



Capítulo 35



ARGUEDAS:

LA DINÁMICA DE LOS ENCUENTROS CULTURALES

TOMO II

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

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

De esta edición:

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

Av. Universitaria 1801, Lima 32 - Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Concepto gráfico: Lala Rebaza

Diseño de interiores: Mónica Ávila Paulette

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

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

Fondo Editorial PUCP

Primera edición: mayo de 2013

Tiraje: 500 ejemplares

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

ISBN: 978-612-4146-38-1

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

Registro de Proyecto Editorial: 31501361300396

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

Arguedas: 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 sollicitaciones 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.