andino» de la oralidad a la escritura. El literato Arguedas transforma la novela como medio fundamentalmente europeo y asociado con la «alta cultura» al abrir una brecha por la cual la cultura indígena y la cultura popular —el lenguaje, los mitos, las canciones etcétera— se filtran en la estructura europeizante. Según Arguedas, la apropiación de la novela por la cosmovisión andina inicia un proceso recíproco: enriquecimiento de la cultura occidental por un lado, conservación y fortalecimiento de la cultura indígena a través de la adopción de nuevas formas de expresión, por otro. A continuación, vamos a ver cómo Arguedas desarrolla este concepto no solo en sus novelas, sino también en sus ensayos y en su trabajo concreto como etnólogo. Se demostrará que en el transcurso de varias décadas dedica especial atención no solo al campo literario, sino también a varios medios de comunicación. Según las posiciones que Arguedas defiende en sus ensayos, parece que veía en la literatura un aspecto que se entrelazaba con la totalidad de los medios y manifestaciones culturales de su época. Un primer ejemplo interesante, en el cual se trascienden los

límites entre los formatos mediáticos, es la contribución de Arguedas a la *Biblioteca Perú Vivo* de 1966. En esta primera edición peruana de libros-discos publicada por la Editorial Juan Mejía Baca —que también contaba con aportaciones de Luis E. Valcárcel, Víctor Andrés Belaúnde y Luis Alberto Sánchez, entre otros—, el texto escrito venía acompañado por una versión de audio registrada por el autor. Arguedas relata en forma breve las etapas de su vida con el propósito de vincularse con el estado actual de la sociedad peruana y latinoamericana.

Asimismo, se hace evidente el especial interés que tenía Arguedas por la música. Como cantante, productor e investigador buscaba la integración de los medios de comunicación de la época en su trabajo, como se demostrará a continuación.

Música y medios modernos

Algunos de los proyectos centrales iniciados por Arguedas para conservar las expresiones musicales populares de su época actualmente se vuelven a editar gracias a las nuevas posibilidades de la «digitalización y “remasterización” de los registros sonoros»¹ (Lloréns Amico, 2010, p. 16). Dichos proyectos demuestran que Arguedas no solo escribía y publicaba novelas, poemas y ensayos, sino que también trabajaba con otros medios de comunicación contemporáneos para «abrir canales de comunicación hacia otro plano cultural» (Rochabrún, 2001, p. 8). Poseía una grabadora portátil de cassette (Rochabrún, 2001) y estaba familiarizado con su manejo, como comprueban las grabaciones en las cuales se escucha la voz del autor interactuando con otras personas para proponer cambios en la interpretación de canciones.

Evidentemente, Arguedas se apasionaba por todas las posibilidades adecuadas para la mayor divulgación de sus visiones, ideas y propuestas. En una carta al Ministro de Educación, presumiblemente redactada en 1959, Arguedas se queja de la «manera anárquica» (2007 [1959], p. 282) de trabajo de las «[d]iversas dependencias del Estado [que] se dedican directa o indirectamente al fomento de la artesanía» (p. 282). Para ejemplificar su argumentación, se refiere a la fracasada preparación de una «recopilación musical folklórica de 1946-50» (p. 283). Iniciado por la Sección

¹ Por ejemplo, las compilaciones musicales: Salas, María Rosa & Humala, Walter (eds.) (2001). *Arguedas, canto y herencia* [grabación sonora]. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú; Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana de la PUCP; y también: Ministerio de Cultura (2011). *José María Arguedas, registro musical 1960-1963*. Lima: Ministerio de Cultura.

de Folklore del Ministerio de Educación, el proyecto «registró más de doscientas piezas de música andina. Algunas de estas, como la danza del “Tenekichu”, de Parinacochas, ya estaban extinguidas en los lugares de origen» (p. 283).

Arguedas explica que los discos matrices incluso ya habían sido enviados a la impresora de la RCA Víctor, la *Radio Corporation of America*, una de las más grandes empresas internacionales de producción de discos de la época, con una sede en Santiago de Chile. Aun así, el dinero del Ministerio principalmente reservado para la realización del proyecto del «primer álbum de música peruana» (p. 283) fue cancelado posteriormente. Durante diez años, las diferentes instituciones involucradas no lograron acordar manera alguna para terminar el proyecto. Parece que el disco como medio de comunicación por entonces no figuraba entre los que eran apreciados por el Ministerio. Concluye Arguedas la carta, pidiendo:

¿Habría alguna posibilidad de editar ese primer disco de música folklórica pura que daría la oportunidad de establecer intercambio del Perú con los centros de estudios etnomusicológicos del mundo y de conservar para los estudios de nuestra música tradicional las formas actuales de nuestro folklore que corre inminente riesgo de extinguirse? (2007 [1959], p. 283).

Como podemos ver en la cita, el enfoque antropológico de Arguedas está puesto en la conservación de las expresiones culturales folklóricas para los futuros estudios académicos a nivel nacional e internacional. Presumiblemente, este énfasis se debe también al destinatario del argumento, el Ministro de Educación. En otros contextos, Arguedas amplía su perspectiva e incluye una serie de otros aspectos importantes.

Medios modernos y comunicación intercultural

En su artículo «¿En otra misión?», de 1963, Arguedas propone una lista extensiva de proyectos transculturales que deben realizarse a través de los canales mediáticos más diversos. Particulariza la creación masiva de revistas populares, académicas, bilingües, especializadas en artes o dedicadas a lectores infantiles, entre otros. Propone la programación de música y danza tradicionales en los «locales de la más alta categoría» (2004 [1963], p. 488), pero también la creación de plataformas para literatura, teatro, música y artes plásticas de la «alta cultura» en el ámbito de «los sectores sociales antes marginados para esta clase de apreciación de la creación humana» (p. 489). El objetivo de tales proyectos siempre parece ser

el enriquecimiento intercultural entre los diferentes estratos sociales y culturales. Arguedas propone la iniciación de un proceso de aprendizaje recíproco:

Difusión de los valores indígenas en los sectores sociales que los ignoran o menosprecian —que es otra forma de ignorancia— porque el peso de la tradición no les ha permitido comprenderlos y estimarlos. Difusión de los valores —letras, arte, ciencia— de la cultura llamada occidental, entre los medios indígenas a quienes se les negó el acceso a este caudal de sabiduría mediante el cual el hombre ha dominado y aprovechado el mundo exterior y formado instrumentos de expresión de espíritu que, a su vez, han engrandecido el propio espíritu (2004 [1963], p. 488).

En «La clase media», ensayo publicado en 1964, Arguedas dedica su atención al impacto que tienen los canales más modernos de difusión cultural sobre la sociedad urbana:

La suerte de la clase media, en cuanto a su cultura, depende ahora de manera determinante de la TV, de la radiodifusión, del cine y de la frívola literatura. Como la clase media no está firmemente sostenida por una tradición propia, se encuentra más inerme ante la influencia de estos agentes de difusión que modelan en grado alarmante su conducta y sus aspiraciones (2004 [1964], p. 491).

Es aquí donde Arguedas (2004 [1964]) plantea proposiciones para la política cultural de las instituciones oficiales sin rechazar, de ninguna manera, los medios modernos de comunicación de masas. Más bien, propone una gestión pública que preste más atención al control de los medios modernos, para que incluyan también «programas en que se trate de infundir fe en nuestro país y en sus valores originales» (p. 492) —como escribe Arguedas con énfasis—.

Es especialmente interesante el procedimiento que propone el autor. Según Arguedas (2004 [1964]), la mejor manera para lograr «la presentación en nivel de importancia equivalente de nuestra propia riqueza artística» (p. 491) es la intensificación de la interacción entre los actores involucrados. Las empresas privadas del sector mediático deberían reconocer y asumir su responsabilidad social. Las instituciones públicas y municipales deberían ejercer un control más rígido y, sobre todo, mediar entre los medios privados de comunicación y los actores de la cultura peruana. Entre estos últimos, Arguedas comprende sobre todo a los museos peruanos, su propia institución, la Casa de la Cultura, y «los intelectuales y artistas más representativos» (p. 492) que, como especialistas y representantes

del «Perú profundo», deberían ejercer funciones de consejeros en el negocio de los medios de masas.

El papel de los creadores culturales en el esquema que propone Arguedas para una comunicación cultural capaz de trascender los límites entre los estratos sociales se desarrolla de manera más explícita en su conocido ensayo sobre *La cultura: un patrimonio difícil de colonizar*, de 1966. Arguedas vuelve a criticar la presencia de los países industrializados en el sector cultural, esta vez a nivel continental, además de destacar la coligación peligrosa entre los actores internacionales y nacionales:

Las potencias que dominan económica y políticamente a los países débiles intentan consolidar tal dominio mediante la aplicación de un proceso de colonización cultural. Por medio del cine, de la televisión, de la radiodifusión, de millones de publicaciones, se trata de condicionar la mentalidad del pueblo latinoamericano. Está gran empresa tiene auxiliares influyentes y poderosos entre los socios latinoamericanos de los grandes consorcios, porque tales socios están ya, no diremos «colonizados», sino identificados con los intereses y, por tanto, con el tipo de vida, con las preferencias y conceptos respecto del bien y del mal, de lo bello y de lo feo, de lo conveniente e inconveniente. Constituyen una extensión de los núcleos que tratan de «colonizar» a los países sobre los cuales ejercen un casi pleno dominio económico y político (2004 [1966], p. 553).

Parece importante destacar que Arguedas no solo critica la cultura de los medios de masas en sus relaciones con la política y la economía, también subraya su función mediadora de valores culturales y de convenciones estéticas que sustentan implícitamente las relaciones verticales de poder. En la argumentación de Arguedas, los destinatarios principales de esta forma de ejercicio de control son, por ende, los estratos bajos de la sociedad: «¿A quiénes se dirige, entonces, la empresa colonizadora? A la gran masa. Se trata de hacer impermeable a la gran masa para la comunicación con los creadores de su propio país [...]». (p. 554).

Sin embargo, Arguedas evita la condenación y el rechazo simplistas de los medios modernos de la comunicación de masas; más bien, les otorga una connotación ambigua y un papel especial, porque «los propios instrumentos que fortalecen la dominación económica y política determinan inevitablemente la apertura de nuevos canales para la difusión más vasta de las expresiones de la cultura tradicional y de su influencia nacionalizante» (p. 554).

Para sustentar y ejemplificar su argumentación, Arguedas remite a «la creación original mediante la asimilación de las grandes ideas, de las no definibles expresiones, de los métodos del arte occidental» (p. 553) de los «escritores y artistas latinoamericanos más representativos» (p. 553). Menciona explícitamente a Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa, César Vallejo, Rufino Tamayo, Wilfredo Lam y José Clemente Orozco. Se sabe a través de los diarios, incluidos en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, que Arguedas valoraba las obras de Rulfo y Vallejo por su interés en acercarse a «la esencia de lo nacional» (1997 [1971], p. 13) desde la cultura popular. Los aprecia por ser, como él, «escritores de provincias» (p. 21) —en el sentido de ser creadores quienes, en un mundo en continuo proceso de globalización, escriben conscientemente desde una perspectiva periférica para crear una literatura genuinamente latinoamericana—. Los interpreta como mediadores entre lo local, lo nacional y lo global que subvierten los géneros literarios de la «alta cultura» —la novela y la poesía, en este caso— a través de un imaginario que se enfrenta a los tradicionales modelos culturales occidentales.

La referencia que hace Arguedas a los tres pintores latinoamericanos es igualmente pertinente. José Clemente Orozco, después de la Revolución Mexicana, participa en el establecimiento del muralismo como una tradición artística propiamente mexicana. Rufino Tamayo sintetiza los más diversos estilos occidentales con los motivos de la vida popular, los colores de los mercados mexicanos y el folklore. Wilfredo Lam, por su parte, se vio influenciado por los surrealistas durante su estadía en París. Al regresar a Cuba, implementó el modelo europeo añadiéndole nuevos elementos, referentes a la cultura afrocaribeña.

En «La cultura: un patrimonio difícil de colonizar» los tres pintores sirven como referencias para ejemplificar la apropiación exitosa de la forma estética occidental-europea y su incorporación en el contexto latinoamericano. El resultado es, según Arguedas, descolonizado, «original y auténtico» (2004 [1966], p. 553). Consecuentemente, en su ensayo, Arguedas propone una estrategia colectiva similar al procedimiento individual de los mencionados autores y pintores para todos los estratos culturales. Desde su perspectiva, es sobre todo la cultura popular la que se puede beneficiar de la apropiación de canales mediáticos occidentales:

Los instrumentos más eficaces por medio de los cuales se intenta condicionar la mentalidad de las masas y desarraigarlas de su tradición singularizante, nacionalista (la radio, la T.V., etc.), se convierten en vehículos poderosos de transmisión y de contagio, de afirmación de lo típico, de lo incolonizable. El creador tradicional

y el creador que domina los medios de expresión «occidentales» mantienen, así, un vínculo profundo no avasallable para bien del destino de sus propias naciones y de las *mismas naciones* donde se han organizado los grandes consorcios, muchos de los cuales parecen haber olvidado que el hombre tiene de veras alma y ella muy raras veces es negociable (2004 [1966], p. 555).

Arguedas parte de la suposición basada en que los mismos medios que, dentro del marco global, sirven para la reproducción simbólica de la predominancia cultural occidental y capitalista pueden ser capturados y utilizados para el fin opuesto: la consolidación de las cosmovisiones regionales. Los requisitos indispensables para esta operación de resistencia mediática son la cooperación, el aprendizaje y el dominio de tales medios para poder transformarlos en canales ajustados a las exigencias de las propias expresiones culturales. De cierta manera, Arguedas transpone a su época la propuesta de José Carlos Mariátegui: la ruptura necesaria con la imitación constante de modelos estéticos coloniales para lograr la «reivindicación de lo autóctono» (Mariátegui, 1979 [1928], p. 274). Más importante aún, Arguedas se basa en la realidad contemporánea para deducir de ella su propia estrategia de resistencia mediática.

Arguedas enfoca las relaciones entre el contenido del mensaje y su forma, su materialidad y las posibilidades de acceso democrático a los canales de distribución, como Walter Benjamin (2011 [1936]) en sus reflexiones sobre las interdependencias entre el estatus de la obra de arte y las tecnologías de reproducción en la cultura de masas. Además, para Arguedas es importante la función mediadora entre los planos culturales peruanos. Piensa en una cultura de masas que es fundamentalmente heterogénea. En un mundo en proceso de globalización, percibe en los nuevos medios, que vienen de los países industrializados, nuevas posibilidades para la comunicación intercultural.

Arguedas modifica la novela, el cuento y, especialmente, el idioma español² para convertirlos en expresiones propias del mundo andino. En «La cultura: un patrimonio difícil de colonizar» propone la apropiación de los medios de comunicación y de las formas discursivas de los centros de poder para transformarlos en «vínculos profundos no avasallables» de la sociedad multiétnica peruana (2004 [1966]).

² Remito a mi artículo en las actas del congreso: Schmidt, Emar (2005). Español quechuzado o los límites de la imaginación occidental. En Carmen María Pinilla (ed.), *Arguedas y el Perú de hoy* (pp. 139-146). Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo.

La apropiación de los nuevos medios: ayer y hoy

En su propio estilo enfático, Arguedas anticipa y describe detalladamente un aspecto que se ha vuelto central en el marco de la teoría poscolonial actual: las diferentes posibilidades de las que disponen los creadores periféricos para apropiarse de las formas mediáticas y discursivas introducidas por los centros nacionales y globales del poder. Aspectos de las mismas culturas dominantes —idiomas, formas artísticas como la novela, el teatro, el cine, pero también discursos teóricos y filosóficos— pueden ser utilizados para romper con los discursos dominantes. Pueden ser apropiados para subvertirlos y crear espacios para las propias identidades culturales (Ashcroft, Griffiths & Tiffin, 2007).

En Latinoamérica, teóricos actuales como Martín-Barbero (1998) también buscan reflejar la posición y las posibilidades de las culturas populares frente a las nuevas tecnologías de comunicación mediática. En su visión crítica, predominan en un primer momento los «poderosos y profundos impulsos hacia la homogeneización de la vida» (p. 254), porque «las tecnologías no son meras herramientas transparentes, y no se dejan usar de cualquier modo, son en últimas la materialización de la racionalidad de *una* cultura [...]» (p. 255). Como Arguedas, Martín-Barbero advierte a sus lectores sobre los riesgos destructivos de los nuevos medios de comunicación. Asimismo, también se remite a la posibilidad de apropiar los medios y «rediseñarlos», aunque de manera menos radical que Arguedas: «Pero el rediseño es posible, si no como estrategia siempre al menos como *táctica* [...] La clave está entonces en tomar el original importado como *energía*, como potencial a desarrollar a partir de los requerimientos de la propia cultura» (Martín-Barbero, 1998, p. 255). Después del artículo de Arguedas pasaron treinta años hasta la publicación programática de Martín-Barbero. Por un lado, parece que en la realidad a la que se refiere este último, los avances tecnológicos han producido relaciones mediáticas mucho más complejas y menos confiables. Por otro lado, solo es necesario remitirse al modelo estratégico de los zapatistas mexicanos, de generar apoyo nacional e internacional a través del internet, para demostrar la eficiencia «difícilmente avasallable» de un nuevo medio de comunicación. Otro ejemplo más contemporáneo sería el de la «primavera árabe» de 2011, pues permite comprobar que la accesibilidad fácil y económica a los canales modernos de distribución rápida de informaciones puede iniciar cambios políticos y sociales dramáticos justamente en países que no son centros de los circuitos globales de poder e información.

También el cine independiente y la producción indígena de videos son ejemplos concretos que respaldan la visión innovadora de Arguedas —aunque no necesariamente participan en el mercado de los medios de masas—. Especialmente a partir de los años ochenta y noventa, y gracias a la nueva disponibilidad de tecnologías económicas de grabación y posproducción, el video se ha vuelto un medio importante para la distribución de información alternativa a los discursos oficiales (Aufderheide, 2000). El video también fue apropiado por activistas y comunicadores de las poblaciones indígenas como un medio de comunicación eficiente para la conservación de la propia memoria cultural. En sus estudios sobre la producción indígena de videos en Bolivia, Ecuador y Colombia, Freya Schiwy demuestra que se está desarrollando una «contraestética» (Schiwy, 2006, p. 35) cinematográfica que sirve para la «descolonización de la tecnología audiovisual al “indianizar” el medio» (p. 36). La apropiación del medio es una estrategia para proclamar una nueva forma de participación social desde una «política de conocimiento» (Schiwy, 2009) propia. Como señala esta autora:

En el video indígena el medio audiovisual y sus convenciones occidentales, en un nivel material así como en uno estético, son incorporados a las tradiciones orales-visuales, esto es, en sistemas de conocimiento que son iconográfico-auditivos, aún si las particularidades de su sistema semiótico varían según las regiones. El medio audiovisual se vuelve una extensión natural de estas tradiciones. La herramienta básica para esta redefinición de la práctica intelectual y educativa. Al mismo tiempo, la tecnología audiovisual es reclamada como una tecnología de conocimiento sustancial (no un conocimiento que es meramente local sino uno que desafía el alcance de la teoría, sea económica o crítica) (2006, p. 57).

Según Schiwy, la apropiación de la tecnología del video es exitosa en el momento en el que los realizadores indígenas que investiga logran imponer los códigos de sus conocimientos propios al medio. La antropóloga Faye Ginsburg (1991), a su vez, discute el «contrato faustiano» de la apropiación de nuevas tecnologías. Resume los peligros a los que se exponen los creadores indígenas y periféricos al adaptar nuevas formas de representación y remite a investigaciones anteriores³ que problematizan la producción indígena de videos como un peligroso «contrato con el demonio». Según las interpretaciones que cita Ginsburg, el lenguaje, las estructuras narrativas, los conceptos de vida moderna y de consumo vinculados con las nuevas tecnologías

³ Por ejemplo, MacDougall (1987).

pueden dañar irreversiblemente las culturas tradicionales y contribuir a la pérdida de las cosmovisiones propias. No obstante —y como lo hizo Arguedas treinta años antes—, Ginsburg concluye que la apropiación de las formas discursivas de los centros de poder y conocimiento entraña muchas más posibilidades que riesgos. La define como nueva opción para la expresión de identidades comunitarias, que producen nuevas formas de percepción y regeneración cultural. Esta apropiación busca romper con los circuitos de difusión y alterar los hábitos de consumo de artefactos culturales establecidos por los centros de poder, además de introducir en ellos nuevos discursos, nuevas ideas e imágenes.

Desde este punto de vista, la última frase del artículo de Arguedas «La cultura: un patrimonio difícil de colonizar» parece tener sentido en la actualidad. Repito:

El creador tradicional y el creador que domina los medios de expresión «occidentales» mantienen, así, un vínculo profundo no avasallable para bien del destino de sus propias naciones y de las *mismas naciones* donde se han organizado los grandes consorcios, muchos de los cuales parecen haber olvidado que el hombre tiene de veras alma y ella muy raras veces es negociable (2004 [1966], p. 555).

La posibilidad indicada por Arguedas de intercalar experiencias, realidades y posiciones ideológicas propias en los discursos de los centros nacionales y globales de poder es un aspecto central en los debates poscoloniales actuales. A través de la apropiación de las formas mediáticas y discursivas, se propone la posible producción de un efecto que desde la periferia influya y cambie los discursos del centro mismo. De acuerdo con Víctor Vich, «[d]esde el inicio, Arguedas supo que el sujeto andino no se había narrado a sí mismo y que su voz, silenciada, había sido apropiada por “otros” que aseguraban tener poder de la representación» (2005, p. 371). Se puede concluir que en sus ensayos Arguedas propone una estrategia sumamente moderna y actual para la recuperación de este poder cuando sugiere la exploración de *nuevas* formas de representación, nuevas plataformas y nuevos canales para difundir las voces marginalizadas.

Conclusión

A través de los escritos arguedianos acerca de las posibilidades de los nuevos medios de comunicación de su época se puede reconstruir una perspectiva multifacética. Aparece en publicaciones sueltas y no ofrece un corpus cerrado de pensamientos. Arguedas no pretendía formular una teoría genuina acerca de los medios de comu-

nicación de masas; sin embargo, sus reflexiones guardan una validez sorprendente frente a los desarrollos tecnológicos de los medios en las últimas décadas. Si estos son capaces de cambiar y subvertir las relaciones entre los centros de poder que dominan los sistemas de comunicación y la periferia que pasivamente recibe informaciones, entonces podemos encontrar en la obra de Arguedas elementos que anticipan una teoría mediática actual y propiamente latinoamericana.

Bibliografía

- Arguedas, José María (1966). *Perú vivo*. Lima: Juan Mejía Baca.
- Arguedas, José María (1997 [1971]). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. París: ALLCA XX.
- Arguedas, José María (2004 [1963]). ¿En otra misión? (pp. 487-490). En Carmen María Pinilla (ed.), *José María Arguedas: ¡Kachkanirraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Arguedas, José María (2004 [1964]). La clase media. En Carmen María Pinilla (ed.), *José María Arguedas: ¡Kachkanirraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales* (pp. 491-492). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Arguedas, José María (2004 [1966]). La cultura: un patrimonio difícil de colonizar. En Carmen María Pinilla (ed.), *José María Arguedas: ¡Kachkanirraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales* (pp. 549-555). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Arguedas, José María (2007 [1959]). Memorándum de J. M. Arguedas al Ministro de Educación. En Carmen María Pinilla (ed.), *Apuntes inéditos. Celia y Alicia en la vida de José María Arguedas* (pp. 282-283). Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth & Tiffin, Helen (2007). *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*. Londres: Routledge.
- Aufderheide, Patricia (2000). Grassroots Video in Latin America. En Chon A. Noriega (ed.), *Visible Nations. Latin American Cinema and Video* (pp. 219-238). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Benjamin, Walter (2011 [1966]). Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. En *Gesammelte Werke II* (pp. 569-599). Fráncfort del Meno: Zweitausendeins.
- Ginsburg, Faye (1991). Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village? *Cultural Anthropology*, 6 (1), 92-112.

- Lloréns Amico, José Antonio (2010). José María Arguedas y la pugna por la representación de la música vernácula en la ciudad de Lima. En *José María Arguedas. Registro musical 1960-1963* (pp. 15-51). Lima: Ministerio de Cultura.
- MacDougall, David (1987). Media Friend or Media Foe. *Visual Anthropology*, 1 (1), 54-58.
- Mariátegui, José Carlos (1979 [1928]). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Martín Barbero, Jesús (1998). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Ministerio de Cultura (2011). *José María Arguedas, registro musical 1960-1963*. Lima: Ministerio de Cultura.
- Rochabrún, Guillermo (2001). Música y vida en José María Arguedas. En *Arguedas, canto y herencia* (pp. 1-11). Lima: Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana de la PUCP.
- Salas, María Rosa & Humala, Walter (eds.) (2001). *Arguedas, canto y herencia* [grabación sonora]. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú; Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana de la PUCP.
- Schiwy, Freya (2006). Descolonizando el encuadre: video indígena en los Andes. En Walter Mignolo (ed.), *(Des)Colonialidad del ser y del saber (videos indígenas y los límites coloniales de la izquierda) en Bolivia* (pp. 31-61). Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Schiwy, Freya (2009). *Indianizing Film: Decolonization, the Andes, and the Question of Technology*. Newark: Rutgers University Press.
- Schmidt, Elmar (2005) Español quechuizado o los límites de la imaginación occidental. En Carmen María Pinilla (ed.), *Arguedas y el Perú de hoy* (pp. 139-146) Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo.
- Vich, Víctor (2005). El subalterno «no narrado»: un apunte sobre la obra de José María Arguedas. En Carmen María Pinilla (ed.), *Arguedas y el Perú de hoy* (pp. 363-376). Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo.

El indio arguediano en la adaptación cinematográfica de *Yawar Fiesta*

MALENA MARTÍNEZ CABRERA



Uno de los desafíos directrices de José María Arguedas era replantear la imagen del indio establecida en la literatura peruana, aquella que lo presentaba como un indio corrupto, salvaje y malo, o como ignorante, pasivo y culpable del atraso del país, y expresar su convicción de que «el poder del Perú [...] sobre todo estaba en el campo y en las comunidades [...]» (Arguedas, 2004 [1965], pp. 523-524).

Arguedas logró mostrar en la literatura a un indio peruano desde dentro y en su complejidad, sin banalizarlo ni instrumentalizarlo. ¿Pero cuán sólido o frágil es un constructo literario? ¿Cuán irreversible es este avance arguediano para el imaginario artístico? ¿Basta con tomar su obra y adaptarla para continuar en su camino? El análisis de la adaptación cinematográfica de *Yawar Fiesta* hecha por Luis Figueroa Yábar (1982) ayuda a entender que no es la mera mención del indio lo que contribuye a su reivindicación, sino el conjunto de recursos literarios o artísticos que se usa para (re)construir su imagen.

En primer término, me parece necesario aclarar que el mismo Luis Figueroa no comparte el calificativo de indigenista que se le

ha atribuido a su obra. Y creo que tiene razón. En su *Yawar Fiesta* veremos claramente que, aunque presenta al pueblo indígena en la pantalla (en un país que no pondera su representación en los medios), no cuenta la historia privilegiando la perspectiva del indio. Figueroa (2004) se denomina a sí mismo «cineasta andino», con lo que se refiere a formar parte de una sociedad y cultura mestizas que sabe aceptar y asimilar tanto su parte hispana como su fuerte influencia indígena.

Yawar Fiesta, la obra de Arguedas que eligió para llevar al cine, da cuenta justamente del conflicto que produce en los señores de la sociedad andina tal identificación. En el pueblo de Puquio siempre se ha celebrado la corrida de toros a la manera india, como una real fiesta de sangre, en la que esta suele ser humana: la indígena. Pero cuando llega una circular del gobierno prohibiéndola para proponer una corrida «civilizada», se desencadena en los señores una renegociación de pertenencias culturales que hace que los mismos tengan que aceptar la circular para no ser identificados con la indiana/barbarie. Figueroa condena y ridiculiza, incluso de manera moralizante, la hipocresía de los señores que no aceptan su hibridación cultural ni su gusto por la corrida tradicional y que solo miran hacia Lima. Al rediseñar a estos personajes para la puesta en escena cinematográfica reduce al mínimo sus ambivalencias, así como los conflictos internos que les produce la circular, y los divide simplemente entre los que la apoyan y los que no.

Esta delimitación de los personajes en tanto entidades psicológicas, hecha para clarificar sus funciones en el juego de antagonías del drama, es una característica que atravesará toda la adaptación. En general, los actores siguen comportamientos codificados para confirmar las jerarquías y la lógica de los conflictos que se quiere mostrar de la manera más unívoca posible. Tal reducción de la conformación psicológica de los personajes da lugar a los *tipos* (el hacendado prepotente y agresivo, el indígena y humilde maltratado, el héroe, etcétera) que suelen ser previsibles y son muy usados en el cine con objetivos políticos o de denuncia para que el mensaje sea aprehendido con claridad por las masas a las que se quiere llegar.

¿Y qué lugar le ha tocado entonces al personaje del pueblo indígena en esta adaptación? Analizaremos dos niveles: el guión, primer resultado del trabajo de selección de la información procedente de la novela; y la puesta en escena, etapa que incluye el trabajo con los actores y que puede añadir significados o modificar lo definido en el guión.

1. El guión

A nivel de guión, la diferencia más saltante con respecto a la obra literaria es la supresión de la información referida al mundo indígena. Observamos una comprensión general del número de personajes y por consiguiente de la magnitud de los hechos épicos, así como una eliminación de estratos sociales intermedios y variaciones en la caracterización del pueblo quechua.

Perspectiva del narrador

La focalización en ambas obras, literaria y fílmica, es omnisciente. Sin embargo, si antes se narraba mucho más desde la perspectiva de los indígenas y cholos, en el film esa mirada interior ha disminuido drásticamente. Por ejemplo, ya desde la primera página, Arguedas describía explícitamente algo que solo los serranos podían hacer debido a su particular geografía: ver a su pueblo desde lejos. Destacaba el amor especial de los indios a su ganado y a los toros y daba a conocer el sentimiento que desencadenaba en ellos la observación del entorno natural frente a la impermeabilidad de los *mistis* con su limitada visión materialista.

En la película los hechos que se cuentan están más referidos a los *mistis* o a don Pancho. Si se observa alguna escena desde un punto de vista subjetivo este es el del subprefecto, a quien todos los señores tratan de agradar. Don Pancho, que en el film es un mestizo importante, ha adquirido un nivel muy protagónico con respecto al que tiene en la novela. Ha quedado como el único simpatizante de los indios y consecuente abanderado de la corrida. Se ha convertido en el héroe, sustituyendo en este rol a la comunidad.

Supresión de información

Mientras José María Arguedas había considerado imprescindible usar cinco de once capítulos para ofrecernos el trasfondo histórico y socioeconómico del pueblo, descifrar la topografía de Puquio, describir la vida de las comunidades, explayarse pormenorizadamente en los lugares, grupos o dinámicas que debían llevar a un entendimiento más profundo de los personajes y su entorno, en la película accedemos directamente a la anécdota o trama de la novela.

Arguedas relataba detalladamente lo siguiente:

- El origen de la distribución espacial y social del pueblo de Puquio (capítulo I). Así clarificaba la relación sociológica y psicológica entre los habitantes (*mistis*, *chalos*, indios). Descrito exhaustivamente el pueblo de Puquio, se constituía en la novela en un espacio dramático bien definido. En la película pierde protagonismo; es solo un trasfondo geográfico y estético.
- Se informaba sobre los antecedentes históricos y económicos de Puquio, sobre las relaciones comerciales de los señores con Lima, cuya mayor demanda de carne de res había motivado los despojos y la apropiación del ganado en Puquio, tras lo cual se habían iniciado las primeras corrientes migratorias de las víctimas hacia la costa (capítulo II).
- Se relataba la construcción de la carretera hacia Nazca (y, por consiguiente, hacia Lima) por los indios de Puquio, hecho iniciado por ímpetu propio, nacido de su rivalidad con otros pueblos; se narra la organización, el entusiasta trabajo en conjunto seguido de sus celebraciones, las cuales desaparecen cuando tienen que trabajar obligados o por sueldo.
- Se ilustraba el proceso de migración de miles de lucaninos a la capital a través de la nueva carretera. Y la evolución del Centro Unión Lucanas de inmigrantes provincianos, club deportivo donde los paisanos se reunían y reflexionaban sobre el abuso de los hacendados contra los indios (capítulo VII).
- Se describían las peculiaridades de los cuatro *ayllus* de Puquio de acuerdo a sus especialidades; unos eran maestros artesanos, los otros danzantes, los otros capeadores, etcétera. Se tenía la impresión de acceder a un *ayllu* en acción en la normalidad de su propio mundo, es decir, no en su relación de subordinación hacia los *mistis*, las autoridades, los gamonales o la iglesia (capítulo IV).
- Se describía la música y el poder perturbador del sonido de los cornos no solo sobre indios, sino sobre todos los vecinos de Puquio (capítulo III). Con esta descripción Arguedas expresaba la fuerte asimilación del componente indígena en la conformación psicológica de todos los habitantes.

La primera depuración consistió entonces en la eliminación de esa instancia transculturadora explicativa siempre presente en la obra arguediana, encargada de hacer conocer al lector occidental y urbano algunos presupuestos básicos para entender el mundo andino, en especial el indígena.

Supresión de personajes

- Seguramente por razones de economía en la producción cinematográfica se eliminó a muchos personajes indios. Tampoco hay ya cuatro comunidades en el film, sino solo dos. Pero la carencia esencial es que no se destaca que eran *ayllus* rivales y que quien pide el toro Misitu a don Julián para la corrida es el *ayllu* K'ayau, mientras que los Koñani lo quieren pero para protegerlo. La mención a K'ayau o Koñani es tan aislada y su diferenciación visual tan débil que simplemente no se percibe. Es decir, se homogeniza al máximo el personaje del indio.
- En la película el *ayllu* de los Koñani es casi siempre representado por el personaje de Kokchi, especie de brujo, que comporta la única individualización del grupo indígena. Pero este personaje está despojado de su grupo y parece actuar siempre por voluntad y cuenta propia, como cuando lleva solo la ofrenda al cerro, acto que en la novela era colectivo y que tenía su contraparte en la ofrenda del *ayllu* rival. En la novela incluso se explicaba que el brujo del *ayllu* rival hubiera querido ir solo por el Misitu, pero que sus *varayoks* no aceptaron porque debía ser una empresa colectiva.
- En la novela también se presentaba a los corneteros rivales y a sus respectivos *ayllus* y se daba nombres propios al arpista (Nicanor Rojas), al violinista (Jacinto Pedraza), a los danzantes (Taita «Untu» y Tankayllu), al capeador («Honrao» Rojas) y a otros (capítulo III). La película jamás se detiene en ninguna caracterización de estos personajes de fondo.
- Por otro lado, mientras Arguedas había abandonado a nivel social la dicotomía *mistis*-indios presente en su primer relato, «Agua», y había pasado a retratar una capital de provincia para revelar la sociedad andina en todos sus estratos y ganar complejidad, Luis Figueroa reconoce explícitamente que le interesaba subrayar la dicotomía y el choque de culturas¹ y simplifica a todos los personajes en aras de clarificar el conflicto.

¹ «Creo que la versión cinematográfica de *Yawar Fiesta* ha podido recoger e interpretar la esencia de esa dualidad que Arguedas presenta en su novela. En la película hemos subrayado el choque de dos culturas que se expresa en la novela y ese aspecto trágico de la fusión de esas dos culturas se ha alegorizado a través del símbolo de la corrida del toro y el cóndor» (Figueroa, 1985).

- El conflicto y las contradicciones entre señores, indios, iglesia y gobierno central quedan plasmados sin duda. Sin embargo, el rediseño de los personajes y otros cambios han terminado reduciendo las polisemias del texto literario al buscar controlar y delimitar el sentido de cada acto.
- Se anula el estrato intermedio de los mestizos y de otros personajes marginales que daban cuenta de una expandida movilización social y a cuya subjetividad grupal a veces se tenía acceso en la novela: se les veía expectando hechos como el arresto de don Pancho (capítulo V), reunidos en la plaza o en el jirón Bolívar, siempre desde lejos por miedo a la autoridad. O se tenía noticia de su alegría íntima tras el enfrentamiento de Escobar al poderoso don Julián (capítulo X).
- En la película, la relación cultural y amistosa entre comuneros y estudiantes se debilita fuertemente. En la novela estos personajes provenían del pueblo indígena. Se identificaban como antiguos miembros de los *ayllus* y eran reconocidos. En el film tal familiaridad ya no se deja notar; más bien se marcan las distancias. No se explicita ya su bilingüismo íntimo ni su doble extracción cultural ni su relación con la asociación de inmigrantes, sino que se presenta a los jóvenes como estudiantes de izquierda que no comparten en absoluto el pensamiento mítico del pueblo. Figueroa (1985) explica que con este deslinde quería reflejar el cambio en el partido comunista con Eudocio Ravínez a la cabeza, quien consideraba estos rituales y las manifestaciones mitológicas propias de la cultura andina como una suerte de herejía. Queda claro que en el film estos personajes son representados en base a su rol político en la historia, sin atender a su extracción sociocultural.
- El papel del transculturador era el de un intérprete entre dos culturas y, como sabemos, parte de esta tarea fue encontrar un lenguaje y estilo apropiados que retrataran en castellano el mundo íntimo que Arguedas había conocido y experimentado en lengua quechua. En la película se emplea directamente esta lengua cuando el personaje lo amerita (lo que fue además un acto reivindicativo, pues aunque lo hablaban casi cuatro millones de peruanos era idioma oficial solo en el papel). Pero más allá de su uso en los diálogos, la lucha expresiva lingüística del autor ha desaparecido de plano. Figueroa no cuenta sobre un mundo que haya experimentado desde la perspectiva del indio, sino que lo hace desde la perspectiva del mestizo. Tampoco es su intención crear un lenguaje que se convierta en un puente entre dos culturas, sino que quiere más bien mostrar sus oposiciones.

Consecuencia

Las supresiones enumeradas, así como otras posteriores, afectan la caracterización misma del pueblo quechua, del «alma de la comunidad» que Arguedas había intentado exhibir.

En la novela el indio es un personaje colectivo que se afirma a través de su pertenencia al *ayllu* y a su rivalidad con otros. El juego preciso entre individuaciones y colectividad producía una vitalidad y concreción necesarias para caracterizar al grupo. En la película al indio se le presenta en comunidad pero no hay individuaciones, con la consecuencia de que se despersonaliza y desdibuja al grupo. Se ofrece una visión exterior del mismo, porque no se cuenta nada desde su perspectiva, ni oral ni visualmente. Los indios no proyectan su individualidad en la comunidad como en la novela, sino que se disuelven en el anonimato².

La representación del poder del pueblo quechua

Con respecto a la capacidad épica del personaje indígena, recordemos que con *Yawar Fiesta* Arguedas se había propuesto, aunque a partir de un acto simbólico como la caza del mítico toro, «revelar la capacidad heroica del pueblo quechua», pues tenía convicción de que «el poder del Perú sobre todo estaba en el campo y estaba en las comunidades [...]» (2004 [1965], pp. 523-524).

Claramente por motivo de los limitados recursos de producción, la empresa numerosa de la caza del mítico toro no se pudo reproducir en su magnitud, fuerza e intensidad. No obstante, se ha logrado mantener el aura épica de la hazaña. Lo que el film lamentablemente ha invisibilizado es la clara mención que hacía Arguedas de las acciones épicas indias complementarias, más concretas: su lucha por el agua y su reacción ante el robo de ganado, la construcción de la carretera que lleva hacia Lima (mencionada solo dos veces por los señores de manera fugaz e ilustrada con una foto del camino) y la descripción de las corrientes migratorias de los puquianos hacia la ciudad donde logran surgir y conformar su Centro Unión Lucanas. Así, no ha podido evitar presentarlos solo en su limitado rol de víctimas.

² Esto se expresa también a nivel visual en la elección de los planos. Los personajes quechuas son vistos y oídos por lo general en grupo, en planos de conjunto o planos generales; en cambio, a otros personajes se les da voz y planos individuales para expresarse.

Lo que ha quedado entonces es la acción autónoma de los indios en el plano simbólico, ritual (con el consiguiente riesgo de haber incluso reforzado posibles prejuicios del espectador de que aquel vive en un mundo primitivo mágico y es capaz de dar la vida por ritos salvajes e inexplicables). El indio pierde, por lo tanto, protagonismo como ente capaz de acciones autónomas y efectivas para insertarse en el mundo que lo rodea, en la «modernidad».

En efecto, si enumeramos sus apariciones en el film, los indios parecen no vivir más que en su mundo ritual de preparativos para la corrida. Los vemos exclusivamente durante las siguientes acciones: oyendo el relato del origen del Misitu, pidiendo el toro a don Julián, ofrendando para proteger o para cazar al toro, esperando los resultados de la reunión sobre la corrida, hablando con el cura sobre la placita a construir, cazando al toro, trasladándolo al pueblo y arribando en filas desde los cerros para la corrida.

Castells-Talens (2003), estudioso de medios de comunicación civiles indígenas, advierte que querer dar presencia a elementos subvalorados o reprimidos por la cultura oficial, pero sin romper con los estereotipos que se esperan de ellos, sin mostrarlos o entenderlos como seres normales, conlleva el riesgo de que la denuncia a su favor los oculte.

No estamos seguros de que Luis Figueroa otorgue una visión libre de estereotipos ni que el indio sea revelado como un ser «normal», de vida y costumbres «normales». La visión que se recibe es la del indio como un ser extraño. No obstante, Luis Figueroa emplazaba ante el espectador la imagen del elemento reprimido en la nacionalidad y favorecía así la conciencia sobre la existencia de un ser con una concepción peculiar del mundo que nadie conocía (pero sobre el que todos querían decidir).

2. La puesta en escena

El solo hecho de incluir al pueblo quechua en la película contribuye a hacerlo visible en el medio cinematográfico, pero a la vez contribuye a modelar la imagen que se consagrará de él en el imaginario artístico audiovisual. En este caso, los *ayllus* de la década de los treinta están representados por *ayllus* de los ochenta, pero paradójicamente el mismo grupo indígena quechua sale perdiendo con la introducción de intérpretes «auténticos» no profesionales. No es atinado dejar la responsabilidad de la representación al elemento documental, puesto que la ficción debe asumir

por sí misma la reconstrucción de las características, los valores y la idiosincrasia del pueblo que pretende mostrar. En la película *Yawar Fiesta* parece asumirse que la identidad de la vida real garantiza la conformación del personaje, pero más bien se generará una contradicción entre lo que la película quiere mostrar y lo que termina documentando: la rigidez y falta de confianza del pueblo quechua en medio del aparato de filmación.

- A menudo se presenta a los indígenas muy pasivamente, sin emociones, sin palabras, sin reacciones, estáticos, como si estuvieran allí solo para cumplir o «marcar» su presencia, como simple utilería simbólica. Esa pasividad o impavidez se aprecia cuando están oyendo el relato del nacimiento del toro o cuando se enteran de que don Julián les ha regalado al Misitu, cuando el subprefecto les ordena advertir al resto de no entrar al coso, cuando oyen su propia música cantada por don Pancho e incluso al oír un alegato en su defensa.
- Dentro de sus casas no se entienden las relaciones o parentescos que los unen, ni se sabe si sus reuniones son formales o espontáneas.
- Su rigidez es también facial. Sus rostros son ajenos e inexpresivos, salvo en ocasiones, como si su estado natural fuera la seriedad. Si hay una toma de un indio que sonrío se trata de mujeres (dos jovencitas en la tienda, dos mujeres en la corrida) o de niños (unas niñas en la misa, un niño en la corrida). Las risas que se oyen durante el alegato de don Pancho en su tienda son todas voces en *off* añadidas con posterioridad. Su parquedad no está presentada como rasgo de personalidad —tiene larguísima data el motivo de «el indio estoico y parco»—, sino que salta como carencia expresiva. No conocemos sus pensamientos. Murmuran en masa o callan y mastican su coca. El único objetivo que parece moverlos es la corrida. Hay una variada galería de rostros indios, pero todos anónimos.

Representación alegórica

En la película existe sin embargo otro nivel de representación del hombre quechua, con un valor más alegórico. Junto al registro realista, duro, extremadamente lineal y unívoco a veces, el segundo es alegórico, simbólico, estilizado, casi idealizante, pleno de connotaciones. Así tenemos al incansable y ubicuo danzante, al indio ofrendante frente a los picos nevados, al cornista en la cima de la montaña, al grupo de gente bajando en fila por los delgados caminos del cerro.

Estéticamente, la grandeza de la naturaleza es colocada del lado de los indios, cohesionándolos con ella: montañas, picos nevados, lagos, cielos con nubes enormes. Es una forma plástica de enaltecer al indio, presentarlo unido a las fuerzas naturales y telúricas específicas de los Andes, porque, como analiza Deborah Poole (2000) al estudiar los productos visuales de los indigenistas, es lo que muestra su oposición a la costa, de cuyas tendencias ideológicas se distancian.

Figuroa, quien gozaba de una fuerte formación plástica, intenta compensar o reemplazar los elementos omitidos de la novela original y las carencias expresivas de la puesta en escena actoral con la idealización visual y pictórica.

Ciertamente, su búsqueda de equivalencias o sustituciones de los contenidos del libro a través de elementos plásticos y cinematográficos (donde no depende ni se ciñe a la palabra como en el resto de la adaptación) tiene resultados mucho más expresivos, sugerentes y significativos. Por ejemplo, las superposiciones en la introducción y en el epílogo, y el episodio en que reconstruye los despojos.

Podemos concluir diciendo que en la versión cinematográfica de *Yawar Fiesta* al indio peruano de los Andes se le ofrece una ventana para ser visto, pero no una tribuna para que se exprese por sí mismo. Como vimos, los mensajes reivindicativos que oímos, el reclamo al respeto de su dignidad cultural y humana, no provienen de ellos mismos sino de don Pancho y de los estudiantes izquierdistas, y han sido pensados y formulados en castellano. Pero, además, vimos que el indio mismo no puede presentarse a pesar de representarse a sí mismo, de ser un signo referido a sí mismo. Al final, el espectador no logra acceder a su mundo.

Balmes Lozano (1989) recuerda que los directores que tratan sobre el indio, como Federico García, Manuel Chambi y Luis Figuroa, tienen dos visiones culturales distintas y contradictorias —sin que ello sea ningún defecto—, y aconseja que el análisis no se detenga en los planos o ángulos, sino en un grado más profundo de expresividad para poder captar cómo la heterogeneidad de la identidad del director se revela muchas veces en la misma constitución de la obra. Es eso lo que hemos querido hacer aquí.

Conclusión

Opino que el interés central de Luis Figuroa ha sido mostrar «lo indígena» en tanto elemento fundamental de la identidad mestiza andina y, a su vez, denunciar la hipocresía de los señores dentro y fuera del film al no aceptar su hibridación

cultural. Es decir, no ha buscado expresar una visión interna del indio porque buscaba su valor simbólico para reflexionar sobre esa identidad.

Relación con el lector

Figueroa ha querido «demostrar» y «denunciar» a través de su largometraje, para lo cual se ha valido en general del recurso de la simplificación. Para Arguedas no se trataba de acusar y denunciar a secas, pues pretendía «influir» positivamente en el lector, mostrando la realidad desconocida, la dignidad del pueblo indio con ejemplos y descripciones concretas. Incluso su relación con su receptor era de otra naturaleza, pues demandaba un lector activo a quien la información paradójica le exigía razonar, observar, sopesar hasta el final de la lectura para sacar sus propias conclusiones (por ejemplo, sobre quiénes estaban realmente a favor del indio y qué entendía cada cual por protegerlo).

Jorge Sanjinés (1988), padre del cine indigenista latinoamericano, exige la misma interactividad a las obras cinematográficas. En su artículo «Problemas de la forma y del contenido en el cine revolucionario» afirma que la comunicación en el arte revolucionario debe perseguir el desarrollo de la reflexión en vez de aplacar el pensamiento y someter las voluntades como lo hacen los medios de comunicación del imperialismo. El mensaje de denuncia debería, pues, buscar una forma expresiva que lo refleje coherentemente, que contenga en sí claramente lo que predica.

Sin menoscabar la belleza plástica, fotográfica y la riqueza escenográfica de la película, podemos decir que la incompatibilidad forma-contenido ha sido un punto débil de la adaptación.

Bibliografía

- Arguedas, José María (1993 [1941]). *Yawar Fiesta*. Lima: Horizonte.
- Castells i Talens, Antoni (2003). Cine indígena y resistencia cultural. *Revista Latinoamericana de comunicación CHASQUI*, 84, 50-57.
- Lozano, Balmes (comp.) (1989). *El cine peruano visto por críticos y realizadores*. Lima: Cinemateca de Lima.
- Pinilla, Carmen María (comp.) (2004). *José María Arguedas: ¡Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

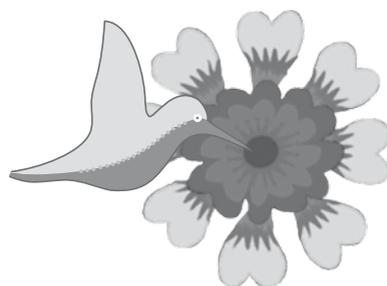
Poole, Deborah (2000). Los nuevos indios. En *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino* (pp. 207-242). Lima: SUR, Casa de Estudios del Socialismo.

Sanjinés, Jorge (1988). Problemas de la forma y del contenido en el cine revolucionario: 1978. En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* (I, pp. 117-120). México D. F. : Dirección General de Publicaciones y Medios ; Secretaría de Educación Pública; Fundación Mexicana de Cineastas; Universidad Autónoma Metropolitana.

Figueroa, Luis (1984). «Defensa cultural con el cine. Ginebra». *Noticiero Latinoamericano*. Ginebra, 21 de noviembre de 1984. [Entrevista].

Figueroa, Luis (2004). «Fundamentos para un cine inter-andino». Manuscrito inédito.

Testimonios



José María Arguedas Altamirano en mis recuerdos

ÁNGEL VIVANCO ALTAMIRANO



En el verano de 1965 fui comisionado, como supervisor regional de primaria del Cusco, para asistir a un certamen sobre educación de adultos en el colegio nacional Nuestra Señora de Guadalupe, en la ciudad de Lima. Allí me encontré con la secretaria del director general de educación rural —organizador del evento— y le consulté sobre el destino que podría correr el estudio de la comunidad de Mollebamba, cuyo texto le presenté para que ella lo remitiera a la dirección de donde era secretaria. Al recibirlo lo examinó y respondió tajantemente: «Profesor, aprecio su trabajo pero el director no le dará importancia». Insistí, aduciendo que el trabajo era el resultado de un *workshop* realizado en 1956 en la ciudad del Cusco. La secretaria respondió nuevamente con una negativa: «Señor, como este estudio hay muchos durmiendo en los anaqueles de nuestras oficinas; yo le recomendaría presentarlo al doctor Arguedas en el Museo Nacional de Historia y Antropología, que queda en esta misma avenida —Alfonso Ugarte— a tres cuadras de acá».

Con mucha ansiedad esperé a las doce del día, hora en la que empezaba el receso, para salir del Guadalupe. En la puerta me esperaba mi hermano mayor, a quien le conté la grata noticia.

Juntos nos encaminamos en busca del doctor Arguedas. Cuando llegamos, diez personas aguardaban su turno en la sala de espera. El empleado «relacionista» nos pidió nuestros nombres y el motivo de nuestra visita. Le entregué mi tarjeta. El joven la leyó sonriendo y luego se retiró.

A los pocos minutos salieron del mismo lugar el joven, una señora y un caballero con mi tarjeta en la mano que preguntaba en voz alta: «¿Quién es el señor Vivanco Altamirano?». Como movido por un resorte, me puse de pie y vi que el señor, abriendo los brazos como si hubiera encontrado a su hijo pródigo, corría hacia mí. «Pariente...pariente», decía, y me abrazó.

Al terminar ese fraternal encuentro le presenté a mi hermano mayor, Manuel, con quien tuvo el mismo gesto de afecto, para luego invitarnos a entrar a su despacho.

El doctor Arguedas tomó la iniciativa. Mostrando en su rostro mezcla de alegría y nostalgia nos dijo: «Yo también soy Altamirano; José María Arguedas Altamirano; mi madre fue Victoria Altamirano Lanoe. Como alguna vez dijo mi padre, mi abuela materna fue una dama europea. Ustedes son los primeros Altamirano de Andahuaylas que conozco, pues conocí a otros del mismo apellido en Ica, cuando era estudiante, pero no sentí la misma emoción que ahora con ustedes». Y prosiguió: «Yo quería relacionarme con gente andahuaylina y escribí cartas a cada alcalde que nombraban pidiéndole el favor de sacar mi partida de bautizo en la parroquia, para cuyos gastos enviaba en los mismos sobres el dinero necesario. Tuve tan mala suerte que ninguno me contestó. Cambié entonces de destinatario y escribí al director del colegio nacional, en el entendido que por su formación profesional me contestaría. No me equivoqué. Recibí cinco partidas y una carta muy atenta firmada por Carlos Vivanco Flores, con quien desde aquel entonces mantenemos cordial correspondencia. Solo por él conozco un poco de nuestra tierra. Ahora, ustedes, ¿qué me dirían de Andahuaylas?».

«Bien, doctor Arguedas», respondí yo. «Previamente, nuestro agradecimiento por habernos recibido con tanto afecto. Luego, quisiéramos manifestarle nuestra extrañeza por la descortesía de los diferentes alcaldes de nuestra tierra y nuestro gusto de que Carlos Vivanco haya atendido su pedido. Ahora, déjeme decirle unas palabras de nuestra querida tierra: es un vergel de los Andes, un bello rincón dormido en el valle Chumbao, con praderas de ensueño y mágico edén; valle hermoso, cuyos celajes de mil colores son obra de los dioses [...]».

Enjugándose las lágrimas que mi evocación le produjo, celebró mi talento para describir: «Cultiva ese talento, muchacho. Escribe. Produce». Luego, poniéndose de pie me abrazó y ambos terminamos consternados.

Por su parte, mi hermano hizo una breve apología de Carlos Vivanco Flores, auxiliar administrativo del colegio nacional, al mismo tiempo aficionado al periodismo y al teatro.

Por fin llegó el momento de hablar sobre la razón que me llevó a buscarlo: mi trabajo de investigación social. Previamente, le conté que la primera obra suya que leí fue *El Sexto*; que después de algún tiempo me prestaron *Yawar Fiesta*, la que leí hasta dos veces por su sabor andino; que en ella había evocado mis vivencias en los núcleos escolares campesinos en los que trabajé y que el trabajo que le presentaba era precisamente un testimonio de ello. Le entregué luego mi «estudio de la comunidad de Mollebamba».

«Ya me imaginaba que traías algo bueno», dijo; y lo examinó. Luego me pidió que se lo dejara para leerlo con detenimiento. Le conté entonces que había querido dejarlo previamente en la Dirección de Educación Rural y que, circunstancialmente, la secretaria del director de dicha dirección me aconsejó buscarlo a él.

José María Arguedas Altamirano. Eres hombre sencillo, afectuoso, democrático. Vivirás por siempre en todo el mundo. Te dedico, con admiración, estos versos compuestos a tu memoria:

José María Arguedas
 Los rayos anuncian
 la muerte de José María Arguedas;
 la lluvia convoca al río Chumbao
 para los dos encaminarse en busca de sus huellas;
 Las rocas de *campanayoc*
 desde sus entrañas de piedra
 clamorosamente llama al viento
 para calmar su nostalgia y enjugar su llanto

José María
 tus pueblos de Andahuaylas y Puquio
 están cubiertos de fatídicas nubes negras
 no te vayas, José María
 toda la gente pobre está llorando por ti
 y sin ti, toda la nación chanca ha de padecer;

El sol se ha eclipsado
la luna está triste
hasta las rocas lloran
al no escuchar tus palabras,
el viento entona endechas lúgubres
repitiendo tus canciones;

José María
el día de tu muerte
en el anfiteatro del Sónдор
se reunieron
el Orqo Tayta, señor de las montañas,
los dioses tutelares del ande
y en presencia del sumo sacerdote,
el Gran Apu Suyu,
depositaron en las entrañas de la tierra
tus canciones, tus obras escritas,
tus huellas y tu corazón de oro
para que tú sigas viviendo en la eternidad
y tu talento florezca en el corazón de tu pueblo.

Illapakunam Willakamun

José María Arguedaspa Wañusqanta;

Parapas Qaparispanmi

Chumpay Mayuta Minkarikun

Kuskantin Puririspa

Canpanayoc Qaqapas

Rumi Songonwan Kallpachakuykuspa

Qaparispa Wayrata Qayanakun,

Llakiysinapaq, Waqaysinanpaq

José María

Antawaylla Llastaykitam

Chiki Yana Puku Panparum

Llapa Wakcha Runakunam

*Qanmanta Waqachkankunam
Qanmanta Waqachkankunam,
Mana Qanwanqa Mucgunman*

*Intipas Wañurqunmi,
Killapas Llakichkanmi,
Manaña Simikita Uyarispa
Wayrapas, Aya Takiram Takichkan
Qanpa Wifalaykita Yuyarispa*

José María
*Wañuswayki Punchawmi
Suntur Wasipi Huñunakunku
Llapa Taytawan
Apusuyupa Qayllanpi
Harawi Takisqaykikunata,
Wakchaman Sayapakuspa
Qellqasqaykikunata,
Wakchaman Sayapakuspa
Qellqasqaykikunata,
Yupikita, Qori Songoykitawan
Hatuhatun Machapyi Panparunku
Kay Pachapi wiñaypaq kawsaykipaq
Llaqtaykipa Songonpi, Waytarinaykipaq.*

Reminiscencias de un personaje especial

AMELIA BARRIOS



José María Arguedas. Clamor, sangre y corazón del Perú, es mi calificación para él.

Muchas veces en el Perú, los paisanos no se conocen en su propia tierra, sino generalmente en la capital, en Lima.

A José María lo conocí en el Club Apurímac, ubicado en la cuadra 2 de la Avenida Brasil, frente a la Iglesia de María Auxiliadora. De esto hace cincuenta años. En esa ocasión fue que me contó que había ganado los Juegos Florales en México. Me dijo también que le gustaría mantener nuestra amistad, que recién se iniciaba, y se alegró de que su tierra natal, Andahuaylas, fuera también la mía.

José María Arguedas Altamirano pertenecía, por la rama materna, a una familia muy conocida y querida de Andahuaylas, e inclusive en todo el departamento de Apurímac, y también en el Cusco.

Nos veíamos con frecuencia en el Ministerio de Educación, donde yo trabaja y al que él acudía por diferentes motivos referentes a su actividad literaria, y porque en dos ocasiones había

prestado servicios allí. Un día, al visitar la Dirección General de Educación, cuya directora era la doctora Isabel de la Peña de Calderón, con quien yo trabajaba por ese entonces, José María me dijo que le gustaría que yo trabajara con él en la Casa de la Cultura del Perú, que se acababa de crear y de la cual lo habían nombrado director. Le hicimos la consulta a la doctora Calderón y ella dijo que no había ningún inconveniente con mi traslado a dicha institución.

Yo no hacía mucho que había regresado de Francia, después de un año en que hice uso de una beca de la Cooperación Técnica Internacional del gobierno francés, para la que me había propuesto el doctor Francisco Lizarzaburo, en ese entonces director de educación secundaria del Ministerio de Educación.

Con todo agrado pasé a trabajar en la Casa de la Cultura del Perú, que se instaló en lo que antes era la Casa de Pilatos, en el jirón Ancash, frente a la Iglesia de San Francisco. Al comienzo trabajé con Delfina Otero, quien tenía a su cargo la organización y la adjudicación de los premios nacionales de cultura.

Posteriormente, José María gestionó mi nombramiento como secretaria general de la Casa de la Cultura del Perú, que después de un tiempo cambió su denominación por la de Instituto Nacional de Cultura.

Cuando José María viajaba a diferentes países, me enviaba tarjetas postales escritas en quechua que más o menos decían lo siguiente: «Estoy conociendo y admirando testimonios muy interesantes del pasado histórico y cultural de algunos países, pero no hay parangón con nuestro país, el Perú es único».

Al regresar de uno de sus viajes, esa vez a México, reunió al personal de la institución y nos contó de la gran impresión que le había causado el Museo Arqueológico de ese país. Nos dijo que era muy lindo, maravilloso, que albergaba valiosos testimonios del pasado histórico, social y cultural de México. En ese momento vi que sus ojos anegaron en lágrimas y expresó: «Pensar que nuestro país, el Perú, tiene una cantidad apreciable de valiosos y ricos testimonios de su pasado, que no se han podido exhibir en su integridad, por falta de un ambiente propicio, a causa de nuestro exiguo presupuesto».

Durante el primer tiempo de actividades de la institución, acudían al local muchas personas que iban adquiriendo notoriedad y renombre, como Chabuca Granda, la eximia compositora, que también era de Apurímac (decía que había nacido en «Cotabambas Aurarias»). Ella y José María tenían el proyecto de publicar

un libro sobre Apurímac; ella con sus composiciones musicales y él con su literatura tan especial.

También era asiduo concurrente el escritor Mario Vargas Llosa, Premio Nobel de Literatura 2010. Como él quería participar en alguna actividad de la institución, José María lo incluyó en el programa de inauguración del Salón de la Cultura y su disertación fue muy aplaudida. José María también lo apoyó, en nombre de la institución, para su viaje a Yarinacocha, en la selva norte del Perú, donde Mario escribió parte de una de sus novelas.

Carlos Cueto Fernandini y su esposa Lily siempre se reunían con José María. Eran muy amigos y compadres. Otro de los que asistía al instituto era Jhon Murra, historiador norteamericano, que era muy amigo de José María y admirador de sus obras literarias. Todas estas personas se reunían también con Abelardo Oquendo, Juan José Vega, Emilio Adolfo Westphalen, Esther Allison Bermúdez, Francisco Izquierdo Ríos, Mario Florián, Josafat Roel Pineda, Paco Pinilla, Amelia Aranibar de Beraún, Luz Graciela Ravines García —que era la secretaria de José María—, Beatriz Wendorf, todos los cuales formaban parte del personal del Instituto Nacional de Cultura.

José María Arguedas, junto con otras muchas personas, gestionó además la venida de Alemania de nuestro compatriota Manuel Cuadros Bar para que se hiciera cargo de la dirección del coro del Estado. Tramitó igualmente la venida del famoso director de orquesta mexicano Luis Herrera de la Fuente para que dirija la Orquesta Sinfónica Nacional que, en esos momentos, pasaba por un periodo difícil.

A veces acudíamos en grupos a la peña Pancho Fierro, cerca a la Iglesia de San Agustín, donde la anfitriona era Alicia Bustamante, cuñada de José María, y nos atendía muy bien. Pasábamos momentos muy gratos en compañía también de Celia, esposa de José María, que era una persona muy amable y simpática.

Como a José María le gustaba el teatro, organizamos una puesta en escena en la que participaron auténticos cantantes y bailarines de diversos lugares del Perú. Esa función se llevó a cabo, por primera vez, en el Teatro Municipal de Lima. José María participó con un monólogo de su autoría: *Kachkaniraimi* («Estoy aún»). Y yo recité un poema en quechua como introducción a la actividad teatral.

En algunos momentos en que teníamos la ocasión de conversar, intercambiar opiniones, José María me decía que pensaba escribir un libro dedicado íntegramente

a nuestra tierra, Andahuaylas. La pradera de los celajes, el hermoso valle del Chumbao, cuna de los aguerridos chankas que se retiraron a Lamas, en Tarapoto, por diversas circunstancias.

Hay tanto más que decir de José María Arguedas, pero todo está en el conocimiento, en la mente y el corazón de todos los peruanos. Porque él supo captar el sentimiento del hombre andino, con su bagaje de ternura y comprensión hacia sus semejantes; con su gran valentía y su entrega total en cada una de las manifestaciones de arte que ofrendaba a la *Pachamama* y a los *apus*, y sobre todo en la danza de las tijeras, declarada por la UNESCO «Patrimonio Inmaterial de la Humanidad». Para los andahuaylinos y todo el Perú este reconocimiento es un homenaje póstumo a José María Arguedas, a su gran trayectoria literaria y a su hondura como ser humano.

¡José María! Tu recuerdo es luz, es cariño entrañable. Andahuaylas, tu tierra natal, donde reposan tus restos, y el Perú entero te rinden pleitesía y se enorgullecen de ti.

Recuerdos del doctor José María Arguedas

LUZ RAVINES

En el año 1963 yo estudiaba en el Conservatorio Nacional de Música y se comentaba la creación de la Casa de la Cultura, que ya había comenzado a funcionar en la Casa de Pilatos (Jirón Ancash).

En julio acabó el gobierno militar y el arquitecto Belaúnde fue elegido presidente. El doctor Miró Quesada fue nombrado ministro de Educación y el doctor José María Arguedas, director de la Casa de la Cultura.

Me enteré de que el personal de la Casa de la Cultura procedía del Ministerio de Educación. Yo ya estaba trabajando desde hacía diez años en la Inspección General de Instrucción Pre-Militar de ese ministerio, así que intenté contactarme con el doctor Arguedas. Su secretaria, Lucha María Bustamante, me dio todas las facilidades. Le presenté al doctor Arguedas mi foja de servicios (calificaciones) y le pedí mi traslado de la Pre-Militar a la Casa de la Cultura.

El doctor Arguedas se sorprendió y me preguntó quién me mandaba. Yo le respondí que no conocía a nadie (diputados o senadores), pero que le traía mi foja de servicios de la Inspección General de Instrucción Pre-Militar. El doctor Arguedas abrió bien los ojos y me dijo: «Señorita Ravines, esa foja de servicios debe



tener una calificación excelente. Voy a llamar a Paco [el ministro Miró Quesada] para su traslado inmediato». Yo estaba emocionadísima, pero dudaba que el general de la Pre-Militar aceptase esta propuesta.

Era ya agosto y me correspondía salir de vacaciones, así que acepté el puesto que el doctor Arguedas me asignó de secretaria de la sección Comisiones de Cultura. Mi jefe inmediato era el joven Felipe Valencia Arenas. Nuestro trabajo consistía en redactar las actas de cada sesión de las ocho comisiones: literatura, arqueología, historia, etcétera.

Una mañana de agosto, el conserje que se encontraba en la puerta de entrada nos indicó que pasáramos primero a la sala de actos. Cuando estábamos todos reunidos, el doctor Arguedas tomó la palabra y se refirió a una publicación aparecida en un diario que contenía noticias que eran muy reservadas. Ordenó el cambio del personal y dijo, refiriéndose a mí: «La señorita ocupará el cargo de secretaria de la dirección». Quedé muy sorprendida, por una parte alegre y por otra triste por la separación de Lucha María.

Me asignaron de inmediato la oficina de secretaria y lo primero que hice fue pedirle al doctor Arguedas que Lucha María se quede porque yo estaba muy agradecida con ella, ya que me había ayudado a ingresar a la Casa de la Cultura. El doctor José María Arguedas abrió mucho los ojos y me dijo: «Llame a Lucha María (que estaba todavía sacando sus cosas)». Delante de ella dijo: «La he mandado llamar para que la señorita repita lo que me acaba de solicitar».

De esa manera fue como ocupé el cargo de secretaria de la Dirección. Comencé a recibir la correspondencia y a ordenar los materiales. Después de varios días, el doctor Arguedas me devolvió la correspondencia y escribió unas pocas palabras



José María Arguedas rodeado de varios personajes



José María Arguedas sonriente entre Luz Ravines y Beatriz Wendorf

para que yo redacte los oficios que luego él debía firmar. Yo, diligentemente, le entregué lo que había hecho para que lo firme. Leyó uno, luego otro y, arrugando la nariz me dijo: «Esto está muy castrense. Llamaremos a Amelia Barrios para que redacte estos oficios como hacemos los civiles». Así conocí a Amelita Barrios y entablamos una relación muy cordial.

Pasó agosto, pasó setiembre. Posiblemente a pedido del doctor Arguedas, el ministro de Educación le envió un memorándum al general inspector de la Pre-Militar ordenándole la permuta del señor César Ochoa (de la Casa de la Cultura) conmigo (de la Pre-Militar).

No sé cómo se las arregló el doctor Arguedas, pues me dijo muy complacido: «Señorita Luz, quédese tranquila que ya Paco dio sus órdenes». Así dejé la Pre-Militar.

En noviembre, el doctor José María envió un oficio al Ministerio solicitando que se regularizara mi situación con la permuta definitiva del señor Ochoa (conservo la copia de este documento). Para mí todo se resolvió; no volví a pisar la Pre-Militar.

Seguimos en la secretaría Amelia y yo; y como asistente, la señorita Vilma Herrera, una excelente mecanógrafa y muy buena amiga. Se necesitaba una secretaria para el Departamento de Folklore, a cargo del doctor Josafat Roel, y el doctor Arguedas me preguntó: «¿No tendrá usted otra amiga castrense para que



José María Arguedas

ocupe la vacante?». Yo, feliz, pensé inmediatamente en Beatriz Wendorff (también castrense). Ella aceptó muy contenta. Renunció a la Pre-Militar y fue contratada en la Casa de la Cultura.

Por entonces se produjo un problema de la Orquesta Sinfónica y el doctor José María pidió su traslado al Museo Nacional de Cultura, intercambiando el puesto de director con el doctor Fernando Silva Santisteban.

La amistad entre el doctor Arguedas, Beatriz y yo se fue acentuando cada vez más. Nos presentó a su esposa, Celia Bustamante, y a su hermana Alicia Bustamante, quienes nos acompañaban a las actuaciones culturales. Tuvimos también la oportunidad de conocer al doctor Cueto, muy amigo de las hermanas Bustamante. Y nuestra amistad se estrechó aun más cuando falleció Alicia, la hermana de Celia.

Cuando el doctor Arguedas estaba agonizando, alguien me llamó y me dijo que Celia debía ir a despedirse, para que el doctor pudiera descansar. Yo recogí con mi carro a Celia Bustamante de su casa y fuimos al hospital Rebagliati. Cuando llegamos, encontramos a Sybila Arredondo y recuerdo perfectamente que ambas señoras se abrazaron. Celia entró al cuarto y al salir solo le oí decir: «¡Qué horror!». Eso fue todo.

El doctor Arguedas falleció y al poco tiempo murió trágicamente Celia, su esposa. Beatriz y yo estuvimos presentes en esos tristes acontecimientos.

El Director del Museo Nacional de Historia

Estimadísima Luz:

Le ruego hacer copia de este artículo ~~en~~ y luego entregárselo a mi honorable amigo Izquierdo Pico, ~~antes~~ antes de que yo me vaya a la casa de los señores de la casa cuyo generosidad y colaboración me han dado la compensación más noble y bella y lo que todos de hecho sufrimos precisamente para hacer el honor de las personas de buen corazón y de buen juicio.

Mu saludo de su amigo.

Marque S

Por motivos familiares tuve que renunciar al Instituto Nacional de Cultura en el año 1973. Ahora quiero compartir con ustedes estos documentos y fotos que conservo de él.

*

Con la confianza que usted me infunde, y de la que me siento tan feliz, le encargo hacer llegar con discreción esos folletitos a las personas a quienes van dedicados.

Muchas gracias.

José María Arguedas

¿Ya está Beatriz¹ en la oficina?²

¹ Se refiere a Beatriz Wendorff.

² Tarjeta con sello del director del Museo Nacional de Historia, manuscrita por José María Arguedas y dirigida a Luz Ravines, sin fecha, pero por el contenido podría corresponder a 1963.

*

Estimadísima Luz:

Le ruego hacer copiar este artículo y luego entregarlo a mi honorable amigo Izquierdo Ríos.

Antes de año nuevo tendré el regocijo de estar en compañía de usted y de los amigos de la Casa cuya generosidad y estimación me honran y me dan la compensación más noble y a lo que todos debemos sufrir precisamente para merecer el aprecio de las personas de buen corazón y de mejor juicio.

Un saludo de su amigo

José María Arguedas³

*

Saludo muy cordialmente al doctor Fernando Silva Santisteban y lo felicito con gran entusiasmo por la solución dada al problema de la Orquesta Sinfónica Nacional, en su calidad de director de la Casa de la Cultura del Perú. Le ruego, asimismo, extender esta felicitación a los colaboradores inmediatos del señor director ante la difícil tarea de reorganizar a la OSN, pues como ex-director, sé cuánta sutileza, buena fe, inteligencia y conocimiento del medio se requieran para conducir el conflicto hacia una solución feliz, en bien del Perú y de su cultura musical.

José María Arguedas, renueva con esta oportunidad al doctor Silva todo su afecto y admiración.

19 de agosto de 1965.

José María Arguedas⁴

³ Tarjeta con sello del director del Museo Nacional de Historia, manuscrita por José María Arguedas, dirigida a Luz Ravines, sin fecha, pero por el contenido podría corresponder a 1963.

⁴ Tarjeta con sello del director del Museo Nacional de Historia, mecanografiada, de José María Arguedas a Fernando Silva Santisteban, por entonces director de la Casa de la Cultura, del 19 de agosto de 1965.

Homenaje a Arguedas

CARLOS VIVANCO FLORES

1. Nacimiento de José María Arguedas

José María Arguedas nació en la ciudad de Andahuaylas el 18 de enero de 1911 y fue bautizado el 25 de febrero del mismo año. Su padrino fue don Narciso Pacheco, uno de los más prominentes vecinos del lugar.

Los padres de José María fueron Don Víctor Manuel Arguedas Arellano y Doña Victoria Altamirano Lanao (no es Navarro, como le atribuyen otros comentaristas).

2. Muerte de su madre y de la nodriza de José María Arguedas

José María Arguedas quedó huérfano de madre cuando contaba con dos años y medio de edad. Doña Victoria falleció en Andahuaylas en julio de 1913 y José María quedó en el más completo abandono. Ninguno de sus más cercanos parientes tuvo compasión de esta trágica y dolorosa situación.

A consecuencia de esta situación, la empleada del hogar Arguedas-Altamirano, Luisa Montoya Zedano, de solo catorce



años de edad, se llevó a su casa a José María, con el consentimiento de sus padres, convirtiéndose en su noble y generosa nodriza, hasta que el niño huérfano cumplió los seis años.

Esta dolorosa y verídica información me la proporcionó mi pariente doña Teresa Zedano Samanez, quien estaba debidamente enterada de estos acontecimientos por ser prima hermana de Doña Luisa y su vecina en el barrio Kichkapata, Cercado de Andahuaylas.

El padre de José María era abogado y su trabajo era itinerante. Luego de su larga ausencia, reaparece sorprendentemente en Andahuaylas en 1917, y se lleva en forma prepotente a José María, que ya contaba con seis años de edad, a Puquio, según se supo posteriormente.

Estos hechos nos fueron relatados entre sollozos por doña Luisa, en el año 1957, cuando la entrevistamos para conocer la verdad y guiados por la información que nos había brindado nuestra tía Teresa.

En esa época, doña Luisa Montoya Zedano, ya casada con don Víctor Paredes, era una próspera comerciante de ropa. Tenía un establecimiento en el mercado de abastos de Andahuaylas.

Con los datos suministrados por doña Luisa, conseguimos la partida de nacimiento de José María Arguedas Altamirano en la parroquia de San Pedro de Andahuaylas.

Nuestro vehemente deseo era saber dónde y cómo hacerle llegar este valioso descubrimiento a José María Arguedas. Como en aquellos años trabajábamos en el sector educación, logramos comunicarnos con nuestra paisana Amelia Barrios, por entonces secretaria del Ministerio de Educación.

Como el doctor Arguedas era funcionario del Museo Antropológico del Perú, le remitimos, sin perder el tiempo, su partida de nacimiento, una fotografía de su nodriza doña Luisa Montoya Zedano, con la respectiva información detallada de nuestro importante hallazgo: José María Altamirano era andahuaylino, lo que nos enorgullece a todos sus paisanos de estirpe chanka.

A los pocos días, recibimos la respuesta, muy atenta y sentimental, del doctor Arguedas, y una carta para doña Luisa, escrita en quechua y castellano, que cumplimos con entregar. De esta manera, hicimos amistad con José María Arguedas; años después nos conocimos personalmente, enviándonos cartas en varias oportunidades.

3. Estudios realizados por José María Arguedas

Los estudios primarios los hizo en Puquio, capital de Lucanas. Los secundarios los realizó en el colegio Mercedario de Abancay, donde estuvo internado en el año 1924, y en los colegios de Ica y Huancayo, a los trece años de edad.

En 1932, José María ingresa a la Universidad Mayor de San Marcos de Lima y estudia antropología y etnología, para reforzar sus investigaciones folklóricas. Se doctoró en antropología en 1963, con el importante trabajo sobre «Las comunidades de España y el Perú».

4. Obras escritas

Agua (1935)

Yawar Fiesta (1941)

Diamantes y pedernales (1954)

Los ríos profundos (1958)

La agonía de Rasu Ñiti (1962)

Todas las sangres (1964)

El sueño del pongo (1965)

El zorro de arriba y el zorro de abajo (1971)

Katatay y otros poemas (1972)

Páginas escogidas (1972)

Cuentos olvidados (1973)

5. Trabajos desempeñados

Prestó servicios en la sección postal del Correo Central de Lima para poder solventar sus estudios. Fue docente en el colegio Mateo Pumacahua, de Sicuani; subdirector del Museo Antropológico del Perú; director del Museo Nacional de Historia; director de la Casa de la Cultura (luego INC y hoy Ministerio de Cultura). Fue destacado docente de las universidades San Marcos y la Agraria de Lima, al igual que en varios colegios secundarios de la capital.

6. Distinciones honoríficas concedidas a José María Arguedas

- Gestor de la cultura nacional del Perú.
- Adelantado del Indigenismo.
- Peruano más universal en el tratamiento crítico mundial literario.
- El más alto exponente del universo cultural andino.
- Distinguido en el universo literario del continente americano.
- Gran maestro del realismo indigenista latinoamericano. Reconocimiento otorgado por la Universidad de Salamanca de España, considerada la más alta y significativa distinción concedida a José María Arguedas.

7. Reconocimientos póstumos a José María Arguedas

Por resolución número 1031 de la dirección del Ministerio de Educación, del año 2001, la obra literaria de José María Arguedas fue reconocida como Patrimonio Cultural de la Nación.

8. Breve comentario sobre *Los ríos profundos*

En la década del setenta, aprovechando mi presencia en Abancay por motivos de trabajo, nos dedicamos a la ubicación de los personajes mencionados en la obra de José María Arguedas, con resultados positivos:

- a) Peluca era don Fidel Bocángel, maestro ya jubilado, cuya chapa de «peluca» era por ser hijo de un señor peluquero. No quiso darme información sobre José María por haberlo vinculado a la *Op*, servidora del colegio mercedario.
- b) Palacitos era la chapa de don Luis Palacios Pinto, ya jubilado de la Caja de Depósitos y Consignaciones (hoy Banco de la Nación), quien con toda amabilidad me proporcionó información sobre su compañero de estudios y de internado. Dijo que José María era muy callado, tranquilo y bastante observador. Su chapa era «el forastero».
- c) Lleras era don César Llerena, curahuasino que aún trabajaba en el sector educación y que también me dio información, resaltando que su compañero José María era el más destacado e inteligente de la sala y que le gustaba mucho la lectura.

9. Comunicación por carta con el doctor Arguedas

Luego de nuestra primera carta de 1957, le escribí otra en donde le consulté si me haría el honor de prologar mi modesta obra titulada *Pueblo chanka*, que trataba sobre la historia y las costumbres nativas de Andahuaylas, debido a que yo lo consideraba un brillante profesional en estos menesteres. Recibí su respuesta en una carta escrita con su puño y letra, del 28 de diciembre de 1958, aceptando mi petición y pidiéndome que le remita mi obra, lo que no pude hacer por motivos de fuerza mayor.

10. Sugerencias al alcalde de Andahuaylas

- a) Al enterarnos del fallecimiento de José María Arguedas, el 2 de diciembre de 1969, nos dirigimos telegráficamente desde Huancarama, lugar de nuestro trabajo, al alcalde provincial de Andahuaylas y a los medios periodísticos, sugiriendo que la Biblioteca Municipal de Andahuaylas lleve el nombre de José María Arguedas, sugerencia que fue aceptada por el burgomaestre de aquel entonces, el profesor Carlos Flores Pinto.
- b) En el año 1970, al cumplirse el primer aniversario de la muerte de José María Arguedas, y con el mismo empeño de siempre, solicitamos a las autoridades de Andahuaylas realizar las gestiones pertinentes para el traslado de los restos mortales de José María Arguedas a su tierra natal, para cumplir sus deseos (tal como está registrado en los documentos obtenidos por el destacado arguediano Víctor Manuel Molina Quintana).

11. Inmortal nombre de José María Arguedas

Ha sido perennizado muy mercedamente en los siguientes estamentos:

1. Universidad Nacional José María Arguedas, de Andahuaylas.
2. Sala Cultural José María Arguedas, del Museo de la Nación.
3. Instituto Superior Pedagógico José María Arguedas, de Andahuaylas.
4. Colegio Nacional José María Arguedas, de Paucarpata, Arequipa.
5. Colegio Nacional José María Arguedas, de Haquira, Cotabambas, Apurímac.
6. Escuela Superior Nacional de Folklore José María Arguedas.

7. Centro Ocupacional José María Arguedas, de Arequipa.
8. El aeropuerto José María Arguedas, de Andahuaylas, y varias calles y avenidas de la provincia agroecológica de Andahuaylas.
9. Una de las avenidas principales de la ciudad de Navarra en España lleva el nombre de José María Arguedas.

Reconocimientos que amerita la consagrada trayectoria del escritor andahuaylino, peruano y latinoamericano, presente en la memoria de estos pueblos.

12. Premios otorgados a José María Arguedas

- a) 1958: Premio de Fomento a la Cultura Javier Prado.
- b) 1959: Premio de Fomento a la Cultura Ricardo Palma.
- c) 1964: Palmas Magisteriales en el Grado de «Comendador».
- d) 1968: Premio Inca Garcilaso de la Vega, entre otros.

13. Traslado de los restos mortales de José María Arguedas a su tierra natal.

El anhelado traslado de los restos mortales de José María Arguedas a su tierra natal de Andahuaylas, conforme a sus deseos, recién se llevó a cabo en el mes de julio del 2001 —luego de haber permanecido 35 años en el cementerio «El Ángel» de Lima—, en estricto cumplimiento de la Resolución Directoral Nro. 0425-2004-DGCSF/SBLM de la Beneficencia Pública de Lima Metropolitana, y no en forma clandestina, como afirmaron algunos desinformados e interesados comentaristas, cuyos nombres preferimos guardarnos para no herir susceptibilidades.

El aguerrido y rebelde pueblo chanka hizo realidad los deseos de Arguedas de ser enterrado en su querido Andahuaylas, según consta en el documento 65 del libro sobre la mesa redonda sobre *Todas las sangres*, realizada el 23 de junio de 1965, lo que nos hace sentirnos más orgullosos de haber sido paisanos y amigos de nuestro siempre recordado José María Arguedas. El libro del evento mencionado fue publicado por la Pontificia Universidad Católica del Perú, en diciembre del año 2000.

14. Memorable retorno de José María Arguedas

La llegada del féretro de José María Arguedas a su tierra natal de Andahuaylas fue todo un acontecimiento popular. Fue cargado en hombros por los más predilectos andahuaylinos.

Los enfervorizados pobladores de Andahuaylas, San Jerónimo y Talavera, acompañados por delegaciones culturales, musicales, artistas de teatro, los danzantes de tijeras y la masiva presencia de estudiantes de todo el valle del Chumbao, pasearon el ataúd de José María Arguedas por todas las calles y avenidas de su querido pueblo chanka.

Lo más emocionante —hasta las lágrimas— de este recibimiento fue el ingreso de Arguedas a la casa donde nació, al son de cánticos y alabanzas, con la tradicional arenga quechua «*Kausachun* Arguedas» («viva Arguedas»), coreada por la emocionada muchedumbre. No faltó la presencia de lúcidos declamadores que repitieron los poemas quechuas de *Katatay*, el poemario quechua de José María Arguedas.

Después de haber sido velados en el Palacio Municipal de Andahuaylas, los restos de José María Arguedas descansan hoy en el mausoleo especialmente construido para él, junto a su imponente monumento, erigido por el ya fallecido alcalde provincial de Andahuaylas, Camilo Abuhadba Avedravo, a quien su pueblo le recuerda con respeto y cariño por haber sido ejecutor de obras para el progreso y desarrollo de *Antaywaylla* («pradera de los celajes»), nombre toponímico de Andahuaylas.

15. Los cien años del nacimiento de José María Arguedas (1911-2011)

Por disposiciones gubernamentales y gracias a la Comisión Nacional presidida por el doctor Juan Ossio Acuña, en ese entonces ministro de Cultura, e integrada por reconocidos personajes, se cumplió con la celebración de los cien años del nacimiento de José María Arguedas con importantes actividades socioculturales y educativas en todo el país.

Igualmente, se realizaron actividades en homenaje a José María Arguedas en España, Francia, México y Cuba, revalorando de esta manera la consagrada trayectoria del gran maestro del realismo indigenista latinoamericano.

16. Homenajes en Arequipa, la capital cultural del Perú

En la ciudad mistiana de Arequipa, las siguientes entidades realizaron importantes y trascendentales actividades culturales y de promoción en conmemoración de los cien años del nacimiento del inolvidable escritor chanka, José María Arguedas:

- a) Club Departamental Apurímac de Arequipa.
- b) Dirección Regional de Cultura.
- c) Escuela Regional de Arte Dante Nava.
- d) Asociación Latinoamericana de Poetas y Escritores de Arequipa.
- e) Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- f) Club Cultural Grau de Apurímac (residente en Arequipa).
- g) Unidad de Gestión Educativa Local - UGEL Norte.

Carta manuscrita de José María Arguedas a Carlos Vivanco Flores:

Lima, 28 de diciembre de 1958

Sr.
Carlos A. Vivanco Flores
Andahuaylas.

Muy estimado paisano:

Con inmensa demora he recibido su carta. Estuve diez meses en Europa y llegué hace unos quince días. Su carta no me fue reexpedida a París, por un descuido lamentable la guardaron en el Museo y me fue entregada hace pocos días.

Tendré mucho gusto de leer su libro y de comunicarle después mis impresiones y consejos, si los cree Ud. útiles. Guardo por Andahuaylas una devoción casi romántica, pues salí muy niño de ese mi hermosísimo pueblo nativo, y no he podido volver. Sueño con llegar alguna vez y quedarme entre Uds. algún tiempo.

Un saludo muy cordial de su amigo

JM Arguedas

Escríbame al apartado 43.