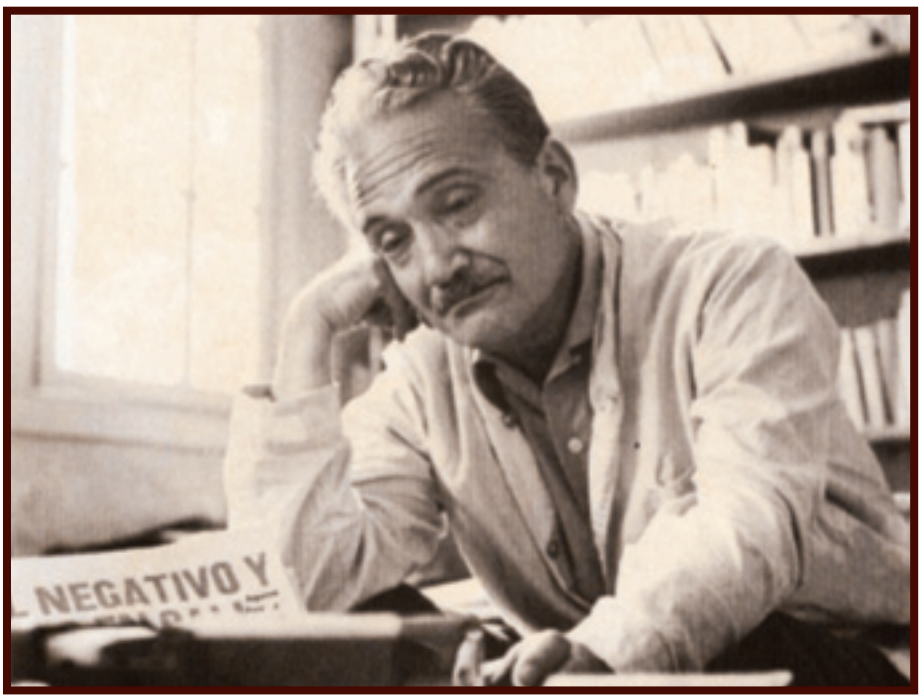
CIEN AÑOS DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Coordinado por **FRANCISCO JOSÉ LÓPEZ ALFONSO** y **EVA VALERO JUAN**



AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 17 • Diciembre de 2012 • ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

AMÉRICA SIN NOMBRE es el Boletín anual de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano» (proyecto FFI2011-25717). Este número ha sido publicado con la ayuda del programa de financiación de revistas del Vicerrectorado de Investigación, Desarrollo e Innovación de la UA.

Director: José Carlos Rovira (Universidad de Alicante)

Subdirectora: Carmen Alemany Bay (Universidad de Alicante)

Secretaria académica: Remedios Mataix Azuar (Universidad de Alicante)

Secretario administrativo: Víctor Manuel Sanchis Amat (Universidad de Alicante)

Consejo editorial:

Beatriz Aracil Varón (Coordinación general) (Universidad de Alicante)
Miguel Ángel Auladell Pérez (Universidad de Alicante)
Eduardo Becerra Grande (Universidad Autónoma de Madrid)
Claudia Comes Peña (Universidad de Alicante)
Helena Establier Pérez (Universidad de Alicante)
Teodosio Fernández Rodríguez (Universidad Autónoma de Madrid)
José Mª Ferri Coll (Universidad de Alicante)
Virginia Gil Amate (Universidad de Oviedo)
Mar Langa Pizarro (Universidad de Alicante)
Rosa María Grillo (Universidad de Salerno)
Dante Liano (Universidad del Sacro Cuore de Milán)
Ramón Lloréns García (Universidad de Alicante)
Francisco José López Alfonso (Universidad de Valencia)
Pedro Mendiola Oñate (Universidad de Alicante)
Francisco Javier Mora Contreras (Universidad de Alicante)
Ramiro Muñoz Haedo (Universidad de Alicante)
Ángel Luis Prieto de Paula (Universidad de Alicante)
José Rovira Collado (Universidad de Alicante)
Mónica Ruiz Bañuls (Universidad Miguel Hernández)
Eduardo San José Vázquez (Universidad de Oviedo)
Maria Tabuenca Cuevas (Universidad de Alicante)
Francisco Tovar Blanco (Universidad de Lleida)
Eva Valero Juan (Universidad de Alicante)
Abel Villaverde Pérez (Universidad de Alicante)

Comité científico:

Mª Ángeles Ayala Aracil (Universidad de Alicante)
Giuseppe Bellini (Universidad de Milán)
Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla)
Guillermo Carnero Arbat (Universidad de Alicante)
Fortino Corral Rodríguez (Universidad de Sonora)
Óscar Armando García Gutiérrez (Universidad Nacional Autónoma de México)
Margo Glantz (Universidad Nacional Autónoma de México)
Aurelio González (El Colegio de México)
Mercedes López-Baralt (Universidad de Puerto Rico)
Miguel Ángel Lozano Marco (Universidad de Alicante)
María Águeda Méndez (El Colegio de México)
Daniel Meyran (Universidad de Perpignan)
Nelson Osorio Tejeda (Universidad de Santiago de Chile)
Rocío Oviedo Pérez de Tudela (Universidad Complutense)
Rita Plancarte Martínez (Universidad de Sonora)
Juan Antonio Ríos Carratalá (Universidad de Alicante)
Enrique Rubio Cremades (Universidad de Alicante)
Carmen Ruiz Barrionuevo (Universidad de Salamanca)

Webmaster:

Alexandra García Milán

Colaboradores:

David García Vergara, Francisco Mollá Ruiz, Elena Pellús Pérez, Rafael Sellers Espasa, Paola Madrid Moctezuma, Benoit Filhol, Elena Martínez-Acacio.

Foto cubierta:

J. Mª Arguedas, 1968.

Foto contracubierta:

Martín Chambi, *El muro incaico*.

Este boletín está asociado a la actividad del **CENTRO DE ESTUDIOS IBEROAMERICANOS «MARIO BENEDETTI»**

ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831
Depósito Legal: MU-2335-1999
Composición e impresión: COMPOBELL, S.L. Murcia

Contacto: América sin nombre/ Departamento de Filología Española/ Apdo. 99/
Universidad de Alicante/ 03080 Alicante (España) Tlf.: 0034 965 90 3788.
americasinnombre@gmail.com
http://dfelg.ua.es/americasinnombre

AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 17, diciembre de 2012 - 11 €

América sin nombre

La revista *América sin nombre*, fundada en diciembre de 1999, es el boletín anual de difusión científica de la Unidad de Investigación de Literatura Hispanoamericana "Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX latinoamericano", vinculada al Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Alicante (España). Además, la revista forma parte de la actividad académica del Centro de Estudios Iberoamericanos "Mario Benedetti" de la Universidad de Alicante.

El objetivo de *América sin nombre* es la publicación de un volumen monográfico, cada año, de trabajos de investigación originales e inéditos relacionados con uno de los temas adscritos a la Unidad de Investigación de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Alicante.

La cobertura temática de ASN responde a las líneas de investigación desarrolladas por la unidad singular "Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX latinoamericano" en el ámbito de los estudios sobre la historia de la literatura latinoamericana, prestando particular atención a la recepción y a la influencia de los universos culturales de la época precolombina y los siglos virreinales en las diferentes manifestaciones literarias del siglo XX latinoamericano.

La vocación universalista de *América sin nombre*, dirigida principalmente a un público especializado en estudios histórico-literarios y culturales, ha llevado a su consejo de redacción a plantear números monográficos sobre la literatura de los diferentes países latinoamericanos, sobre autores y temas diversos que profundizan en el intercambio cultural entre Europa y América, así como en el desarrollo y las especificidades de las diferentes literaturas del continente americano.

Cada número de la revista, de periodicidad anual, se publica en formato papel y en formato digital en la siguiente dirección electrónica: [http://dfelg.ua.es/americasinnombre/]

América sin nombre aparece indexada en los siguientes sistemas de indización y bases de datos:

Latindex Dice MLA ISOC

http://dfelg.ua.es/americasinnombre/

América sin nombre

América sin nombre, founded in December 1999, is an annual journal devoted to the diffusion of scientific research carried out by the Research Unit in Hispano-american Literature "Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX latinoamericano". The journal is related to the Department of Spanish Studies of the University of Alicante (Spain), and is also connected to the Centro de Estudios Iberoamericanos "Mario Benedetti".

América sin nombre aims to publish one monographic volume each year, consisting of a series of original and unpublished papers on those topics related to the lines of research to the Research Unit in Hispano-American Literature of the University of Alicante.

The topics in *ASN* belong to the lines of research developed by the Research Unit "Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX latinoamericano", in the field of the studies on Latin-American literary History, focusing on the reception and the cultural influences of pre-hispanic traditions and the viceroyalty centuries in the Latin-American literature of the 20th century.

América sin nombre is mainly directed to a reader specialized in historical, literary and cultural studies. Hence, the editorial board proposes monographic issues concerning the development and peculiarities of the different literary productions of Latin-American countries. As well as the authors and topics which permit a deep study on the cultural exchange between Europe and America.

Each volume is published both in print and online in the following website: [http://dfelg.ua.es/americasinnombre/].

América sin nombre is indexed in the following indexation systems and databases:

Latindex Dice MLA ISOC

AMÉRICA SIN NOMBRE

Nº 17 (2012)

sumario

Francisco José López Alfonso y Eva Valero Juan 5 Presentación

José Carlos Rovira 7 Leíamos a José María Arguedas

Francisco José López Alfonso 13 Mito y trabajo

Mercedes López-Baralt 25 José María Arguedas, poeta y mitógrafo

Jesús Morales Bermúdez 36 Evocación personal y literaria de José María Arguedas en la memoria y vida de un escritor

Gracia Morales 47 La influencia de lo quechua en la narrativa de Arguedas: un acercamiento a sus relatos

Julio E. Noriega Bernuy 61 Otro poema bilingüe de José María Arguedas

Ígor Órzhytskyi 68 *El Sexto*, ¿novela andina?

Nelson Osorio 75 José María Arguedas y el lenguaje de la identidad mestiza

Carlos Miguel Salazar 83 La gestación de imágenes del mestizo en el pensamiento arguediano

Eva Valero Juan 95 Y Chimbote es el Perú. La construcción mítica de la ciudad costeña en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*

AMÉRICA SIN NOMBRE

Nº 17 (2012)

summary

Francisco José López Alfonso y Eva Valero Juan 5 Preface

José Carlos Rovira 7 We used to read José María Arguedas

Francisco José López Alfons 13 Myth and work

Mercedes López-Baralt 25 Poetry and myth in José María Arguedas

Jesús Morales Bermúdez 36 A personal and literary evocation of José María Arguedas in the life and memory of a writer

Gracia Morales 47 Quechua's influence in the narrative of José María Arguedas: an approach to his shorts stories

Julio E. Noriega 61 Bilingual poetry by José María Arguedas

Ígor Órzhytskyi 68 Is *El Sexto* an Andean novel?

Nelson Osorio 75 José María Arguedas and the language of mixed race identity

Carlos Miguel Salazar 83 The gestation of some images of the mestizo in arguedian thought

Eva Valero 95 Chimbote is Perú. The mythical construction of the coastal city in *El zorro de arriba y el zorro de abajo*

América sin nombre, nº 17 (2012) 5-6
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

Presentación

Francisco José López Alfonso y Eva Valero Juan

Con el presente volumen la revista América sin nombre *ha querido rendir su particular homenaje a una de las figuras cumbre de las letras peruanas, e hispanoamericanas, del siglo XX, en el Centenario de su nacimiento, celebrado en 2011. Conforman este número algunas de las ponencias que, en el año del Centenario, se presentaron en el III Congreso Internacional "Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana. Homenaje a José María Arguedas en el centenario de su nacimiento", celebrado en la Universidad de Alicante del 21 al 23 de noviembre de 2011; así como los artículos de reconocidos críticos en la obra arguediana. Dada la temática del congreso, los trabajos surgidos de las ponencias sobre Arguedas allí presentadas, tienen un enfoque común, consistente en la reflexión sobre la utilización del mito en la obra arguediana y sus derivaciones.*

El congreso, que originó la propuesta del presente volumen, se planteó en el seno del proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación "La formación de la tradición literaria hispanoamericana: historiografía, documentos y recuperaciones textuales" (MCI FFI2008-03271/FILO), dirigido por el Dr. José Carlos Rovira y desarrollado por la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante "Recuperaciones del mundo prehispánico y colonial en la literatura latinoamericana". Para su financiación se contó con la contribución de la Generalitat Valenciana, en su programa de ayudas para la organización y difusión de congresos (AORG/2011), y del Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI2011-12642-E). Los estudios que en dicho congreso se presentaron sobre la temática del mito en la literatura latinoamericana contemporánea han conformado el libro editado por José Carlos Rovira y Eva Valero, bajo el título Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana, *Madrid, Iberoamericana, 2013.*

En la colección de América sin nombre, *este número significa una nueva aportación a los estudios literarios peruanistas, cuyo precedente es el titulado* Revisiones de la literatura peruana (En el IV Centenario de los Comentarios reales), *nº 13-14, diciembre de 2009.*

A todos los autores del presente volumen queremos mostrar, desde esta página inicial, el agradecimiento por su colaboración y sus valiosísimas y renovadoras reflexiones sobre un autor que, en el año del Centenario, ha recibido múltiples interpretaciones nuevas y se ha revelado, tras décadas en las que se

sucedieron los estudios sobre su obra, como fuente inagotable de sugestión crítica. Sirvan las páginas de este volumen como prueba irrevocable de ese poder ilimitado de Arguedas para regresar siempre, desde sus cumbres andinas, a nuestro pensamiento y a nuestro decir.

***

Este número de América sin nombre *está dedicado a la memoria de dos latinoamericanistas insignes que han desaparecido este año: Luis Sainz de Medrano Arce, catedrático de Literatura Hispanoamericana de la Universidad Complutense, historiador y crítico literario que, fallecido a comienzos de julio, nos ha acompañado desde los comienzos de la revista en 1999, colaborando en varios números y asesorando sobre sus objetivos. Y a la memoria de nuestra entrañable compañera en las tareas editoriales de la revista, Sonia Mattalia Alonso, fallecida a comienzos de diciembre, catedrática de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Valencia, autora de innumerables trabajos sobre literatura contemporánea y perteneciente al Consejo Editorial de* América sin nombre *desde su primer número. En nuestra memoria está la actividad incansable y generosa de dos colegas imprescindibles.*

9 de diciembre de 2012

América sin nombre, nº 17 (2012) 7-12
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

LEÍAMOS A JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

JOSÉ CARLOS ROVIRA
Universidad de Alicante (España)
rovi@ua.es

José Carlos Rovira
(Alicante, 1949). Catedrático de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Alicante. Es autor de libros y ediciones sobre autores contemporáneos (Rubén Darío, Miguel Hernández, Pablo Neruda, José María Arguedas y Juan Gil-Albert) así como sobre poetas de la tradición cancioneril en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo, literatura novohispana, relaciones del mundo cultural italiano con la tradición hispanoamericana, siendo sus últimos libros *José Toribio Medina y la fundación bibliográfica y literaria del mundo colonial hispanoamericano* (2002), *Ciudad y literatura en América Latina* (2005), así como las ediciones *La sombra vencida. Miguel Hernández 1910-2010*, catálogo de la exposición de la que fue comisario, dedicada al poeta en su centenario, y la edición de la *Obra poética* de Rubén Darío (2011).

RESUMEN

La evocación personal de un tiempo ya antiguo de lecturas de Arguedas sirve para plantear la actualidad del escritor en terrenos literarios y sociales y una vigencia que nos hace seguir con su lectura. El comentario sobre el indigenismo arguediano lleva a la confrontación con lo que Vargas Llosa diseña acerca de su «utopía arcaica» y, para ratificar su utopía transformadora, se recurre a ejemplos indigenistas contemporáneos y a una relectura del «Llamado a algunos doctores» que el escritor publicó en 1966, tres años antes de su suicidio, como réplica a la incomprensión que había provocado su novela *Todas las sangres.*

Palabras clave: indigenismo, utopía arcaica, Vargas Llosa, utopía transformadora.

ABSTRACT

Through the personal evocation of former readings, this article observes the lingering effects of the works by Arguedas in both a literary and social sphere. The study of Arguedas' indigenous literature leads to a confrontation with the «archaic Utopia» designed by Vargas Llosa. Also, in order to confirm his transformative Utopia, the author appeals to some contemporary indigenous writers, as well as to a new interpretation of the «Llamada a algunos doctores», published in 1966, three years before Arguedas committed suicide, which was conceived by the writer as a reply to the general incomprehension of his novel *Todas las sangres*.

Keywords: indigenism, archaic Utopia, Vargas Llosa, transformadora Utopia.

Lo tengo contado hace tiempo: José María Arguedas apareció en mi vida de lector allá por 1970. Eran tiempos muy difíciles todavía por aquí. No me voy a referir a ellos más que en un aspecto que, desde mi tiempo universitario, me preocupaba muchísimo. Tiene que ver con la vida de un escolar, allá por los años 50, recitando en un colegio aquello de Rubén: «Ínclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda», un Rubén adulterado también, preso del nacionalismo español, del peor nacionalismo español, convertido el poeta nicaragüense en una imagen que la enciclopedia Álvarez nos enseñaba a los escolares en la que estaba Darío con traje diplomático, con los entorchados de gala, con medallas, junto al poema citado, y los versos de la «Marcha triunfal»: «Ya viene el cortejo, ya viene el cortejo/ ya se oyen los claros clarines». Él, el pobre Darío, el excepcional poeta de «Lo fatal».

No había clemencia intelectual para aquel chaval y sus compañeros de clase, ni para el país que seguía conmemorando la historia de un Imperio que algunos poderes del fascismo creían o querían duradero…días rotos con la injerencia de estampas que pueblan de una y otra forma una infancia que algunos querían imperial también…días a la intemperie sin que la razón cubriese ningún cielo próximo… retornos de un Imperio lejano en el que el 12 de octubre se celebraba por ejemplo «el día de la raza»…

La librería Lux de Alicante era el lugar secreto en el que Manolo Rey, el librero, acumulaba libros raros en una trastienda más o menos alcanzable. Allí apareció un día en

una maleta la edición de Losada de *Los ríos profundos.* No creo que fuera la del 58, la primera, y no puedo saberlo pues se perdió en algún traslado o en un préstamo sin retorno. El tal José María Arguedas sonaba a casi desconocido en la España del 70. La novela sedujo a aquel joven por el enigma del título. No sabía nada de él ni del autor. La tarde se prolongó hasta la noche con el libro intenso. Sonaba a desconocido también aquel mundo. El niño Ernesto y el Cuzco eran su primera imaginación. En la memoria quedó el sonido de «la María Angola» como si se oyera de tan lejos, y la visión casi inimaginable del muro incaico que ya transmitía sentidos, sentidos inesperados para un anochecer en el que las peripecias del internado, o la rebelión de las chicheras, quedaban en remembranza dispersa y duradera, mientras recordaba el girar de los trompos de su propia infancia que ya a partir de ahí llamaría *zumbayllu,* o evocaba nombres lejanos como Abancay.

Cambio de escenario: Istituto Ispanico de la Universidad de Florencia allá por 1974. Un profesor todavía joven, Roberto Paoli, hablaba de *Yawar fiesta* en una clase. Día lluvioso sucesivo en el que, en un cine céntrico, en sesión matinal, íbamos a ver, con aquel profesor y con sus ayudantes, *Yawar Mallku (Sangre de cóndor)*, la película boliviana de Jorge Sanjinés que impresionaba por su realidad y su dolor; memoria indígena contemporánea en la que entendíamos la voluntad gubernamental de aquella Bolivia por aniquilar, con la ayuda del Cuerpo de Progreso de Los Estados Unidos, aquellas comunidades indígenas del altiplano que vivían una pobreza ancestral: ritos, exvotos telúricos y venganza indígena para reparar con violencia el dolor provocado por la esterilización secreta de las mujeres indígenas. Pensé aquella mañana que algún día en España las televisiones podrían dar aquella película por ejemplo el 12 de octubre, para conmemorar precisamente «el día de la raza».

Estos recuerdos que parcialmente he narrado ya alguna vez, forman parte de lo que llamaría memoria sentimental de una generación que tuvo que aprender fuera, en otros lugares o en libros difíciles de conseguir, todo lo que no nos habían enseñado. Recuerdo las clases de literatura hispanoamericana en la Universidad Complutense que terminaban con el primer volumen de la Historia de Raimundo Lazo que había casi que memorizar.

Termino el apartado de recuerdos con uno último y significativo, hace 25 años, exactamente el 1 de noviembre de 2011 los hizo, entré en esta facultad para enseñar literatura latinoamericana. Recuerdo la decisión de lecturas obligatorias que, entre tanto que elegir, tuvieron en *Los ríos profundos* una selección segura. Quería que las alumnas y alumnos de los sucesivos años pudiesen llegar, entre tantas obras espléndidas, entre vanguardias y *boom* narrativo, entre poesías y novelas que seguían apareciendo con fuerza entrados los 80, el sello formativo del indigenismo, del mejor indigenismo, en la figura y el significado de José María Arguedas, al que dediqué (perdonen por esta exposición casi curricular) el monográfico y la antología de textos que la revista y editorial *Anthropos* hicieron en 1992. Otras veces escribí sobre él, pero omito ya lo que dijera para no cansarles con esta exposición personal que es, en cualquier caso, un desahogo para explicar el pasado temporal del título: «Leíamos a José María Arguedas», sí, quiere decir leemos, porque leíamos entonces.

José María Arguedas está desde aquel tiempo entre las referencias imprescindibles para entender una parte de América, para entender el mundo andino, para comprender el Perú y el indigenismo contemporáneo, las crisis estéticas, algunos debates esenciales, los conflictos sociales, cuestiones que, o las aprendemos, o será difícil pasar página formativa a partir de los años sesenta, cuando se producía además la gran renovación estética que convirtió en imprescindibles a aquellas literaturas.

Mi reflexión docente sobre José María Arguedas empezaba siempre con aquel texto muy recordado que corresponde al momento en el que recibía en 1968 el premio Inca Garcilaso de la Vega y concluía su discurso así:

> Contagiado para siempre de los cantos y los 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. Y el camino no

> tenía por qué ser, ni era posible que fuera únicamente el que se exigía con imperio de vencedores expoliadores, o sea: que la nación vencida renuncie a su alma, aunque no sea sino en la apariencia, formalmente, y tome la de los vencedores, es decir que se aculture. 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 (1971, p. 297).

Le di muchas vueltas a este texto durante un período. Era por una parte el momento de plenitud, pronunciado al tiempo que estaba elaborando el discurso del suicida (de hecho el escritor se suicidó como sabemos algunos meses después, a fines de noviembre de 1969). Era además una síntesis desafiante del mestizaje como actitud cultural, mestizaje como conflicto en cualquier caso, no como unión ideal. Era también el testimonio del conflicto personal en un tiempo en el que José María Arguedas escribía su última obra *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, aun a sabiendas de que iba a entremezclar la historia narrativa con sus diarios personales en los que iba a contar el suicidio e, incluso, en carta al rector de su Universidad, dejar escritos los preparativos para su entierro. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* sigue produciendo escalofríos, como siempre los produce cuando alguien textualiza su propio final, desolado también por el drama de la escritura:

> Pero ahora no puedo empalmar el capítulo III de la nueva novela, porque me enardece pero no entiendo a fondo lo que está pasando en Chimbote y en el mundo. Voy a transcribir en seguida -lo haré al margen- las páginas que escribí en Chimbote, cuando igual que hoy, luego de varias noches de completo insomnio, atosigado ya de odios e ilusiones, de impotencia y vacío, decidí, otra vez, suicidarme [...] Entonces agonizaba porque no podía escribir el segundo capítulo; ahora se trata del tercero. El segundo capítulo lo escribí, arrebatado, sin conocer bien Chimbote ni conocer como es debido ninguna ciudad de ninguna parte. A través simplemente del temor y la alegría no se pueden conocer bien las cosas [...] Y creo que el intento de suicidio, primero, y luego las ansias por el suicidio fueron tanto por el agotamiento –estoy luchando en un país de halcones y sapos desde que tenía cinco años– como por el susto ante el miedo de tener que escribir sobre lo que se conoce sólo a través del temor y la alegría adultos, y no en el zumbar de la mosca que uno percibe apenas el oído se forma [...] ¡Tengo miedo, no puedo comenzar este maldito capítulo III, de veras! ¿Cuántas veces hemos hablado de él, doctora Hoffmann? (1971, p. 95).

Cuzco. Catedral en la Plaza Mayor

La novela es también el desarrollo de la transformación imparable de aquella ciudad, Chimbote, en donde está el escenario narrativo principal de una obra fracasada e inconclusa.

Me sorprendió Mario Vargas Llosa, indudablemente el más ilustre de los escritores peruanos (siempre apostillo cuando me oigo decir esta frase que, tras el Inca Garcilaso, José Carlos Mariátegui y César Vallejo) explicando la «utopía arcaica» en la que incurrió Arguedas, también a través del crecimiento demográfico e industrial de Chimbote que, de una aldea de poco más de cuatro mil habitantes, pasó por un desarrollo industrial basado en los aceites de pescado, a doscientos cincuenta mil. Es un dato que aprendí en *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* y que me sigue creando preocupación; sobre todo que Vargas indique, con datos similares, el fin de la utopía de Arguedas, que él considera arcaica.

Hay en Arguedas, como sabemos, un mundo cultural y antopológico vinculado, pero exento también de la ficción narrativa. Tuvo como obsesión recopilar la ingenuidad y la belleza de la oralidad indígena y siempre cuento como ejemplo narraciones y reflexiones como la que sigue:

> Sin embargo, ambas culturas, la criolla y la india, se mantienen profundamente diferenciadas en su médula y evolucionan paralelamente. Sobre la base de los materiales de la doctrina y cosmogonía católicas, los pueblos nativos crean mitos cosmogónicos posincaicos. Así, para los indios de la hacienda Vicos hubo dos humanidades: una bárbara, de individuos descomunalmente fuertes que hicieron caminar las piedras arreándolas con azotes para construir grandes monumentos líticos; esta humanidad, que era antropófaga, fue creada por el dios *Adaneva.* Pero *Adaneva* violó a una mujer muy bella y, cuando la vio preñada, la arrojó de su casa. Esa mujer fue la Virgen María y el hijo que nació de ella, Téete Mañuco (Padre Manuel, el niño Manuelito, o sea, Jesús). Téete Mañuco destruyó la humanidad bárbara mediante una lluvia de fuego y creó la humanidad actual, físicamente más débil pero «con más pensamiento». Téete Mañuco es

Cuzco. El muro incaico en la calle Hatunrumiyoc

Cuzco. Catedral

> ya siempre joven (desventuradamente), porque cada año muere un día viernes y resucita el sábado. El cielo es exactamente como la tierra poblada por las criaturas hechas por Téete Mañuco; la diferencia consiste en que allá los indios se convierten en señores, y, los que en este mundo son señores todopoderosos, en el cielo hacen de indios, pero para toda la eternidad (1992b, p. 39).

La pureza y la ingenuidad andina fue un mundo a preservar obsesivamente por Arguedas y es una pena seguro que ese mundo esté en trance de desaparición y que haya sido arrumbado por una modernidad que, en el caso de Perú, es además una falsa modernidad.

Por eso, me parece más que dudosa la interpretación de Vargas Llosa en la que quiere aniquilar cualquier resquicio de salvación para el mundo que Arguedas quería poner en pie, que no era sólo la salvación de una realidad andina, sino la proyección de ese mismo mundo hacia el futuro, como parece que, entre titubeos, torpezas, errores y también seguridades, inteligencia y aciertos está intentando poner en pie Bolivia, en aventura histórica difícil que significa que la utopía arcaica quizá tenga sentido aún en un mundo en el que a ella se opone la realidad neoliberal que unifica economías y también conciencias.

Pero no son esas las cuestiones que me preocupan sobre Arguedas. Creo que queda vigente una gran parte de su mundo narrativo y, en él, la reflexión lúcida de alguien que se aventuró por los caminos de la creación intentando dotar de una nueva dimensión a la misma.

En 1992 tuve que antologarlo como he dicho (Arguedas, 1992b[1]). Toda antología es una limitación, pero hay que hacerla sobre todo para los que no tienen a mano los cinco volúmenes de las *Obras Completas* de Editorial Horizonte. Los textos creativos estaban claros: el primer capítulo de *Los ríos profundos,* que he recorrido alguna vez también fotográficamente porque el Cuzco sigue siendo el Cuzco y todo viajero se deberá disponer en un momento frente al muro incaico narrado para decirse:

> Caminé frente al muro, piedra tras piedra. Me alejaba unos pasos, lo contemplaba y volvía a acercarme. Toqué las piedras con mis manos; seguí la línea ondulante, imprevisible, como la de los ríos, en que se juntan los bloques de roca. En la oscura calle, en el silencio, el muro parecía vivo, sobre la palma de mis manos llameaba la juntura de las piedras que había tocado... (1992b, p. 108).

Los relatos «Agua» y «El sueño del pongo», junto a dos capítulos de *Yawar Fiesta* –el III y el IV– completaban la breve antología narrativa. Otro apartado inicial, era el referente a los fragmentos en los que fue trazando su autobiografía, donde, aparte de los diarios de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, hay una serie de autorrepresentaciones como la «Intervención en Arequipa» en 1965, o la amplia entrevista con Sara Castro Klarén en 1966 y 67, o algunas cartas –desconocíamos entonces lógicamente la impresionante correspondencia con John Murra y la doctora Hoffmann que editaron Murra y Mercedes López-Baralt en 1996–, para abrir otro apartado en el que Arguedas pasa de la autobiografía a la reflexión cultural (su prólogo a *Canto Kechua),* o su entrada a la reflexión teórica con textos como «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú», donde al análisis aúna su proyecto literario; sus reflexiones sobre Mariátegui y César Vallejo, o su defensa y reflexión sobre el indigenismo en «Razón de ser del indigenismo en el Perú»; o su análisis global sobre «La narrativa en el Perú contemporáneo». La recuperación de canciones

1
He utilizado casi todas las referencias a partir de mi antología (Arguedas, 1992b) pero está claro que podrán ser encontradas por sus títulos sobre todo en las *Obras completas* (1983).

quechuas que forman su infancia, sus contribuciones educativas y antropológicas, con especial preocupación hacia el mundo lingüístico andino y el bilingüismo en el Perú, o las conclusiones de su tesis doctoral, comparativa sobre la comunidades en España –Sayago como objeto– y las comunidades en el Perú (Arguedas, 1968); o su imprescindible contribución sobre mitos poshispánicos como el de Inkarrí; o sus grandes polémicas como la del indigenismo o la muy triste y desenfocada polémica con Julio Cortázar.

Ese era mi resumen, que se completaba con la poesía en quechua del propio Arguedas; poemas como «A nuestro padre creador Túpac Amaru», o a Guayasamín, o su experiencia aérea de la «Oda al Jet», o los poemas a Cuba y a Vietnam, o el emocionante «Katatai» (Temblar); o uno con el que voy a terminar y tiene que ver con una referencia que ya he realizado antes. Me enfadaron algunos textos de Mario Vargas Llosa, previos al sin duda depurado y atenuado *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo.* Ya escribí una vez sobre ello[2], sobre una manipulación biográfica que hacía de Arguedas, en textos previos al libro, casi un pelele al final en manos, entre otros, de Sibila Arredondo, pero me enfadó más la sin duda inteligente manipulación de la utopía arguediana como utopía arcaica. El sueño de Arguedas destrozado por la imposibilidad de aceptar una modernidad que ideológicamente le interesaba, ya que esa modernidad es para el autor del libro solo posible en cuanto «occidentalización e hispanización» (Vargas Llosa, 1996, p.306). Con esos presupuestos no es difícil llevar la utopía arguediana, no sólo al terreno de lo imposible, a la edificación de un sueño, sino al terreno más ideológico de lo arcaico. Pero no voy a seguir con el comentario de ese libro, porque creo que la mejor respuesta es la anticipada, producto del comentario negativo de «varios doctores» sobre *Todas las sangres*, que en 1966 publicó José María Arguedas en el *Comercio* de Lima. Voy a recordar algunos fragmentos del texto «Llamado a algunos doctores» (1992b, p.125-127):

> Dicen que no sabemos nada, que somos el atraso, que nos han de cambiar la cabeza por otra mejor.
>
> Dicen que nuestro corazón tampoco conviene a los tiempos, que está lleno de temores, de lágrimas, como el de la calandria, como el de un toro grande al que se degüella, que por eso es impertinente.
>
> Dicen que algunos doctores afirman eso de nosotros, doctores que se reproducen en nuestra misma tierra, que aquí engordan o que se vuelven amarillos.
>
> Que estén hablando, pues: que estén cotorreando, si eso les gusta.
>
> [...]
> ¿Por qué se ha detenido un instante el sol, por qué ha desaparecido la sombra en todas partes, doctor?
>
> Pon en marcha tu helicóptero y sube aquí, si puedes. Las plumas de los cóndores, de los pequeños pájaros se han convertido en arco iris y alumbran.
>
> Las cien flores de la quinua que sembré en las cumbres hierven al sol en colores, en flor se ha convertido la negra ala del cóndor y de las aves pequeñas.
>
> [...]
> No sabemos bien qué ha de suceder. Que camine la muerte hacia nosotros; que vengan esos hombres a quienes no conocemos. Los esperaremos en guardia, somos hijos del padre de todos los ríos, del padre de todas las montañas ¿es que ya no vale nada el mundo, hermanito doctor?
>
> No contestes que no vale. Más grande que mi fuerza en miles de años aprendida; que los músculos de mi cuello en miles de meses; en miles de años fortalecidos, es la vida, la eterna vida mía, el mundo que no

Fotograma de *Sangre de cóndor* de José Sanjinés

2
La reflexión se basaba en conferencias, artículos e intervenciones varias de Mario Vargas Llosa, y fue previa a la aparición del libro de este en 1996, ya que se presentó en un congreso en Murcia en 1995, aunque apareciera en las actas del mismo dos años más tarde (Rovira, 1997).

descansa, que crea sin fatiga; que pare y forma como el tiempo, sin fin y sin principio.

La utopía, la que sostienen los indios de Bolivia, que ya cité, o fuera del territorio andino, los de Chiapas, es una dolorosa utopía de futuro, es parte de un formidable *tinku*[3] americano –¿verdad, Mercedes López-Baralt?– en el que la voz de Arguedas resulta aún imprescindible.

3
Tinku: a los valores de ceremonia ritual, danza en la que se representa un combate entre contrarios, este «juego de la dualidad que fertiliza la tierra» es clave de lectura de toda la obra de Arguedas, en la que se «encuentran conflictivamente sierra y costa, quechua y español, tradición oral y escritura, pasado y presente, el hombre andino y el hombre occidental (siendo sobre todo) un encuentro ritual donde la batalla entre fuerzas opuestas engendra la compleja totalidad. El *tinku* siempre supone una dimensión conflictiva, y en el caso de Arguedas la expresión literaria de la totalidad peruana no deja de ser conflictiva», como dice Mercedes López-Baralt (1998, p. 320 ss) ampliando la reflexión de Flanklin Pease comunicada oralmente a la autora.

Bibliografía

Arguedas, José María (1958), *Los ríos profundos*, Buenos Aires, Losada.

Arguedas, José María (1968), *Las comunidades de España y el Perú*, Lima, Universidad Mayor de San Marcos.

Arguedas, José María (1971), *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Losada.

Arguedas, José María (1974), *Yawar Fiesta*, Buenos Aires, Losada.

Arguedas, José María (1983), *Obras completas*, prólogo y edición de Antonio Cornejo Polar, Lima, Editorial Horizonte, V Vol.

Arguedas, José María (1986), *Los ríos profundos*, Madrid, Alianza editorial.

Murra, John V, y López-Baralt, Mercedes (eds.) (1998), *Las cartas de Arguedas*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Rovira, José Carlos (coord.) (1992a), *Indigenismo y mestizaje cultural como crisis contemporánea hispanoamericana,* Barcelona, Anthopos, nº 31.

Rovira, José Carlos (ed.) (1992b), *Una recuperación indigenista del mundo peruano. Una perspectiva de la creación latinoamericana,* Barcelona, Suplementos Anthropos.

Rovira, José Carlos (1997), «Mario Vargas Llosa, lector de José María Arguedas», en Polo, Victorino (ed.), *Conversación de otoño: homenaje a Mario Vargas Llosa,* Murcia, Caja de Ahorros del Mediterráneo, p. 473-499.

Vargas LLosa, Mario (1996), *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo,* México, FCE.

Fecha de recepción: 04/02/2012
Fecha de aceptación: 22/10/2012

América sin nombre, nº 17 (2012) 13-22
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

Francisco José López Alfonso
Profesor titular de la Universitat de València y autor de los libros: *César Vallejo, las trazas del narrador* (Valencia, 1995), *Hablo, señores, de la libertad para todos. López Albújar y el indigenismo en el Perú* (Alicante, 2006) y *Sombras de la libertad. Una aproximación a la literatura brasileña* (Alicante, 2008). Es también editor y prologuista del volumen *Indigenismo y propuesta culturales en el Perú: Belaúnde, Mariátegui y Basadre* (Alicante, 1995).

MITO Y TRABAJO

FRANCISCO JOSÉ LÓPEZ ALFONSO
Universitat de València (España)
francisco.j.lopez@uv.es

Si has de sucumbir, ¿con qué palabra en los labios?
E. Canetti, *Libro de los muertos*

¡Sierra de mi Perú, Perú del mundo,
y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!
C. Vallejo, «Telúrica y magnética»

RESUMEN

Si toda la narrativa de Arguedas testimonia, de un modo necesariamente subjetivo, el conflicto entre la cultura indígena y la otra cultura, *El Zorro de arriba y el zorro de abajo* constituye el trágico punto final del proceso. Esta novela sobre el trabajo en el capitalismo avanzado reflexiona sobre las posibilidades de los valores de la cultura indígena en este universo. El análisis del íntimo diálogo entre los diarios autobiográficos y los capítulos de la ficción, sus dos textualidades, permite responder a algunas preguntas que plantea la novela -¿qué significan las míticas figuras de estos zorros prehispanos?, ¿por qué Arguedas se suicida antes de concluir la ficción?- y comprender la metamorfosis intelectual del escritor neoindegenista, que deja de serlo para intentar «azambarse».

Palabras clave. Arguedas, narrativa, Perú, nación, modernidad, historia, mito, cultura, neoindigenismo, «zambismo».

ABSTRACT

Most of Argueda's narrative is a subjective testimony of the conflict between the indigenous culture and the *other* culture where *El Zorro de arriba y el zorro de abajo* constitutes the final point in the process. This novel about work in advanced capitalism reflects on the possibilities of the indigenous culture in this universe. The analysis of the intimate dialogue in the two textualities: the autobiographic diaries and the fictional chapters, provides answers to some of the questions in the novels. What do the mythical figures of the Pre-Hispanic foxes mean? Why does Arguedas commit suicide before the end of the fiction? This leads to an understanding of the intellectual metamorphosis of the neo-indigenous writer who moves away from his roots in an attempt to «azambarse».

Keywords. Arguedas, narrative, Peru, nation, modernity, history, myth, culture, neo-indigenism, «zambismo».

Puerto de pesca, Chimbote

Quizá el uso mordaz del término patético haya apagado su sentido directo. Pero no conozco otro que exprese mejor el padecimiento moral, la angustia que atraviesa de principio a fin la narrativa de José Maria Arguedas. Para mí, su obra siempre quedará ligada al recuerdo de ese niño que llora impotente, solo, en medio del campo en el desenlace de «Agua» y al del hombre Arguedas (1990, p. 7) que en los diarios de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* medita y anuncia su suicidio: «Y ahora estoy otra vez a las puertas del suicidio. Porque nuevamente, me siento incapaz de luchar bien, de trabajar bien».

La novela está estructurada en dos niveles, los diarios y los capítulos o «hervores», que desarrollan propiamente la ficción. Sin menoscabar la importancia de estos «hervores», es indudable que son los textos autobiográficos los que otorgan a *Los zorros* su extraña novedad. Los diarios, aunque inicialmente fueron escritos «sin dejar de pensar en que podrán ser leídas» (Arguedas, 1990, p. 10), no eran ficción y, sin embargo, formaban parte de la novela. Los límites entre arte y vida, entre ficción y verdad se estremecen. Y es que diarios y capítulos nacen del mismo propósito: combatir la tentación del suicidio. «Escribo estas páginas –anota el 10 de mayo de 1968- porque se me ha dicho hasta la saciedad que si logro escribir recuperaré la sanidad» (Arguedas, 1990, p. 8) Y cinco días más tarde: «No es una desgracia luchar contra la muerte, escribiendo. Creo que tienen razón los médicos» (Arguedas, 1990, p. 19).

La terapia le empuja a escribir sobre el suicidio, pero también a intentar mezclar y enlazar este tema con los motivos elegidos para una novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, y con lo largamente meditado sobre el Perú y su gente. Esta amalgama resume en buena medida el contenido de *Los zorros* y muestra los diarios como la cocina del escritor que permite vislumbrar principios, intenciones y juicios.

El «Primer diario», fechado desde el 10 hasta el 17 de mayo de 1968, es una auténtica poética. Con la perspectiva esperanzada de la Revolución cubana al fondo, Arguedas ratifica la resolución que desde un inicio empujó su trabajo de escritor: «Ni soporto vivir sin pelear, sin hacer algo para dar a los otros lo que uno aprendió a hacer y sin hacer algo para debilitar a los perversos egoístas que han convertido a millones de cristianos en condicionados bueyes de trabajo» (Arguedas, 1990, pp. 9-10).

Escribir, exige, sin embargo, algo más que este compromiso. Escribir supone «recuperar el roto vínculo con todas las cosas», «transmitir a la palabra la materia de las cosas». (Arguedas, 1990, p. 7) Este lenguaje absoluto es como un nombre que todo lo abarca, que ilumina de repente con luz de eternidad todo lo pasado y lo olvidado, lo secreto e incomprensible de la vida. Esta lengua paradisíaca no solo se expresa con la palabra; todavía lo hace más fácilmente a través de la música. La gente del campo y de la ciudad «cuando cantan y bailan lo suyo», dice Arguedas, «transmiten el jugo de la tierra». Sin embargo, en el folklore profesional, estos «huasos amariconados, estas muchachas achuchumecadas» convierten «los bailes de la gente fuerte en *espectáculo agradable y nacional*» (Arguedas, 1990, p. 13). El mercado, entonces, degrada y envilece.

Por esa misma razón, escribir no puede ser una profesión. «Yo no soy escritor profesional. Juan Rulfo no es escritor profesional, ese García Márquez no es escritor profesional. ¡No es profesión escribir novelas y poesías! O yo […] entiendo provincialmente el sentido de esta palabra oficio como una técnica que se ha aprendido y se ejerce específicamente, orondamente para ganar plata» (Arguedas, 1990, p. 18). Esta es la razón,

por encima de afinidades con los autores transculturadores –Rulfo, Guimaraes Rosa, García Márquez– de la criba que admite con admiración a un narrador marcadamente urbano como Onetti, que «tiembla en cada palabra», pone reparos a la obra de un Carpentier que «considera nuestras cosas indígenas como excelente […] material de trabajo» y «trabaja como un poeta y un erudito» (Arguedas, 1990, p. 12) y rechaza abiertamente la obra de Fuentes, quien escribe como «un albañil que trabaja a destajo» (Arguedas, 1990, p. 19), y de Cortázar, con el que mantendrá una agria polémica. Se diría que incluso se rechaza la obra de Vargas Llosa, en los diarios, Mario, al que no se incluye en la lista por motivos de amistad.

La profesionalización de la escritura es, para Arguedas, una desgracia. «Escribimos por amor, por goce y por necesidad, no por oficio» (Arguedas, 1990, p. 18). Con actitud un tanto romántica y marcando distancia con las figuras señeras del *boom*, juzga que «la vanidad y el lucro» prostituyen la literatura. No es sorprendente que quien escribe para salvar la vida –«si no escribo y publico, me pego un tiro» (Arguedas, 1990, p. 14)–, considere el oficio una trivialización del trabajo de la escritura: «Yo vivo para escribir, y creo que hay que vivir desincondicionalmente para interpretar el caos y el orden» (Arguedas, 1990, p. 18).

Esta es la elevada misión que Arguedas se asigna en los capítulos o hervores: interpretar el caos y el confuso orden de la ciudad de Chimbote, una ciudad costeña que en los años sesenta se convirtió bruscamente en el puerto pesquero más grande del mundo, es decir, en una metrópolis del tercer mundo, producto de una modernización compulsiva.

Los diarios, además de esta dimensión metaliteraria nos permiten sospechar las transformaciones que la imaginación opera sobre las experiencias. Ya en la entrada del 17 de mayo, Arguedas introduce episodios biográficos que resonarán como un eco en los hervores. ¿Cómo no pensar en Fabiana, la chichera embarazada que, de paso por la casa en la que servía el joven Arguedas, se acostó con él, al leer en el primer capítulo las líneas dedicadas a Orfa, la hija de un hacendado cajamarquino que, botada de la casa paterna al quedarse preñada, ejerce de prostituta para alimentar a su hijo? ¿Cómo no pensar en Arguedas que, como Orfa, ha decidido suicidarse?

Y todavía más importante que esto es la inclusión de los zorros, comentando el incidente con Fabiana, en un intento de romper las fronteras entre lo biográfico y lo ficticio. En la versión de 1969 incluso se añadía esta réplica del Zorro de abajo que conducía directamente al primer capítulo: «–Mira, mira a Maxwell. ¡Está bailando en el salón rosado del prostíbulo oficial de Chimbote!».

Fábricas en Chimbote

Sin embargo, en la versión definitiva, esta secuencia prostibularia, aunque cronológicamente fuese anterior, no podía ser el inicio del primer capítulo. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es una novela sobre el trabajo. Chimbote es un universo laboral y la ficción recrea su naturaleza colectiva y el sistema de relaciones sociales que lo conforma. Nada más pertinente que una secuencia de pesca, la actividad primaria que desencadenó el universo elefantiásico del pequeño pueblo pesquero.

Chaucato es el patrón de lancha que inició a Braschi en el negocio de la anchoveta. Pero desde entonces, cuando eran amigos y visitaban juntos los burdeles, han cambiado muchas cosas, Braschi ha creado un imperio económico:

> Fábricas, bolicheras, muelles, fierros, cada año menos obreros y más tragones ellos, pa'comer en el mar –piensa Chaucato en plena faena–. Yo comencé a miar primero en la bahía pa'Braschi; […] Braschi ¡putamadre! tú has hecho la pesca. Ahora comes gente, Pa´eso formaste la mafia, con los apristas. […] Ahora Chaucato, hermano de Braschi, es contra Braschi. […] Braschi se lleva mi trabajo (Arguedas, 1990, p. 28).

Ese mar de Chimbote, que antes era como un espejo, es ahora como el sexo millonario de una gran puta, chuleada por extranjeros o «extranjereados», por mafiosos, según la opinión de Zavala, dirigente sindical comunista. «Tiburonazos cabrones, cabronean a Chimbote, cabronean al Perú desde el infierno puto» (Arguedas, 1990, p. 43). La explotación

Contaminación ambiental en Chimbote

voraz de los recursos marinos, su transformación en la industria no solo generan harina, aceite de pescado e ingentes cantidades de dinero, sino desperdicios que contaminan el mar y la arena de la playa, de la que brotan gusanos gelatinosos. Es la expresión del capitalismo más salvaje y también su símbolo.

Como lo es el prostíbulo, en el que Maxwell es atacado por el Mudo. También aquí, el agua con jabón, que baldean a los pies de un laurel, cría unos gusanos peludos. «Hijos de los putos y de la tierra», (Arguedas, 1990, p. 37) los llama Zavala. Similar a una ciudad con sus galerías, salones y corrales que establecen jerarquías sociales, el burdel, como las cantinas, ha sido abierto por los mismos propietarios de las fábricas y los muelles para desplumar a los obreros del dinero ganado con su trabajo. «Y mientras el pescador repetía: "Todo se paga a Braschi, todo se paga; de todo lo rico saca tajada en billetes", […]» (Arguedas, 1990, p. 36).

Chimbote es un universo populoso, agitado por la presencia de miles de hombres procedentes de todos los lugares del país; hombres que son como los gusanos de un cuerpo en descomposición. Chimbote es un cadáver lleno de vida: primero la bahía, después el prostíbulo, luego el mercado, en el que el loco Moncada, como un profeta airado, predica contra Braschi y lo que él representa: «Aquí, en el Perú que decimos, después de San Martín, don José, no ha habido sino forasteros, extranjeros que han mandado. Nosotros no semos sino sirvientes de extranjeros» (Arguedas, 1990, p. 56)

El mercado de La Línea, dividido en dos por las vías del ferrocarril y sobre cuyos raíles hay puestos de limones, flores, lechugas, animales vivos…, es igualmente un espacio pestilente. Huele a «excremento, a frutas, a sudor, a yerbas medicinales» (Arguedas, 1990, p. 58). Este hervidero humano, versión pobre del capitalismo, es, como la bahía y el prostíbulo, un espacio real y a la vez altamente simbólico.

Quizá ningún personaje de la novela tenga más capacidad que Moncada para ver esta doble dimensión de las cosas. Como observa Arguedas (1990, p. 243) en el «¿Último diario?», «es el único que ve en conjunto y en lo particular las naturalezas y los destinos». Él entiende bien que la modernidad, simbolizada en ese tren que atraviesa el mercado y aplasta una jaula con cuyes y un gallo, es una fuerza irresistible que a menudo arrasa con mucho de lo bueno existente –hombres y culturas–, sin pretenderlo y sin que todo lo nuevo que trae sea positivo: «El gallo ha muerto, los cuyes han muerto; la locomotora mata con inocencia, amigos. Así los yankis de Talara Tumbes Limites, Cerro de Pasco Corporacion. No; son responsables» (Arguedas, 1990, p. 59). Y también entiende que en esa destrucción –con cuyos restos sanguinolentos celebra una eucaristía– está implícito un renacer, una nueva posibilidad de vida: «Yo era el gallo cansao, amigos. ¡Kikiriquí! Ya resucité. ¡Ja, ja, ja!» (Arguedas, 1990, p. 60). Pero también sabe de la desviación perversa que el capitalismo salvaje imprime a la modernidad: «¡Yo soy la salud, yo soy la vida de la vida, sarcófago, tuberculosis, Braschi!» (Arguedas, 1990, p. 58).

En Chimbote, mundo en ebullición, todo está mezclado: la vida, la muerte, la solidaridad y el crimen, la esperanza y el escepticismo, y hasta la rendición, los serranos, los zambos y los blancones. Es difícil adivinar qué saldrá de allí, pero es fácil advertir quiénes son los más desprotegidos en este universo crítico.

Moncada abandona el mercado y se une a las muchas personas que están entrando en el cementerio. Las autoridades civiles y eclesiásticas han persuadido y ordenado a los pobres de las barriadas que trasladen su cementerio a una pampa que hay al otro lado del alto médano de San Pedro, en lo más alto de Chimbote, cerca del basural del puerto. Los pobres arrancarán y cargarán sobre los hombros las cruces de sus difuntos. La silenciosa procesión, a la que se incorpora Moncada, está formada por los más pobres «serranos, es decir, los indios» (Arguedas, 1990, p. 66). «Se los veía, en cordón oscuro como a un gusano negro, desde casi todas las barriadas del puerto de los muelles y lanchones» (Arguedas, 1990, pp. 66-67).

Es un juicio más sobre la inhóspita modernidad. Y quien así opina y cuenta no es otro que el Zorro de abajo que interpreta y expone los misterios de Chimbote: «¿Entiendes bien

lo que digo y cuento?» (Arguedas, 1990, p. 49), le pregunta al Zorro de arriba en las páginas finales del primer capítulo.

La ficción ofrece, entonces, un doble registro: el primero, las historias sobre Chimbote que el Zorro de abajo cuenta al Zorro de arriba; el segundo, el diálogo que ambos mantienen y en el que incluso se menciona al «individuo que pretendió quitarse la vida y escribe este libro» (Arguedas, 1990, p. 50), en un juego especular que produce vértigo. Este doble registro tiene además una doble naturaleza, pues es palabra y canto. «La palabra es más precisa y por eso puede confundir –aclara el Zorro de abajo–. El canto del pato de altura nos hace entender todo el ánimo del mundo» (Arguedas, 1990, p. 49).

El canto, la música y el baile que tanta presencia tienen en las historias de Chimbote, están vinculados a la figura del Zorro de abajo, que no solo canta sino que también interviene como personaje en la acción. Si no es él quien canta o baila, es quien parece inducir a otros personajes a expresarse a través de la música: «Un hombre muy bajo, más bajo que él, que don Esteban, y pernicorto, de gorrita, escuchaba a Crispín de un modo extraño, como si él le estuviera transmitiendo la melodía al músico» (Arguedas, 1990, p. 158). Para ello, no es ni necesaria su presencia explícita, pues tiene el poder –como él mismo señala– de meterse dentro de otros y transformarlos: «–Oiga, amigo. Nadie sabe jalar la lengua tan alegre y jodidamente como usted.

–Es que yo no jalo. Yo entro» (Arguedas, 1990, p. 126)[1]. Así se entienden los arrebatos de Paula Melchora, la prostituta, y de don Ángel, el jefe de planta de la fábrica de harina de pescado. La música tiene la capacidad, como se dice de la guitarra del ciego Crispín, de constreñir «el humo de las fábricas, el griterío de los vendedores de fruta […]; el flujo de los colectivos y triciclos; el desfile […] de los pescadores […]; el ladrido de los perros […]» (Arguedas, 1990, pp. 77-78). Esta suerte de borgiano aleph musical retrata el mundo, canta la luz del mundo y la luz de la sabiduría, como anota Arguedas en los diarios de las cascadas del Perú o de ese inmenso pino con el que conversó en Arequipa. La música logra condesar el mundo y solventar así su caótica fragmentariedad, «recuperar el roto vínculo con todas las cosas» (Arguedas, 1990, p. 7); pero lo hace, dice el texto, «como relampagueando» (Arguedas, 1990, p. 78). Este lenguaje absoluto, mítico, es entonces una epifanía. Como la luz del relámpago, lo ilumina todo en mitad de la noche, pero después el mundo vuelve a su oscuridad, Desde una perspectiva menos mítica, la música, como la metáfora, produce la impresión de explicarlo todo, pero en realidad no explica nada.

Cine Chimbote, 1958

El Zorro no solo observa y cuenta; también actúa. «¿A qué habré metido estos zorros tan difíciles en la novela?» (83), se pregunta Arguedas (1990, p. 83) en el «Segundo diario»:

> vino un zorro de la parte alta y vino también otro zorro de la parte baja; ambos se encontraron. El que vino de abajo preguntó al otro: ¿Cómo están los de arriba? […]
> Así dijo el zorro de arriba, en seguida preguntó al otro: ¿Y los hombres de la zona de abajo están igual?

Este fragmento, perteneciente a un manuscrito quechua, recogido a finales del siglo XVI por el sacerdote cuzqueño Francisco de Ávila y que Arguedas tradujo por primera vez al español en 1966 como *Dioses y hombres de Huarochiri*, debió de impresionarle vivamente. Estos zorros prehispánicos eran un testimonio más de la unidad cultural alcanzada en el antiguo Perú entre el mundo de arriba, la sierra, y el de abajo, la costa; un fenómeno que volvía a repetirse en el presente por la afluencia constante de los hombres de los Andes a las ciudades de la costa y que Arguedas abordó, antes que en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, en el artículo «La sierra en el proceso de la cultura peruana», de 1953.

La presencia de los zorros en la novela implicaba un índice de confianza en la consistencia de esa unidad, a pesar de la honda diferencia, casi sustancial, que la cultura occidental hispánica introdujo durante los largos siglos de la Colonia y durante la Re-

1
Un caso todavía más evidente es la confusión identitaria entre don Diego, el Zorro de abajo, y el Tarta que deriva en un deliberado y confuso parlamento que el lector no puede saber en boca de quién está, al final del capítulo III.

El violinista Máximo Damián Huamani junto a la lápida de Arguedas

pública después (Arguedas, 1981, p. 19); a pesar incluso de la desaparición temporal de la cultura nativa en la costa (Arguedas, 1981, p. 20), Esa *loqlla*, ese aluvión de hombres procedentes de todas las latitudes y, en especial, de la sierra llegados a Chimbote; esas barriadas ilegales que se extienden «como aceite […] no solo en las ciudades de la costa sino también en Arequipa, en el Cuzco» (Arguedas, 1990, p. 146), señalaban que el Perú [avanzaba] hacia una nueva unidad», promovida por «la vinculación cada vez más intensa de las regiones y provincias del Perú entre sí y del país con el mundo» (Arguedas, 1981, p. 27).

En la novela, las figuras míticas de los zorros siguen conservando un resto de lo originariamente extraño que a duras penas había alcanzado y luego abandonado la forma animal, adoptando la forma humana en las historias de Chimbote. Indudablemente, uno de los modos acreditados de afrontar esa oscuridad, esa arcaica extrañeza ante la que se tiembla, consiste en cantar o bailar, Pero el terror salvaje que se oculta detrás de ellos es mucho mayor, porque el mito funciona como un velo que se corre ante lo insoportable para contener el pánico. Se trata de una argucia del intelecto para distraerse de ese horror primigenio con una historia menos terrible. Como explica Blumenberg (2003, p. 202), el mito no pretende contestar preguntas, sino ahuyentar algo; un camino indirecto para olvidar o relegar el miedo de índole arcaica ante lo desconocido, ante lo que no tiene nombre y no puede, por tanto, ser invocado o conjurado.

Es imposible saber con precisión qué es lo que continúa presente tras esas figuras míticas de los zorros, pues es algo en sí mismo inexpresable. No tiene rostro y es mudo. Pero tiene que ser, al menos parcialmente, el negativo de lo que ofrecen los zorros y los zorros representan la unidad cultural del Perú. Sin embargo, ese fondo terrible debe ser algo más que la fragmentación cultural del Perú. Quizá la misma desaparición de la cultura, de lo humano, Después de todo, el mito es un acto conducente a la humanización del mundo, (Blumenberg, 2003, p. 416).

En *Los Comentarios Reales*, el Inca Garcilaso (1991, pp. 37 y 40) parece referirse a ese mundo de oscuras tinieblas cuando trata de «El origen de los Incas Reyes del Perú»: «Sabrás que en los siglos antiguos esta región de tierra que ves eran unos grandes montes y breñales, y las gentes en aquellos tiempos vivían como fieras y animales brutos, sin religión ni policía». Manco Capac y Mama Ocllo Huaco van a sacar a aquellos seres de la vida ferina y al fundar Cuzco van a dividirla en dos mitades, «Hanan Cozco, que […] quiere decir Cozco el alto, y Hurin Cozco, que es Cozco el bajo», a la vez que enseñaban los diversos oficios a mujeres y varones.

Independientemente de que el universo de los zorros sea muy anterior a la civilización incaica, creo que la referencia a la fundación del Cuzco –con su parte de arriba y su parte de abajo– es tanto más sugerente cuando se comprende que también Chimbote ha sido refundada por Braschi. Pero mientras que en el Cuzco ninguna cosa perteneciente a la vida humana quedó al margen, en Chimbote el riesgo de deshumanización es elevado.

Si los reyes incas ejercían de padres con sus vasallos, los hombres de Chimbote, del Perú, de todo el mundo son «menospreciados por los asesinos que hoy nos gobiernan» (Arguedas, 1990, p. 9). De eso trata en particular el capítulo III, de la «mafia» gobernante. Don Ángel, jefe de planta de la «Nautilus Fishing», le explica a don Diego, el Zorro de abajo, que se presenta como un joven visitante de Lima, enviado especial de Braschi, el funcionamiento de la fábrica de harina de pescado y de la «fábrica» política. El rostro más evidente de la «mafia» es el que ha levantado tabernas y prostíbulos y ha propagado la falsa publicidad de que siguen faltando obreros, para que la industria, entre tanta mano de obra, sustituya a los fijos, con derechos laborales, por trabajadores eventuales. Esa mafia de armadores

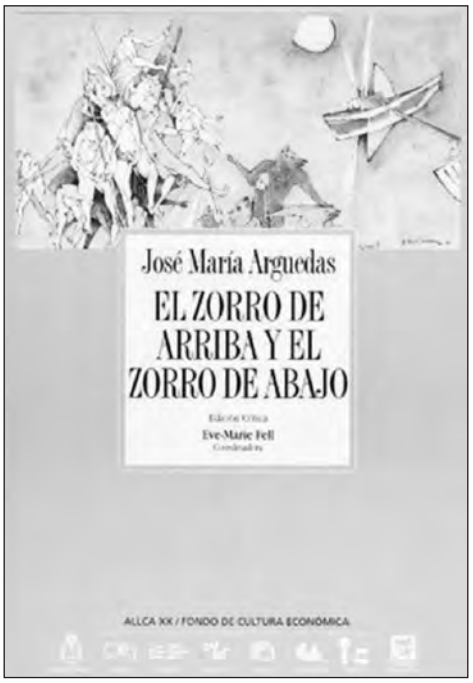
e industriales había comprado al sindicato aprista para que fingiera defender los intereses proletarios. La irrupción del sindicato comunista obligará a perfeccionar la maquinaria. Ante el triunfo de la huelga, la política económica, nacional e internacional, volverá a restablecer los términos de la explotación: «Después de tanto aumento, ¡ras! "Devaluamos" la moneda, de 27 soles el dólar a 43. […] Ahora el pescador gana treinta por ciento menos que antes de la huelga. ¿Ya?» (Arguedas, 1990, p. 100). Esta es la mafia nueva, invisible, porque se disfraza con el respetable ropaje de la economía de estado. Como apostilla don Ángel: «No hay escape; en el Perú y el mundo mandamos unos cuantos» (Arguedas, 1990, p. 100)

En realidad, la mafia nueva, como la vieja, no es más que el rostro desnudo del capitalismo y el *american way of live*, como lo describe el cura Iñaki Cardozo en su discurso aluvional, el mismo modelo impuesto por «la mafia» vieja:

> No puede aguantar ese comunidad millonarios [los EE.UU] a hombres así, porque ¿cómo se amontonan los millonazos sino es que se dobla y se hace trabajar de rodillas o alegrándolos en juergas borracheras insensatos Satanás a los humanos. Y así en juergas borracheras insensatos, insensible luminoso, hacen trabajar allá a sabios, técnicos, filósofos, cientistas, matemáticos… (Arguedas, 1990, p. 236)

Por eso, según Maxwell, la madre Kinsley, que ha experimentado la humana generosidad de una familia trabajadora de Chimbote, cree que los norteamericanos «están embruteciéndose» y tienen que «aprender de los viejos pueblos» (Arguedas, 1990, p. 222). Es también este descubrimiento de la humanidad peruana el que empuja al mismo Maxwell, que dice haber «dejado de ser yanki en un treinta o noventa por ciento» (Arguedas, 1990, p. 235) a quedarse a vivir en Chimbote, en la barriada de La Esperanza, y trabajar como socio del serrano don Cecilio en albañilería y fabricación de ladrillos de cemento. Igualmente para el anciano padre Federico, el universo andino ofrece la medida de lo humano: «Ningún ciudad me ha ofrecido tanto como el Cuzco, tanto elemento para comprender mejor al hombre; sí, al de allá, de acá, gringo o no» (Arguedas, 1990, p. 198).

La presencia de los zorros prehispánicos es la garantía de esta humanidad esencial –«¡Indio después del hombre y antes de él!»–; la confirmación de que el estado alcanzado por el mundo ha dejado atrás para siempre los viejos terrores de un existir sin propósito ni sentido. O así debería ser, porque Arguedas teme que este convulso universo capitalista de Chimbote deshumanice al hombre. El mundo no es transparente: «No entiendo a fondo lo que está pasando en Chimbote y en el mundo» (Arguedas, 1990, p. 79), escribe en el «Segundo diario», mientras se esfuerza en comprender quiénes éramos y en qué nos convertimos, dónde estábamos y dónde hemos sido arrojados, qué es nacer y qué, renacer. Aunque, como advierte el Zorro de abajo: «Amigo, no siempre entender halaga, más bien, otras veces, asusta, un tantito» (Arguedas, 1990, p. 120).



«–Pero dicen, don Ángel, que aquí, en Chimbote [señala el Zorro de abajo], a todos se les borra la cara, se les asancocha la moral, se les mete en molde» (Arguedas, 1990, p. 87). Esta pérdida de la identidad tiene grados: desde la ingenua actitud de Asto que, después de acostarse con la Argentina, piensa enardecido: «Yu… criollo, carajo; argentino, carajo. ¿Quién serrano, ahura?» (Arguedas, 1990, p. 39); la más calculada del porquero Bazalar, quien se niega a recordar su vida en el mundo de arriba, es incapaz de pensar ya en quechua y oculta sus intereses egoístas con los servicios a la barriada que preside; hasta la infernal actitud de ese «abogado indio que durante su vida de estudiante habitó en la caseta de un perro, en el Cuzco. Ahora desuella a sus hermanos de raza…» (Arguedas, 1990, p. 146).

Pero… «El hombre aguanta…» (Arguedas, 1990, p. 126), como dice el Zorro de abajo. Esta resistencia es la que ilustra el capítulo IV, probablemente el mejor de la novela, a través del memorable personaje de don Esteban de la Cruz. El indio, con los pulmones destrozados por su pasado en la mina, guarda en hojas de periódico el carbón que arranca con la tos, convencido de que si consigue

José María Arguedas

esputar cinco onzas, recuperará la salud. El valor con que se enfrenta a su enfermedad –«El vida es aguante, carajo, aguante» (Arguedas, 1990, p. 158)– resulta idéntico a la dignidad con la que se enfrenta a la vida: «Pero, ¡caracho! yo no rodillo antes naides diciendo ¡perdón, perdón! Yo no rodillo nunca por nunca. Por eso mi´han botado de mina, de restaurante. ¡Arriba profeta Esaias, abajo marecón David que llorando llorabas!» (Arguedas, 1990, p. 136).

No es el único que aguanta. También lo hace don Hilario Caullama, un indio aymara, próspero y respetado patrón de lancha que apoya y confía en que los comunistas logren parar a Braschi. Como también aguanta don Cecilio Ramírez, el socio de Maxwell, capaz de alimentar a muchos necesitados con sus pocos recursos. Los tres encarnan esos eternos valores humanos de la cultura andina, que se erige como un referente moral para el desquiciado mundo moderno.

Estos valores humanos, emplazados en los pueblos serranos –«son pueblos compactos aún e íntegros en su primitivismo más sutil que el Empire State y más seguros de sí mismos que tú y yo, […]» (Arguedas, 1990, p. 220)–, tienden a convertirse en míticos allí donde parezca que contienen certezas sobre el futuro. En su teoría de los mitos sociales, George Sorel describió como efectivos los proyectos de futuro si en ellos se vuelven a encontrar las tendencias más fuertes de un pueblo, de un partido o de una clase. Esos elementos espirituales, tan inmutables como los instintos, fueron los que hicieron creer a Mariátegui en la posibilidad de pasar del comunismo incaico al comunismo contemporáneo[2] y los que hicieron confiar a Arguedas en el triunfo de lo andino.

A propósito de *Todas las sangres*, observaba en el «Segundo diario»: «Está el hombre, libre de amargura y escepticismo, que fue engendrado por la antigüedad peruana y también el que apareció, creció y encontró al demonio en las llanuras de España. […] Allí, en esa novela, vence el *yawar mayu* [río sangriento] andino, y vence bien. Es mi propia victoria» (Arguedas, 1990, p. 79).

En *Los zorros* es diferente. «Pero ahora –dice el Zorro de arriba– es peor y mejor. Hay mundos de más arriba y de más abajo. El individuo que pretendió quitarse la vida y escribe este libro era de arriba; […] ¿De dónde, de qué es ahora? (Arguedas, 1990, p. 50).

El alma pura e indomable de los hombres de la sierra no ha soportado el embate furioso de la modernidad: Asto, Bazalar, el joven abogado indio… E incluso entre los que resisten hay quienes sucumben. Sabemos que, en el plan de la novela, don Esteban muere derrotado por la enfermedad. ¿Cómo no relacionar el carbón sanguinolento que escupe sobre el papel con la tinta del original de *Los zorros*? ¿Cómo no pensar en Arguedas al leer la lucha de don Esteban contra la muerte? ¿Cómo ignorar que Arguedas abandona la novela después de que don Cecilio juzgue «palabreo emocionante» la revolución espiritual con la que sueña Cardozo y que habría de integrar los mensajes del Che y de su Cristo aindiado? ¿Cómo ignorar que Arguedas renuncia a seguir viviendo después de que don Cecilio confiese que nunca ha tenido verdadera esperanza? «–¡Yo nunca jamás hey tenido esperanza! –se oyó la voz de Ramírez–. Solo he andado fuerte. Último tiempo, con Max del brazo trabajo rendimiento. Esperanza verdadero, ¿dónde está?» (Arguedas, 1990, p. 239).

Con razón, el Zorro de arriba se preguntaba: «El individuo que pretendió quitarse la vida y escribe este libro era de arriba; […] ¿De dónde, de qué es ahora?» (Arguedas, 1990, p. 50). A esta compleja pregunta responde Arguedas (1990, p. 83) en el «Segundo diario», dirigiéndose al fallecido negro Gastiaburú, quien ya en 1934 creía inminente la llegada del socialismo. «¿Tendrás razón, negro? Yo soy de 'la lana', como me decías: de 'la altura', que en el Perú quiere decir indio, serrano, y ahora pretendo escribir sobre los que tú llamabas 'del pelo', zambos criollos, costeños civilizados, ciudadanos de la ciudad […] Pero así y todo, 'oriundo', y como ya se me acabó la 'lana', me zambullo en tu corazón que era el más zambo y azambado que he conocido».

Este meterse dentro, como hacen los Zorros, este *azambamiento* de Arguedas es mucho más que una simple estrategia adaptativa para poder narrar el revolucionado universo de Chimbote; mucho más que un simple cambio de punto de vista. El escritor neoindigenista es consciente de que se le «han acabado los temas que alimenta la

2
Véase a propósito la «Introducción» de nuestro libro *«Hablo, señores, de la libertad para todos». López Albújar y el indigenismo en el Perú* (2006); en particular el ítem 1.2. «El indigenismo. José Carlos Mariátegui (1894-1930)», pp. 25-37.

infancia», «una infancia –precisa– con milenios encima». Incluso llega a relacionar la tentativa de suicidio con «el miedo a tener que escribir» sobre el mundo urbano que desconoce (Arguedas, 1990, p 81). Solo en el «¿Último diario?» podrá admitir su auténtica metamorfosis, acaso no conclusa, como la novela: «…Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra el de la calandria consoladora. Del azote, del odio impotente […]: se abre el de la luz y de la fuerza liberadora invencible del hombre de Vietnam, el de la calandria de fuego […] (Arguedas, 1990, pp. 245-246).

Ha terminado el ciclo de la sierra, porque, como decía don Esteban, allí no hay futuro: «Parobamba, pueblito andino, nu'hay esperanza: chanchito, ovejita, chacrita chico, uno, dosito» (Arguedas, 1990, p. 150). Ahora se trata de otra cosa, como bien entiende el zambo Moncada:

> –Escupa, compadre. El brujo sabe de la pesada del carbón qui´hay en el pulmón del minero, Del gringo y del gobierno, del voltiar del mundo, d´eso no conoce, sueña antiguallas. No li´hagamos caso en cuanto al ordenamiento universal nuevo mundo […] (p. 161).

Ese nuevo mundo, el del hombre de Vietnam, capaz de derrotar a los Estados Unidos, no es ya el del amado don Felipe Maywa de la infancia, ni siquiera el del violinista Máximo Damián Huamani, a quien codedica la novela, sino el de Nelson Osorio –«Pero así quisiera imaginarme al hombre del futuro» (Arguedas, 1990, p. 177)–, comunista e intelectual libre de toda afectación. Es el mundo de ese inmenso pino citadino, con el Arguedas conversó en Arequipa, cuya voz, aun siendo «extranjero», «es la más profunda y cargada de sentido que nunca he escuchado en ninguna otra cosa ni en ninguna otra parte» (Arguedas, 1990, p. 175).

Arguedas, serrano antiguo, con melancolía, cree que ese nuevo mundo lo ha superado y que ya no está en condiciones de contribuir a la lucha. Por ello, no puede acabar la novela, por ello, ha de suicidarse, como le explica en el «Epílogo» a su editor Gonzalo Losada:

> «Yo no voy a sobrevivir al libro, Como estoy seguro que mis facultades y armas de creador, profesor, estudioso e incitador, se han debilitado hasta quedar casi nulas y sólo me quedan las que me relegarían a la condición de espectador pasivo e impotente de la formidable lucha que la humanidad está librando en el Perú y en todas partes, no me sería posible tolerar ese destino. O actor, como he sido desde que ingresé a la escuela secundaria, o nada» (Arguedas, 1990, p. 250).

Sin embargo, no cree que su vida haya resultado inútil. Su obra, exacerbadamente nacionalista, es una contribución más en esa lucha sangrienta de siglos: un esfuerzo más por forjar una imagen institucionalizada del país que selecciona, ordena e interpreta las bases de la cultura peruana.

El Perú está a las puertas de lo que Arguedas cree una nueva época. La transformación no se ha completado. Ni la colectiva, ni la personal. El neoindigenista no ha logrado azambarse, pero algo ha cambiado. Es lo que testimonia la elección del lugar para el suicidio. En mayo de 1968, cuando comenzaba la redacción de la novela, el lugar elegido era la sierra, Obrajillo o San Miguel. En noviembre de 1969, explicaba al rector y a los estudiantes por qué había decidido acabar con su vida en la universidad, en Lima:

> Mi Casa de todas las edades es esta: La UNIVERSIDAD. Todo cuanto he hecho mientras tuve energías pertenece al campo ilimitado de la Universidad, sobre todo, el desinterés, la devoción por el Perú y el ser humano que me impulsaron a trabajar (Arguedas, 1990, p. 252).

Bibliografía

Ávila, Francisco de, *Dioses y hombres de Huarochirí* (fragmento), traducción al español de José María Arguedas, http://americaindigena.com/diosesyh.htm

Arguedas, José María (1981), «La sierra en el proceso de la cultura peruana», en José María Arguedas, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, selección y prólogo de Ángel Rama, México D.F., Siglo XXI Editores, pp. 9-27.

Arguedas, José María (1990), *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica de Eve-Marie Fell (coor.), Madrid, CSIC (Colección Archivos).

Blumenberg, Hans (2003), *Trabajo sobre el mito*, Barcelona, Editorial Paidós.

López Alfonso, Francisco José (2006*), «Hablo, señores, de la libertad para todos». López Albújar y el indigenismo en el Perú*,

Prólogo de José Carlos Rovira, Murcia, Universidad de Alicante.

Mariátegui, José Carlos (1987), *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Empresa Editora Amauta.

Sorel, Georges (2005), *Reflexiones sobre la violencia*, prefacio de Isaiah Berlin, Madrid, Alianza editorial.

Vega, Inca Garcilaso de la (1991), *Comentarios reales*, vol. I, Prólogo edición y cronología de Aurelio Miró Quesada, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Fecha de recepción: 14/01/2012
Fecha de aceptación: 22/10/2012

Muro

Eran más grandes y extrañas de cuanto había imaginado las piedras del muro incaico; bullían bajo el segundo piso encalado, que por el lado de la calle angosta era ciego. 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*", lágrimas de sangre. ¿Acaso no podría decirse "*yawar rumi*", piedra de sangre, o "*puk'tik yawar rumi*", piedra de sangre hirviente? Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en el verano, que tienen una cima así, hacia el centro del caudal, que es la zona temible, la más poderosa. Los indios llaman "*yawar mayu*" a esos ríos turbios, porque muestran con el sol un brillo en movimiento, semejante al de la sangre. También llaman "*yawar mayu*" al tiempo violento de las danzas guerreras, al momento en que los bailarines luchan.

-¡*Puk'tik, yawar rumi*! –exclamé frente al muro, en voz alta.

Los ríos profundos

América sin nombre, nº 17 (2012) 25-35
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS, POETA Y MITÓGRAFO

MERCEDES LÓPEZ BARALT
Universidad de Puerto Rico (Puerto Rico)
mercedeslopezbaralt@gmail.com

RESUMEN

Hace unos años, y con su sabiduría habitual, Ernesto Sábato sentenció que «todos los filósofos y artistas, siempre que han querido alcanzar el absoluto, debieron recurrir a alguna forma del mito o de la poesía» . José María Arguedas, heredero indiscutible del legado bicultural del Inca Garcilaso, es uno de ellos (de ahí que ambos sean los dos escritores emblemáticos del Perú). Hombre-puente entre dos culturas, dos lenguas y dos disciplinas (la andina y la occidental, el quechua y el castellano, la etnología y la literatura), el autor de *Los ríos profundos* es, ante todo, un poeta que, inmerso en la tradición oral del mundo andino, reescribe sus antiguos mitos para iluminar la peruanidad contemporánea. Examinaremos de cerca en este ensayo el rostro bifronte de Arguedas (poeta y mitógrafo) a partir del comentario textual de pasajes significativos de los diversos géneros que configuran su obra.

Palabras clave. José María Arguedas, poeta, mitógrafo, ensayo, cuento, novela.

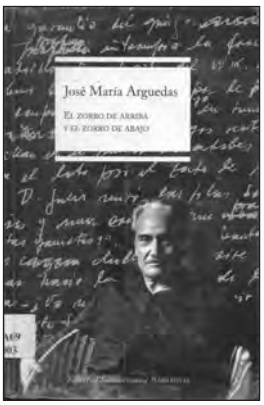
ABSTRACT

Some years ago, Ernesto Sábato wisely stated that when philosophers and artists try to reach the imposible, they usually resort to myth or poetry. José María Arguedas, heir to the biculturality of the colonial Inca writer Garcilaso de la Vega, is one of them. As a bridge between two cultures (Andean and European), between two languages (Quechua and Spanish) and between two disciplines (ethnology and literature), the author of *Los ríos profundos* is, above all, a poet who rewrites the ancient myths of the Andes to help the reader understand the complexities of his contemporary Peru. In this paper we aim to illuminate the particular blending of myth and poetry that characterizes his writing, through close reading of relevant moments of some of his novels, short stories, poems and translations.

Keywords. José María Arguedas, poet, tale, short stories, miths, translation.

Mercedes López-Baralt
Puertorriqueña. Tiene dos maestrías, una en literatura de la Universidad de Puerto Rico y otra en antropología, de Cornell, donde obtuvo su doctorado. También tiene un Doctorado Honoris Causa de la Universidad de Puero Rico, donde se desempeñó como catedrática y donde dirigió el Seminario Federico de Onís. Es autora de *El mito taíno* (1977), *El retorno del Inca rey* (1987), *Icono y conquista: Guaman Poma de Ayala* (1988), *La gestación de Fortunata y Jacinta** (1992), *Guaman Poma, autor y artista* (1993), *El barco en la botella: la poesía de Luis Palés Matos* (1997), *Sobre ínsulas extrañas: el clásico de Pedreira anotado por Tomás Blanco* (2001), *Para decir al otro: literatura y antropología en nuestra América* (2005), *Llévame alguna vez por entre flores* (2006), *Orfeo mulato: Palés ante el umbral de lo sagrado* (2009), *El Inca Garcilaso, traductor de culturas* (2011) y *Una visita a Macondo (manual para leer un mito)* (2011). Autora de diversos ensayos y conferencias sobre el tema, actualmente prepara un libro titulado *Miguel Hernández, poeta plural*.

Hace unos años, y con su sabiduría habitual, Ernesto Sábato sentenció que «todos los filósofos y artistas, siempre que han querido alcanzar el absoluto, debieron recurrir a alguna forma del mito o de la poesía» (2007, p. 58). José María Arguedas, heredero indiscutible del legado bicultural del Inca Garcilaso, es uno de ellos (de ahí que ambos sean los dos escritores emblemáticos del Perú). Hombre-puente entre dos culturas, dos lenguas y dos disciplinas (la andina y la occidental, el quechua y el castellano, la etnología y la literatura), el autor de *Los ríos profundos* es, ante todo, un poeta que, inmerso en la tradición oral del mundo andino, reescribe sus antiguos mitos para iluminar la peruanidad contemporánea. No importa el género que elija –la traducción, el ensayo etnológico, el cuento, la



1
Lo afirmó en una conferencia publicada póstumamente, en la revista *Bohemia* (1970).

novela o la poesía bilingüe–, la poesía y el mito (pilares de *lo real maravilloso*) configuran el ADN escritural de un autor que a partir de ambos construye las señas de identidad de la otredad que lo habita. A la vez, son el secreto del hechizo que ejerce sobre sus lectores, y que lo ha catapultado a una fama sin fecha de caducidad. La razón es obvia: la poesía –que nace con el mito– constituye el más alto grado de la literariedad. Examinaremos de cerca en este ensayo el rostro bifronte de Arguedas (poeta y mitógrafo) a partir del comentario textual de pasajes significativos de los diversos géneros que configuran su obra.

En sus *Cuadernos de Lanzarote* (1970), decía José Saramago que vivimos para decirnos. Conviene recordar estas palabras al abordar la figura de Arguedas, pues si toda su obra gira en torno a la compleja identidad de su Perú, es porque en el fondo su autor se está preguntando constantemente quién es. Su historia de escritor es un fascinante relato de afirmaciones y renuncias. Habiendo reiterado en numerosas ocasiones que su lengua materna era el quechua, comienza y cierra su obra literaria narrando en castellano. Castellano que a su vez, no sólo se ve interrumpido constantemente por la lengua nativa, sino que, a medida que Arguedas va perfeccionando su oficio, se convierte en el vehículo sorprendente de los secretos del quechua. Alterna sus vocaciones de escritor y etnólogo; como lo ha visto John V. Murra (1996), cuando escribe no hace trabajo antropológico, y cuando se dedica a éste deja de escribir. Oscila entre su voluntad de compromiso político y la vocación contemplativa inherente a la escritura, entre la alegría de vivir y la tentación inescapable del suicidio. Y, siendo un poeta rotundo, sólo nos ha dejado un puñado de hermosos poemas bilingües de composición tardía.

Su publicación, en una antología de 1966, *Temblar/Katatay*, subraya la dualidad de la escritura arguediana. Dualidad cónsona con la complejidad étnica de un país en el que la geografía se convierte en tríada de sierra, costa y montaña. Lo que movió a Luis Alberto Sánchez a afirmar en 1939 que no hay un solo Perú, sino varios. Mariátegui ya había hablado –en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928)– de la dualidad esencial de su país, nacida de la conquista del Perú autóctono por una raza extranjera que no ha podido fusionarse con la indígena. Arguedas, por su parte, declaraba en 1969 en La Habana que el hecho capital que decide el destino del Perú es la escisión del país en dos mundos totalmente distintos[1].

Esta multiplicidad étnica, lingüística, cultural, ecológica y geográfica repercute, claro está, en la literatura. Pero casi siempre de manera parcial. Vargas Llosa, quien expresó su ambición totalizadora para la novela en *García Márquez: Historia de un deicidio* (1971), optó por dedicar distintas novelas a cada zona del Perú. Novelista costeño por excelencia (recordemos *Los cachorros*, *Conversación en la catedral*, *La tía Julia y el escribidor*, *El elogio de la madrastra*), incidió en el espacio de la selva con *La casa verde*, *Pantaleón y las visitadoras* y *El hablador*; y en el de la sierra, con *Historia de Mayta* y *Lituma en los Andes*. Aunque al comienzo de su carrera novelística, en *La ciudad y los perros*, quiso reunir las diversas zonas y etnias del Perú en el microcosmos limeño del Colegio Leoncio Prado.

Arguedas, sin embargo, vivió la diversidad desde dentro. Diversidad expresada a partir de la dualidad andina de *hanan* (alto) y *hurin* (bajo), que según nos cuenta el Inca Garcilaso, dividió al Cuzco y al Tahuantinsuyo en dos espacios simétricos y a la vez jerarquizados, y que culmina literariamente, en la obra de nuestro autor, en su novela póstuma, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Por llevar la otredad dentro de sí, su voz fue la más autorizada para poetizarla y novelarla. Bien lo comprendió Vargas Llosa; por ello le dedicó su libro *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. En sus páginas liminares, tituladas «Una relación entrañable», el reciente Nobel explica que su fascinación con nuestro autor se debe a que «en un país escindido entre dos lenguas, dos culturas, dos tradiciones históricas, a él le fue dado conocer ambas realidades íntimamente, en sus miserias y grandezas, y, por lo tanto, tuvo una perspectiva mucho más amplia que la mía y que la de la mayor parte de los escritores peruanos sobre nuestro país» (1996, p. 9).

El autor de *Los ríos profundos* quiso, pues, novelar la diversidad. Novelarla, sí, pero sobre todo, poetizarla. Y es que estamos ante un gran poeta que optó por narrar. Lo confiesa el mismo Arguedas, a través del autor implícito que asoma en el niño narrador de la citada novela. Al hablar del canto de las calandrias, reconoce que «es seguramente, la materia de

que estoy hecho» (1972, p. 158). No puede ser más explícita la afirmación de su condición de poeta. En la novela cantan los ríos, cantan las piedras, y el canto de los colonos –con el canto de Ernesto, que entona un carnaval de Pampachiri– logra atajar la epidemia de la fiebre que amenaza al colegio. Son muchas las manifestaciones que hace Arguedas de su vocación poética, siempre expresada en sentido metafórico, en alusiones a la música y al canto. Valga recordar otra, esta vez del segundo diario de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, en que al describir el vuelo de los patos de las lagunas de altura, dice que su imagen «convertía en música toda nuestra vida» (1990, p. 80). La música y el canto, casi siempre asociados a la tradición oral, mítica y ritual andina, son ubicuos en la prosa arguediana. Y se convierten en metáfora para la poesía. Ello puede inferirse del segundo diálogo entre los zorros, en la oposición entre la palabra y el canto. Según Arguedas, la palabra –instrumento del pensamiento racional– desmenuza al mundo, y al analizarlo, nos confunde. Por el contrario, el canto de los patos de altura, que hace bailar las flores de los abismos, ilumina el misterio, al hacernos «entender todo el ánimo del mundo» (1990, p. 46). El combate ritual entre logos y poesía estructura su novela póstuma. Se trata de las dos formas de pensamiento que caracterizan la naturaleza humana, y que Lévi-Strauss (1972) nombra como *pensamiento domesticado* o racional (que indaga en las relaciones de causa y efecto y se basa en la lógica y la diferencia) y *pensamiento salvaje* o espontáneo (que, basado en la semejanza, la transformación y la repetición, engendra tanto el mito como la poesía y el arte). No cabe duda de por cuál de las dos opciones se decidió el autor de *Los zorros*. Porque en la poesía encontramos al Arguedas más íntimo y auténtico. Pero esta poesía no se limita a sus versos, sino que arrasa –como sucede con el último gran indigenista, Manuel Scorza– con toda su obra.

Lo que podemos constatar al acercarnos a tres momentos de la más alta poesía arguediana, la que se da en su prosa; pasajes que abonan a la construcción de una identidad dual[2]. El primero es la escena emblemática de *Los ríos profundos*:

Imagen andina, Martín Chambi

> - ¡*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 trompo se detuvo, un instante, en el aire y cayó después en un extremo del círculo formado por los alumnos, donde había sol. Sobre la tierra suelta, su larga púa trazó líneas redondas, se revolvió lanzando ráfagas de aire por sus cuatro ojos; vibró como un gran insecto cantador, luego se inclinó, volcándose sobre el eje. Una sombra gris aureolaba su cabeza giradora, un círculo negro lo partía por el centro de la esfera. Y su agudo canto brotaba de esa faja oscura. Eran los ojos del trompo, los cuatro ojos grandes que se hundían, como en un líquido, en la dura esfera. El polvo más fino se levantaba en círculo envolviendo al pequeño trompo.
> 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 (1972, pp. 74-75).

No es difícil leer en esta cita una alegoría de la identidad peruana, construida lingüísticamente en la palabra dual que nombra al pequeño trompo, formada por una raíz castellana y un sufijo quechua. El narrador, en calidad de filólogo, ya había explicado las resonancias semánticas del sufijo onomatopéyico: «*Yllu* representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo; música que surge del movimiento de objetos leves» (1972, p. 70). Ya

2
Comenté por primera vez estos pasajes en el ensayo «La otredad puertas adentro: Arguedas y la construcción poética de la identidad» (2005).

José María Arguedas

ante el trompo danzante, el narrador (que no es otro que el autor implícito) se torna poeta al saborear la belleza fónica del significante *zumbayllu*, que repite en voz alta una y otra vez. Pero sobre todo, se enfrenta al lenguaje desde una perspectiva mítica, en la que las palabras –contrario a lo que sugirió Michel Foucault en 1966 para la modernidad– sí son las cosas. En este caso, a partir de la onomatopeya. Inmerso en el pensamiento salvaje, el narrador da rienda suelta a la analogía, y convierte al *zumbayllu* en insecto que revolotea sin parar. Analogía que cede a la imagen visionaria[3] o imposible: el insecto canta. Ahora bien, se trata de un canto mágico y ritual, inherente al sufijo *yllu*, y que convoca su asociación con la voz *pinkuyllu*, quena gigante que tocan los indios del sur durante las fiestas comunales. El narrador nos había contado cómo esta quena sólo se toca en contextos rituales, y anima a los comuneros, quienes al oir su música desafían a la muerte, vencen toros salvajes, cavan túneles imposibles, danzan sin descanso. De ahí que el *zumbayllu* pueda comunicarse, a través de su canto, con el canto de los ríos y los árboles de los abismos andinos. No puede estar más claro: con este pasaje, el narrador, evidente *alter ego* del novelista Arguedas, emerge como poeta.

3
Así nombra Carlos Bousoño, en su *Teoría de la expresión poética* (1967), la imagen imposible del irracionalismo verbal que caracteriza a la vanguardia. La imagen ofrece dos variantes: aquella que otorga una calidad insólita a un sustantivo, o aquella que pone en pie de igualdad, aun siendo incompatibles, los dos planos de la comparación, el imaginario y el real.

Otro momento de la alta poesía que tachonea de estrellas la prosa arguediana es la descripción del nionena en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*:

> Sí; no hace quince días que logré rascar la cabeza de un nionena (chancho) algo grande, en San Miguel de Obrajillo. Medio que quiso huir, pero la dicha de la rascada lo hizo detenerse; empezó a gruñir con delicia, luego (¡cuánto me cuesta encontrar los términos necesarios!) se derrumbó a pocos y, ya echado y con los ojos cerrados gemía dulcemente. La alta, la altísima cascada que baja desde la inalcanzable cumbre de rocas, cantaba en el gemido de ese nionena, en sus cerdas duras que se convirtieron en suaves; 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 (1990, pp. 8-9).

Este pasaje, uno de los más hermosos de *Los zorros*, figura en el primer diario de la novela, cuando Arguedas, asediado por la tentación del suicidio, siente otra vez la pulsión de la vida al acariciar al nionena. Y me recuerda la página final de *Tristes trópicos*, en la que Lévi-Strauss afirma que la libertad humana está precisamente en la obliteración de la oposición entre la naturaleza y la cultura, que se da fugazmente en los momentos en que aspiramos el aroma de un lirio, contemplamos la belleza iridescente de un mineral, o intercambiamos una mirada de perdón recíproco con un gato (1997, p. 468). En su diálogo silente con el nionena, Arguedas vuelve a insistir en su condición de poeta; más aún, de poeta simbolista, pues incide tanto en la imagen visionaria como en la sinestesia: el gemido del cerdo se convierte en canto que a su vez se convierte en sol.

El tercer pasaje que vale citar aquí es el diálogo de Arguedas con el pino de Arequipa de la misma novela, que tanto admiró Vargas Llosa en *La utopía arcaica*:

> El pino de ciento veinte metros de altura que está en el patio de la Casa Reisser y Crioni, [...] ese pino llegó a ser mi mejor amigo. No es un simple decir. A dos metros de su tronco - es el único gigante de Arequipa -, a dos metros de su tronco poderoso, renegrido, se oye un ruido, el típico que brota a los pies de estos solitarios. [...] Desde cerca no se puede verle mucho su altura, sino sólo su majestad y oir ese ruido subterráneo, que aparentemente sólo yo percibía. Le hablé con respeto. Era algo para mí sumamente entrañable y a la vez de otra jerarquía [...] Oía su voz, que es la más profunda y cargada de sentido que nunca he escuchado en ninguna otra cosa ni en ninguna otra parte. Un árbol de éstos, como el eucalipto de Wayqoalfa de mi pueblo, sabe cuanto hay debajo de la tierra y en los cielos. Conoce la materia de los astros, de todos los tipos de raíces y aguas, insectos, aves y gusanos; y ese conocimiento se transmite directamente en el sonido que emite su tronco, pero muy cerca de él; lo transmite a manera de música, de sabiduría, de consuelo, de inmortalidad. Si te alejas un poco de estos inmensos solitarios ya es su imagen la que contiene todas esas verdades, su imagen completa, meciéndose con la lentitud que la carga del peso de su sabiduría y hermosura no le obliga sino que le imprime. Pero jamás, jamás de los jamases, había visto un árbol como éste y menos dentro de una ciudad importante. En los Andes del Perú los árboles son solitarios. En un patio de una residen-

> cia señorial convertida en casa de negocios, este pino, renegrido, el más alto que mis ojos han visto, me recibió con benevolencia y ternura. Derramó sobre mi cabeza feliz toda su sombra y su música. Música 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 (1990, pp. 175-176).

Este conmovedor diálogo silente entre un hombre y un árbol pertenece al tercer diario de *Los zorros*. Arguedas pasa doce días en Arequipa, logra escribir quince páginas de la novela, y confiesa que «Por primera vez viví en un estado de integración feliz con mi mujer» (1990, p. 175). En su inolvidable diálogo con el pino, incide otra vez en la imagen visionaria: el árbol habla, emite música. El novelista-poeta, al extremar las posibilidades del pino, lo humaniza de tal modo que lo convierte en su mejor interlocutor: amigo sabio, que lo ampara y le ofrece el consuelo de la inmortalidad. Arguedas se hermana con el árbol porque ambos producen música, es decir, poesía: «la materia de que todos estamos hechos». Ha reiterado, casi *verbatim*, su afirmación de *Los ríos profundos* sobre el canto de las calandrias: «la materia de que estoy hecho». Pese a su generoso plural en el pasaje del pino, no cabe duda de que está hablando de su propia e intransferible condición de poeta. También de la esperanza. Como lo ha notado Gonzalo Portocarrero, el pasaje del trompo evoca un sentimiento utópico de comunión que destruye las jerarquías, creando un círculo presidido por el sol[4]. Lo mismo sucede en el del pino. Cabe advertir que los tres pasajes tienen el insólito denominador común de la alegría, tema al que volveremos en breve. Varias palabras apuntan a ello: regocijo, plenitud, sol, totalidad, hermosura, inmortalidad, delicioso, delicia, feliz, luz, canto y círculo, que es un emblema del infinito...

Hemos presentado tres hermosísimos pasajes dialógicos, marcados por la dualidad. En el primero, Arguedas celebra el abrazo de dos culturas en la palabra mestiza que nombra al trompo como *zumbayllu*. En el segundo y el tercero, el poeta oblitera la oposición entre naturaleza y cultura, al acariciar al cerdo y al hablarle al pino. Tanto el trompo, como el nionena y el árbol, responden cantando. Los tres pasajes proponen una identidad dual. El primero apunta –como toda la obra de Arguedas– a la construcción de la identidad peruana, fundada en el mestizaje de dos lenguas, dos etnias y dos culturas. El segundo y el tercero parecen proponer otra identidad, la del poeta que puede escuchar las voces de la naturaleza. Identidad también dual, pues se trata de un novelista-poeta. Sin embargo, el primero no dista mucho de los demás, pues también propone la identidad irrenunciable de poeta que sustenta la obra de Arguedas, implícita en el canto del *zumbayllu*. A la vez, el diálogo con el nionena y con el pino expresan una comunión con la naturaleza que poco tiene que ver con la modernidad occidental, y mucho con el pensamiento mítico andino. Por otra parte, el trompo y el pino son expresión de la identidad peruana, mestiza: el primero se andiniza; mientras que el pino asume el gesto de don Felipe Maywa, el indio que protegía a Arguedas en su infancia, y que éste, desde su orfandad vulnerable, nombraba con el mismo adjetivo con el que califica al pino, «poderoso». Tomados en consideración los tres pasajes, podríamos leerlos como la propuesta de una identidad cifrada en el binomio *poeta peruano*, es decir, mestizo.

Paisaje andino

Poeta porque convierte en oro cuanto toca. Como los antiguos poemas quechuas que rescata del olvido, traduciéndolos de manera tan hermosa que por momentos pueden superar el original. Quisiera ofrecer dos ejemplos. El primero incide en el mito, pues tiene que ver con uno de los dos grandes héroes indígenas del imaginario peruano, Atahualpa (el otro es Tupac Amaru). Me refiero a la elegía anónima cuzqueña *Apu Inka Atawallpaman* (A nuestro gran jefe Atahualpa), publicada por primera vez por José María Farfán en 1942, y que ha merecido transcripciones y traducciones sucesivas al castellano por Jesús Lara, José María Arguedas, Teodoro Meneses y la autora de estas líneas, en colaboración con Donald Solá. En mi caso quise, con mi recordado profesor de la Universidad de Cornell, bucear en los versos quechuas para ofrecer juntos una versión fiel al poema original. Pero en el fondo mi propósito estaba animado por el afán de descubrir de qué maneras Arguedas lo había mejorado, cosa que intuía por su alta condición de poeta. Así fue, y quisiera

4
Comunicación personal en la Casa de la Cultura de Lima, en ocasión del Seminario Internacional José María Arguedas y el Perú de hoy, organizado por Carmen María Pinilla y Gonzalo Portocarrero junto a otros estudiosos peruanos, y celebrado del 16 al 19 de agosto de 2004.

demostrarlo aquí a partir del examen de dos estrofas del poema. Y ello pese a que nuestro autor advierte, en su edición de la elegía, que la traducción «ha sido hecha verso a verso, imagen por imagen, metáfora por metáfora, sin inventar ni agregar nada» (1955, p. 8). Veamos si es verdad.

Y comenzamos con la segunda estrofa de la elegía, cuyo texto original lee: «Watupakurkan sunqollaymi / sapakutin / musqoynipipas - ccheqmi ccheqmi, / uti uti, - / chiririnka qhenchataraqmi, / aqoy phuti» (1955, p. 11). Arguedas lo traduce así: «Mi corazón presentía / a cada instante, / aun en mis sueños, asaltándome, / en el letargo, / a la mosca azul anunciadora de la muerte; / dolor inacabable» (1955, p. 10). Nuestro autor ha hermoseado la traducción nombrando el color azul, que no está presente en el nombre de la mosca, *chiririnka*, y que resulta poético por sus connotaciones darianas y por su alusión oblicua al infinito a partir de dos metáforas clásicas (mar y cielo). *Chiririnka qhenchataraqmi* quiere decir, literalmente, «la mosca de mal agüero», pero Arguedas prefirió sustituir «de mal agüero» por una frase ominosa, logrando un sintagma poderoso que sugiere lo inexorable: «la mosca azul anunciadora de la muerte». Con gran tino, y para no trivializar la estrofa, ha eliminado el diminutivo afectivo de *corazón*, implícito en el sufijo *-lla*, que nos obligaría a traducir *sunqollaymi* como *mi corazoncito*.

Aquí el texto quechua de la estrofa XVIII: «Thukuruyanñan sirkkaykipi / yawarniyki; / qhoqayarinñan ñawiykipi / rikuyniyki; / ancha qoyllur lliphlliynillanpi / qhawayniyki» (1955, p. 19). Arguedas lo traduce como sigue: «Se ha acabado ya en tus venas / la sangre; /se ha apagado en tus ojos / la luz;/ en el fondo de la más intensa estrella ha caído / tu mirar» (1955, p. 18). Una traducción literal de la estrofa diría así: «Ya se acaba en tus venas/ tu sangre,/ ya comienza a palidecer en tus ojos/ tu mirar,/con su brillo de intensa estrella/ tu mirada». Respetando el original quechua, Arguedas no repite la palabra *mirar*, para la cual son sinónimos *rikuy* y *qhaway*. Pero al sustituirla por *luz* en el cuarto verso, mejora la estrofa al prepararle el camino a la palabra *estrella* (*qoyllur*). También añade frases que no están en el original: *en el fondo de* y *ha caído*, frases que no recogen ni Farfán, ni Meneses, ni López-Baralt con Solá. Su afán de embellecer el original tiene en este caso un precedente, el de Jesús Lara, que dice: «En el brillo de alguna estrella está escondida/ tu mirada»[5]. Con mayor vuelo en el verso, Arguedas dirá: «en el fondo de la más intensa estrella/ha caído tu mirar».

El segundo ejemplo de traducción poética que quiero examinar es el de un huayno quechua recogido por Arguedas en el Perú (1946, p. 26), y sobre el que he escrito en otra ocasión[6]:

> Hoy es el día de mi partida.
> Hoy no me iré, me iré mañana.
> Me veréis salir tocando una flauta de hueso de mosca,
> llevando por bandera una tela de araña.
> Será mi tambor un huevo de hormiga.
> ¿Y mi montera?
> Mi montera será un nido de picaflor.

Este huayno tradicional andino, del que Arguedas no nos ofrece el original en quechua, bien puede leerse como un digno epitafio para nuestro autor. Por muchas razones. Primero, porque nos enfrenta con el rol imprescindible de Arguedas, el de traductor. No sólo de la lengua quechua, sino de todo un mundo. En segundo lugar, porque el huayno original es una composición anónima y oral, en quechua, que rescata en su carácter de etnólogo. En tercer lugar, porque se trata de un espléndido poema. Y Arguedas, como poeta, lo sabía.

Al traducir el huayno, nuestro autor lo tituló «Despedida». Como diría Machado en una de sus canciones a Guiomar, «Se canta lo que se pierde» (2009, p. 376). Arguedas, poeta ante todo, no pudo menos que entender que en las alucinantes metáforas del poema, que hoy podemos hacer nuestras como surrealistas, la muerte es omnipresente: la flauta de hueso de mosca y el tambor de huevo de hormiga sólo pueden producir silencio; el minúsculo nido de picaflor es tan sólo paja vacía. La bandera de tela de araña es nada, puro agujero. Silencio, nada y vacío. Y sin embargo, en el poema late un optimismo feroz, como el que Arguedas abrazó, contra todo y porque sí, toda su vida. El sujeto lírico, cual el Miguel Hernández que dijera en *El rayo que no cesa*, «Me voy, me voy, me voy pero me quedo,/ pero me voy...» (1992, I, p. 504), sabiendo que la partida es inexorable, se toma la libertad de retrasarla. Pero también la de asumirla como

5
Aquí cito a Lara por la edición de Meneses (1957, p. 36).

6
En «La otredad puertas adentro: Arguedas y la construcción poética de la identidad» (2005).

marcha triunfal. Un detalle del poema nos permite leerlo como expresión desafiante de una identidad colectiva amenazada: la alusión a la bandera. He emprendido esta lectura del huayno –moderna y occidentalizada, lo admito– porque me parece emblemático de dos pulsiones encontradas de Arguedas: un optimismo voluntarioso que lo mueve a preservar un mundo que se le derrumba de a poco, y la decisión del suicidio como salida digna a una depresión que el psicoanálisis de aquel momento no pudo curar.

Faltando el original en quechua, no podemos calibrar si se trata de una traducción literal, aunque la lectura de su versión castellana de *Apu Inka Atawallpaman* me hace sospechar que podría tratarse de una traducción creativa, libre. Hace años me inclinaba a pensar que las metáforas surrealistas pudieran ser de la cosecha de Arguedas, hasta que un admirado colega, Alfredo Alberdi Vallejo, me enviara una variante del huayno, procedente de la tradición oral de Huamanga, según lo oyó de labios de su bisabuela. Cito aquí, en español y en quechua, el huayno huamanguino titulado *Ripuy* (Márchate), que nos permite constatar la autoctonía andina de dos de las metáforas del huayno arguediano, las que aluden al tambor y a la flauta:

Ripuy, ripuy	Márchate, ándate
niwachkanki,	me estás ordenando (diciendo)
pasay, pasay,	apártate, vete,
niwachkanki,	me estás ordenando (diciendo)
manaraq	incluso antes
ripuypas	que el viaje
kallachkaptin	haya llegado,
manaraq	incluso antes
pasaypas	que la partida
kallachkaptin.	haya llegado.

Ripuytaqa	Al irme
ripusaqmi	me iré,
pasaytaqa	al apartarme
pasasaqmi,	me apartaré,
wanwapa tulluchan	haciendo de los huesos del zancudo
kenaschayoq,	una quenita,
arañapa llikachan	haciendo de la telarañita
tamborchayoq.	un tamborcito.
	(2007, p. 2)

Alberdi Vallejo –que como respuesta a mis preguntas sobre «Despedida», publicó este huayno en el diario de Huamanga *La Voz*, en un ensayo titulado «La palabra empeñada»– afirma que no se conoce la fuente quechua del huayno traducido por Arguedas. Por lo que queda en suspenso la incógnita de si el autor de *Los ríos profundos* recreó o no el texto original. Pero de lo que no cabe duda es que su traducción constituye, por sí sola, un poema magistral.

Panorámica de Chimbote

Nos hemos ocupado hasta aquí de la poesía, pero no podemos olvidar que ésta nació con el mito. Y el mito es omnipresente en la obra arguediana. Porque el autor de *Los ríos profundos* recoge, traduce y publica mitos (el de Inkarrí, los de Huarochirí) y reescribe mitos (estos últimos, en su novela póstuma). Pero nuestro autor también es mitógrafo, o creador de mitos. A partir de la noción ancestral andina de *wakcha* o huérfano[7], convierte en héroes míticos a varios de los personajes de sus novelas, incluyendo a su propia persona. El mismo Arguedas da su definición antropológica del término:

> Los indios [...] dividen a la gente en dos categorías. La categoría de los que poseen bienes, ya sea en terrenos o animales, es gente, pero el que no tiene ni animales es *huak'cho*. La traducción que se le da a este término al castellano es huérfano. Es el término más próximo porque la orfandad tiene una condición no solamente de pobreza de bienes materiales sino que también indica un estado de ánimo, de soledad, de abandono, de no tener a quién acudir. Un huérfano, un *huak'cho*, es aquél que no tiene nada. Está sentimentalmente lleno de gran soledad y da gran compasión a los demás (1982, pp. 106-107)[8].

La marginalidad andina, resultado nefasto de la conquista española, convirtió en legión a los indígenas desposeídos, forasteros, huérfanos sociales arrancados de su centro de gravedad: el *ayllu* o comunidad étnica basada en el parentesco. Y la literatura peruana dio fe del hecho, al elevar a categoría protagónica al *wakcha*, desde que Guaman Poma iniciara el último capítulo de su *Nueva coronica i buen gobierno* con el sugestivo título de «Camina el autor». Empobrecido y desterrado de su ciudad de Huamanga, como forastero vaga el autor andino hacia Lima para entregar su manuscrito de agravios a las autoridades virreinales. Su peregrinación lo convierte en

7
En «*Wakcha, pachakuti* y *tinku*: tres llaves andinas para acceder a la escritura de Arguedas» (1996, pp.298-330) y «Sobre los caminos de regreso a la arcadia original: el indigenismo de José María Arguedas» (2005, pp.317-344), estudio esta noción andina, ligada a las otras mencionadas en el título del primer ensayo, y que comentaremos en breve.

8
Testimonio de Arguedas grabado por Sara Castro-Klarén y recogido por Julio Ortega en *Texto, comunicación y cultura:* Los ríos profundos *de José María Arguedas*.

antecedente de los migrantes serranos de hoy, que invaden Lima con su economía paralela, sus tradiciones, sus clubs y su poesía urbana, a la que Julio Noriega le ha dedicado un libro importante: *Poesía quechua escrita en el Perú. Antología*. El migrante andino, huérfano errante que deviene en el sujeto de su propia poesía, tiene antecedentes prehispánicos en los mitos de Huarochirí, en los que Viracocha y Pariacaca figuran como dioses pobres y peregrinos.

Arguedas se inserta en esta larga tradición, pues en su obra el *wakcha* se multiplica en personajes como Ernesto, la opa Marcelina y la chichera Felipa de *Los ríos profundos*; en el protagonista niño del cuento «Warma kuyay»; y en la mestiza Fidela de *Los zorros*. Que nuestro autor se ve a sí mismo como huérfano andino se desprende de su famosa intervención en el Primer Encuentro de Narradores Peruanos en Arequipa en 1965:

> Voy a hacerles una confesión un poco curiosa: yo soy hechura de mi madrastra. Mi madre murió cuando yo tenía dos años y medio. Mi padre se casó en segundas nupcias con una mujer que tenía tres hijos; yo era el menor y como era muy pequeño me dejó en la casa de mi madrastra, que era dueña de la mitad del pueblo; tenía mucha servidumbre indígena y el tradicional menosprecio e ignorancia de lo que era un indio, y como a mí me tenía tanto rencor como a los indios, decidió que yo había de vivir con ellos en la cocina, comer y dormir allí. Mi cama fue una batea de ésas en que se amasa harina para hacer pan, que todos conocemos. Sobre unos pellejos y con una frazada un poco sucia, pero bien abrigadora, pasaba las noches conversando y viviendo tan bien que si mi madrastra lo hubiera sabido me habría llevado a su lado, donde sí me hubiera atormentado (1969, p. 36).

Sabido es que Arguedas proyectó su condición biográfica de huérfano a su condición cultural de marginado de ambos mundos, el andino y el occidental. Es interesante notar cómo, cuando comienza su trabajo psicoanalítico con la Dra. Lola Hoffmann en Santiago de Chile, la llama madre y le escribe en quechua. Aunque la carta lleva su traducción al español, el gesto es claro: el huérfano es un *wakcha*, aquel niño que solo halló consuelo en la cocina de la hacienda, con sus sucesivas madres indias. Cito, de la edición de *Las cartas de Arguedas* que publiqué con John V. Murra en 1996, una carta de abril de 1962:

> Hatun mamay Lola:
>
> Paqarinmi ripukusaq makiykipa chaninchasqa, ñakariy qochamanta qespisqa.
> Mana chanin munaykiwan, pacha tutayaypa sonqonman chayaq ñawikiwan, muchuq kuyaq hatun mamay, qespichiwanki. Manan qonqasqaykichu, qanpa, B. sutinpin allin qari hina llankasaq, hatun mamay. Gabypas sumaqta yanapawan, kirisqa wayqenta hina, qan rayku.
> Kutimusqaykin «Jonastan» apumusqayki, Beatrispa, ñoqa sutinpi makikipa churaykusaq. Peruniypa sutinpi.
>
> (Mi gran madre Lola:
>
> Me voy mañana, fortalecido por tus manos, de los mares del dolor casi salvado.
> Con tus manos invalorables, con tus ojos que penetran la más oscura sombra del mundo, gran madre que amas a los que sufren, me has levantado. No he de olvidarte. En tu nombre y en el de Beatriz trabajaré como un mozo renovado. También Gaby estuvo a mi lado, como ante un hermano herido.
> He de volver. Te traeré «Jonás», lo pondré en tus manos, a nombre de B. [tachadura], a mi nombre y el de mi patria.)
>
> José María
> (1996, pp. 72-73).

En su himno a Tupac Amaru –*Tupac Amaru kamaq taytanchisman*– Arguedas también se declara huérfano, desde la misma dedicatoria del poema: «A Doña Cayetana, mi madre india, que me protegió con sus lágrimas y su ternura, cuando yo era un niño huérfano alojado en una casa hostil y ajena» (1983, p. 225). Pero la carencia vital que convierte a Arguedas en un huérfano mítico engendra una paradoja de luz y sombra. Al desdeñarlo su madrastra, relegándolo a la cocina de la casa de su hacienda, no hizo otra cosa que regalarle, *malgré lui*, más que padres y madres indígenas que lo llenaron del amor que le faltaba, otra lengua, otra cultura. El dolor le multiplicó el alma, convirtiéndolo en puente entre dos mundos, y llevándolo, paradójicamente, a la esperanza, como se desprende de la parte final de la dedicatoria del himno a Tupac Amaru: «A los comuneros de los cuatro ayllus de Puquio en quienes sentí por primera

vez la esperanza» (1983, p. 225). Este himno bilingüe a la figura del último líder de la resistencia incaica supone el esfuerzo de nuestro autor por elevarlo a la misma estatura mítica de Atahualpa, quien había merecido la ya citada elegía anónima cuzqueña por su muerte y el tan difundido mito oral de Inkarrí[9]. En sus versos late la esperanza del *pachakuti*, la noción mesiánica andina del mundo al revés que ha de garantizar el regreso del Inca rey. Cito un fragmento de la versión española del poema en el que Arguedas enarbola la bandera de la esperanza:

Tranquilo espera,
tranquilo oye,
tranquilo contempla este mundo.
Estoy bien ¡alzándome!
Canto;
bailo la misma danza que danzabas
el mismo canto entono.
Aprendo ya la lengua de Castilla,
entiendo la rueda y la máquina;
con nosotros crece tu nombre;
hijos de wiraqochas te hablan y te escuchan
como al guerrero maestro, fuego puro que enardece,
iluminando.
Viene la aurora.
Me cuentan que en otros pueblos
los hombres azotados, los que sufrían, son ahora
águilas, cóndores de inmenso y libre vuelo.
Tranquilo espera.
Llegaremos más lejos de cuanto tú quisiste y soñaste.
Odiaremos más que cuanto tú odiaste;
amaremos más de lo que tú amaste, con amor de
paloma encantada, de calandria.
Tranquilo espera, con ese odio y ese amor sin sosiego
y sin límites, lo que tú no pudiste hacer lo haremos
nosotros.
Al helado lago que duerme, al negro precipicio,
a la mosca azul que ve y anuncia la muerte
a la luna, las estrellas y la tierra,
al suave y poderoso corazón del hombre;
a todo ser viviente y no viviente,
que está en el mundo,
en el que alienta o no alienta la sangre, hombre o paloma, piedra o arena, haremos que se regocijen, que tengan luz infinita, Amaru, padre mío.
La santa muerte vendrá sola, ya no lanzada con hondas trenzadas ni estallada por el rayo de pólvora.
El mundo será el hombre, el hombre el mundo, todo a tu medida (1983, pp. 231-233).

Si el dolor de la orfandad llevó a Arguedas a la esperanza, también lo llevó a la alegría. Porque lo tornó en metáfora viva de aquel ancestral *tinku* que, desde el pensamiento mítico, esencializa a la cultura andina. Franklin Pease definió hace años esta noción milenaria como el encuentro ritual, conflictivo, de dos mitades –*hanan* y *hurin*– que componen la compleja totalidad[10], ya sea ésta el Tahuantinsuyo, el Cuzco, o cualquier comunidad indígena andina. Pero en un sentido amplio el *tinku* alude a la dimensión conflictiva que funda la peruanidad: sierra versus costa, quechua versus español, cultura andina versus cultura hispánica, antigüedad versus modernidad. Arguedas lo sabe, y en un momento triunfal de *Los ríos profundos* celebrará la abundancia de horizontes que le otorga su identidad dual con brío lírico, metaforizando la ambición inclusiva de su amor con dos imágenes libertarias: el puente y el río. Ansía ser como ambos, pero termina eligiendo a éste, porque su perpetuo movimiento logra el milagro de llevar la sierra hasta el mar. Y ese río no es otro que él mismo: «Yo no sabía si amaba más al puente o al río. [...] Debía ser como el gran río: cruzar la tierra, cortar las rocas; pasar, indetenible y tranquilo, entre los bosques y montañas; y entrar al mar, acompañado por un gran pueblo de aves que cantan desde la altura» (1972, p. 68).

La serpiente se muerde la cola, y volvemos al canto. El canto, denominador común de los pasajes poéticos ya comentados de su prosa, es la forma primigenia de la poesía, fundada en la música, la metáfora y la sinestesia; y a la vez, la expresión más alta de la alegría de este poeta tan desgarrado que es Arguedas. Canto no sólo literario, sino etnológico y a la vez personal. Poco antes de morir, en 1969, Arguedas publicó un disco[11] en el que leía *El sueño del pongo*, y en el que también cantaba, con alegría rotunda, canciones quechuas tradicionales: la trilla de la arbeja y un carnaval de Tambobamba. Alegría que late agazapada en el inolvidable huayno –género musical bailable, no lo olvidemos– que tituló «Despedida». Alegría que defendió Arguedas, anticipando a Benedetti, en carta a Alejandro Ortiz Rescaniere el último año de su vida, y cuyo pasaje más conmovedor citó Vargas Llosa en *La utopía arcaica*: «¡Si te imaginaras cuán enfermo irremediable condenado creí ser durante toda la infancia y la adolescencia! Pero nadie ha sido más feliz que yo. Nadie, ni tú» (1996, p. 288). Y alegría que nos mueve a recordarlo con

9
He dedicado un libro al tema: *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino* (1987).

10
Comunicación personal reiterada entre los años ochenta y noventa.

11
Publicado por la Editorial Universitaria de Santiago de Chile.

12
Así titula Carmen María Pinilla su impresionante antología de la obra arguediana.

unos versos de otro poeta, esta vez español. Me refiero a Pepe Hierro. En uno de sus primeros libros, titulado precisamente *Alegría*, y recordando nada menos que a un pino cuya belleza –como en el caso del de Arequipa– le hace intuir la inmortalidad, Hierro desafió, como Arguedas, la precariedad de la vida con las porfiadas palabras de la poesía:

> Pero yo, que he tocado una vez las agudas
> agujas del pino,
> no podré morir nunca. [...]
> Aunque muera mi cuerpo, y no quede
> memoria de mí (1962, p. 118).

Arguedas lo proclamaría en quechua: *¡Kachkaniraqmi!*[12]. Es decir: ¡Sigo siendo!

Bibliografía

Alberdi Vallejo, Alfredo (2007), «Recortes andinos/ La palabra empeñada», *La voz de Huamanga*, 13: 4, 018, 24 de enero, p. 2.

Arguedas, José María (1990), *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Madrid, Unesco, Colección Archivos/ Ministerios de Cultura de España y Francia.

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

Arguedas, José María (1970), «La literatura peruana», La Habana, *Bohemia*.

Arguedas, José María (1972), *Los ríos profundos*, Buenos Aires, Losada.

Arguedas, José María (1983), *Obras completas*. Lima, Horizonte, volumen quinto.

Arguedas, José María (1965), *Temblar. El sueño del pongo/Katatay. Pongoq mosqoynin*. Lima, Salqantay.

Arguedas, José María (ed.) (1955), *Apu Inka Atawallpaman*, Lima, Juan Mejía Baca y P.L. Villanueva Editores, pp. 4-23.

Arguedas, José María (ed.) (1946), *Canciones y cuentos del pueblo quechua*, Lima, Huascarán.

Arguedas, José María (ed.) (1966), *Dioses y hombres de Huarochirí*, México/España/ Argentina, Siglo Veintiuno.

Arguedas, José María (ed.) (1996), *Las cartas de Arguedas*, John V. Murra y Mercedes López-Baralt (eds.), Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Arguedas, José María/Josafat Roel Pineda (1973), «Tres versiones del mito de Inkarrí», en Juan M. Ossio A. (ed.), *Ideología mesiánica del mundo andino*, Lima, Ignacio Prado Pastor, pp. 219-225.

Arguedas, José María, et al. (1969), *Primer encuentro de narradores peruanos (Arequipa, 1965)*, Lima, Casa de la Cultura.

Bousoño, Carlos (1967), *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos.

Farfán, José María (ed.) (1942), «Poesía folklórica quechua», *Revista del Instituto de Antropología de la Universidad Nacional de Tucumán*, 2: 12, pp. 543-546.

Foucault, Michel (1966), *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.

Guaman Poma de Ayala, Felipe (1980), *Nueva coronica i buen gobierno*, John V. Murra y Rolena Adorno (eds.), México, Siglo XXI.

Hernández, Miguel (1992), *Obra completa*, *Poesía* (volumen I), edición de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany, Madrid, Espasa Calpe.

Hierro, José (1962), *Poesías completas (1944-1962)*, Madrid, Giner.

Lara, Jesús (1947), *La poesía quechua*, México, Fondo de Cultura Económica.

Lévi-Strauss, Claude (1972), *El pensamiento salvaje,* México, Fondo de Cultura Económica.

Lévi-Strauss, Claude (1997), *Tristes trópicos*, Buenos Aires, Paidós.

López-Baralt, Mercedes (1987), *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino*, Madrid, Playor.

López-Baralt, Mercedes (2005), «La otredad puertas adentro: Arguedas y la construcción poética de la identidad», en Carmen Pinilla (ed.), *Arguedas y el Perú de hoy*, Lima, Sur: Casa de Estudios del Socialismo, pp. 355-362.

López-Baralt, Mercedes (2005), Sobre los caminos de regreso a la arcadia original: el indigenismo de José María Arguedas», en Mercedes López-Baralt, *Para decir al Otro: literatura y antropología en nuestra América*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 317-344.

López-Baralt, Mercedes (1996), «*Wakcha*, *pachakuti* y *tinku*: tres llaves andinas para acceder a la escritura de Arguedas», en John V. Murra y Mercedes López-Baralt (eds.), *Las cartas de Arguedas*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 298-330.

López-Baralt, Mercedes y Donald Solá (1980), «The Quechua Elegy to the All-Powerful Inka Atawallpa: A Literary Rendition of the Inkarrí Myth», *Latin American Indian Literatures*, Pittsburgh, 4: 2, pp. 79-86.

Machado, Antonio (2009), *Poesías completas*, Manuel Alvar (ed.), Madrid, Austral.

Mariátegui, José Carlos (1970), *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Amauta.

Meneses, Teodoro L. (ed.) (1957), *Apu Inqa Atahuallpaman*. Elegía quechua de autor cuzqueño desconocido, Lima, Publicaciones del Instituto de Filología de la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos, Textos Universitarios, nº. 15.

Murra, John V. (1966) «Semblanza de Arguedas», en John V. Murra y Mercedes López-Baralt (eds.), *Las cartas de Arguedas*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 283-298.

Noriega Bermuy, Julio (1993), *Poesía quechua escrita en el Perú. Antología*, Lima, Centro de Estudios y Publicaciones.

Ortega, Julio (1982), *Texto, comunicación y cultura:* Los ríos profundos *de José María Arguedas*, Lima, Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación.

Pease G. I., Franklin (1973), «El mito de Inkarrí y la visión de los vencidos», en Juan Ossio (ed.), *Ideología mesiánica del mundo andino*, Lima, Ignacio Prado Pastor, pp. 439-452.

Pinilla, Carmen María (1994), *Arguedas: conocimiento y vida*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

Sábato, Ernesto (2007), *La resistencia*, Buenos Aires, Seix Barral.

Sánchez, Luis Alberto (1939), *La literatura de Perú*, Universidad de Buenos Aires.

Saramago, José (1997), *Cuadernos de Lanzarote*, Alfaguara España.

Vargas Llosa, Mario (1971), *García Márquez: Historia de un deicidio*, Barcelona, Barral.

Vargas Llosa, Mario (1996), *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México, Fondo de Cultura Económica.

Fecha de recepción: 07/07/2012
Fecha de aceptación: 22/10/2012

América sin nombre, nº 17 (2012) 36-46
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

Jesús Morales Bermúdez
Es filósofo, escritor y Doctor en Antropología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (México). Actualmente es miembro del cuerpo académico «Sociedad y cultura en fronteras» de la UNICACH (México) y forma parte de los proyectos de investigación «Migraciones y fronteras en las literaturas mexicana y centroamericana (Red de investigaciones Teórico literarias RITELI)» y «Literaturas en frontera: discursos narrativos de las regiones excéntricas al poder y su expresión de los procesos políticos y simbólicos de sus sociedades». Es autor también de una amplia producción literaria que ha sido publicada en el año 2007 con el título de *Obra literaria reunida*, México, UNICACH.

EVOCACIÓN PERSONAL Y LITERARIA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS EN LA MEMORIA Y VIDA DE UN ESCRITOR

JESÚS MORALES BERMÚDEZ
CESMECA-UNICACH (México)
mobj47@hotmail.com

RESUMEN

Este texto es un homenaje a José María Arguedas formulado por Jesús Morales Bermúdez, otro novelista y antropólogo, en el que se subrayan las similitudes entre los universos sociales, emotivos y novelísticos de ambos autores. La comparación con la obra del japonés Jasunari Kawabata señala, más allá de la realidad americana, la dimensión universal de sus obras. En estos tres autores, el acto de la escribir está asociado a la memoria. Es la memoria tanto el motor como el hilo que recorre la escritura de los tres narradores.

Palabras clave. Arguedas, Kawabata, Morales Bermúdez, narrativa, memoria.

ABSTRACT

This text is a homage to José María Arguedas by another novelist and anthropologist, Jesús Morales Bermúdez, underlying the similarities of social, emotional and novelistic universes in their writings. The additional comparison with the work of JasunariKawabata points out the universal dimension of Argueda's writing. Thus, the act of writing is associated with memory in the case of all three writers. This memory is a common thread which connects all three narrators.

Keywords. Arguedas, Kawabata, Morales Bermúdez, narrative, memory.

Introducción

Esta es una evocación a un escritor a quien he admirado a lo largo de los años, una evocación a los mundos y memorias de ese escritor a quien he admirado a lo largo de los años, la evocación de otro escritor, desde las evocaciones memoriosas de que se nutre la literatura. Conlleva mi participación, entonces, la salpicadura de cuitas y, antes que proponerse como análisis literario, se adentra en los telones de la línea testimonial. El título que escogí podría conducirme ordenadamente, pensé en un primer momento, pues, como Arguedas, yo mismo he hecho antropología, creo, y literatura, creo; y como él, me fue dado compartir parte sustancial de mi vida entre comunidades y pueblos de indios, entre quienes fui adoptado en hermandad y, en ocasiones, como un mayor a quien se debe respeto y retribución de consejo. Las lindes de transformación humana y la permanencia de formas de vida indias en la estructura personal en Arguedas, en mí mismo, es otra de las colaterales en diálogo. Frente a los propósitos de evocación, desfilaron por mi mente dos textos propios con los que podría ejemplificar: *La espera* (Morales Bermúdez, 1994) y «La castalia» (Morales Bermúdez, 2000), y mil ideas e imágenes me poseyeron. Los días, sin embargo, pasaban y no podía dar forma a lo imaginado. Peor todavía: cuando trataba

de organizar un esquema cuyos puntos permitieran ponderar las diferencias entre los ejercicios literario y antropológico no podía sino topar con la inutilidad del esquema. Me presento, pues, ante ustedes como ignorante en antropología y en literatura; atrevido, en todo caso, por cultivarlas ambas. Desde sus orillas, vaya mi evocación.

1

He vivido la vida con un tanto de soltura, de inasibilidad. He reflexionado y reflexiono sobre los sentidos de esa manera de vivir y de aquella otra un tanto más organizada y previsora en la que se mueven personas en general exitosas para con los propósitos de sus propias vidas. Pero el destino es así: trino, tino, sino, errancia.

> Desde los días de mi niñez he sentido gusto por los caminos. A donde quiera me han invitado, he acudido allí, con el afán de conocerlo todo, de hurgar, de llenar mis ojos con lo imprevisto. Es como en la novedad conocer el principio (Morales Bermúdez, 2007, p. 397),

dice el protagonista de una novela de la selva.

Pues bien:

> En el otoño de mis veinticuatro años conocí a una muchacha en una posada a orillas del mar. Fue el comienzo del amor./ De repente la joven irguió la cabeza y se tapó la cara con la manga [...] Ante su gesto, me dije: la he disgustado con mi mal hábito. Me sentí avergonzado, y mi pesadumbre se hizo evidente [...] Desde hace mucho tenía ese hábito de fijar la vista en quien estuviera a mi lado, para su disgusto. Muchas veces me había propuesto corregirme, pero sufría si no observaba los rostros de quienes estaban cerca. Me aborrecía al darme cuenta de que lo estaba haciendo. Tal vez el hábito venía de haber pasado mucho tiempo interpretando los rostros ajenos, tras perder a mis padres y mi hogar cuando era un niño y verme obligado a vivir con otros. Tal vez por eso me había vuelto así, pensaba./ En cierto momento, con desesperación traté de definir si había desarrollado esa costumbre después de haber sido adoptado o si ya existía antes, cuando tenía mi hogar. Pero no encontraba recuerdos que pudieran aclarármelo./ Fue entonces, al apartar los ojos de la muchacha, que vi un lugar en la playa bañado por el sol de otoño. Y ese lugar soleado despertó un recuerdo durante largo tiempo enterrado./ Tras la muerte de mis padres, viví solo con mi abuelo durante casi diez años en una casa en el campo. Mi abuelo era ciego. Años y años se sentó en la misma habitación tras un brasero de carbón, en el mismo rincón, vuelto hacia el este. Cada tanto volvía la cabeza hacia el sur, pero nunca al norte. Una vez me di cuenta de ese hábito suyo de volver la cara en una sola dirección, me sentí tremendamente desconcertado. A veces me sentaba largo rato frente a él observando su rostro, preguntándome si volvería hacia el norte al menos una vez. Pero mi abuelo volvía la cabeza hacia la derecha cada cinco minutos como una muñeca mecánica, fijando la vista solo en el sur. Eso me provocaba malestar. Me parecía misterioso. Al sur había lugares soleados, y me pregunté si, aun siendo ciego, podía percibir esa dirección como algo un poco más luminoso./ Ahora, al mirar la playa, recordaba ese otro lugar soleado que tenía olvidado./ Por aquellos días, fijaba la mirada en mi abuelo esperando que se volviera hacia el norte. Como era ciego, podía observarlo fijamente. Y ahora me daba cuenta de que así se había desarrollado mi costumbre de estudiar los rostros. Y que ese hábito ya existía en mi vida familiar, y que no era vestigio de servilismo. Ya podía tranquilizarme en mi autocompasión por esa costumbre. Aclarar la cuestión me provocó el deseo de saltar de alegría, tanto más porque mi corazón estaba colmado por la aspiración de purificarme en honor de la muchacha,

evoca constructivamente el escritor japonés Yasunari Kawabata en su relato «Hinata» o «Lugar soleado» (2011, pp. 13-15), en la comprensión de los caminos de su escritura. Destino de peregrinaje el suyo.

Y en similar peregrinación, evoca Arguedas (1985, pp. 32-78) a su padre:

> Un día mi padre me confesó, con ademán aparentemente más enérgico que otras veces, que nuestro peregrinaje terminaría en Abancay./ Tres departamentos tuvimos que atravesar para llegar a esa pequeña ciudad silenciosa. Fue el viaje más largo y extraño que hicimos juntos; unas quinientas leguas en jornadas medidas que se cumplieron rigurosamente. Pasó por el Cuzco, donde nació, estudió e hizo su carrera, pero no se detuvo; al contrario, pasó por allí como sobre fuego./ Cruzábamos el Apurímac, y en los ojos azules e inocentes de mi padre vi la expresión característica que tenían cuando el desaliento le hacía concebir la decisión de nuevos viajes. Mientras yo me debatía en el fuego del valle, él caminaba silencioso y abstraído [...] Después de varios años de haber viajado juntos, yo debía que-

José María Arguedas

Rosario Castellanos

Pablo Neruda

darme, y él se iría solo. Como todas las veces, alguna circunstancia casual decidiría su rumbo. ¿A qué pueblo, y por qué camino? Esta vez él y yo calculábamos a solas. No tomaría nuevamente el camino del Cuzco; se iría por otro lado de la quebrada, atravesando el Pachachaca, buscando los pueblos de altura. De todos modos empezaría bajando hacia el valle. Y luego subiría a la cordillera de enfrente; vería Abancay por última vez desde un abra muy lejana, de una cumbre azul donde sería invisible para mí. Y entraría en otro valle o pampa, ya solo; sus ojos no verían del mismo modo el cielo ni la lejanía, trotaría entre las piedras y los arbustos sin poder hablar, y el horizonte, en las quebradas o las cimas, se hundiría con más poder, con gran crueldad y silencio en su interior. Porque cuando andábamos juntos el mundo era de nuestro dominio, su alegría y su sombra iban de él hacia mí [..., pero] no; no podría quedarse en Abancay. Ni ciudad ni aldea. Abancay desesperaba a mi padre [...] En esos días de confusión y desasosiego, recordaba el canto de despedida que me dedicaron las mujeres, en el último ayllu donde residí, como refugio, mientras mi padre vagaba perseguido./ Huyendo de parientes crueles pedí misericordia a un ayllu que sembraba maíz en la más pequeña y alegre quebrada que he conocido. Espinos de flores ardientes y el canto de las torcazas iluminaban los maizales. Los jefes de familia y las señoras, mamakunas de la comunidad, me protegieron y me infundieron la impagable ternura en que vivo./ Cuando los políticos dejaron de perseguir a mi padre, él fue a buscarme [...] y bajó después a la quebrada. Se emborrachó con los indios, bailó con ellos muchos días [...] Salimos del caserío y empezamos a subir la cuesta. Las mujeres cantaban el jarahui de la despedida (¡No te olvides, mi pequeño,/ no te olvides!/ Cerro blanco,/ hazlo volver;/ agua de la montaña, manantial de la pampa/ que nunca muera de sed. Halcón, cárgalo en tus alas/ y hazlo volver./ Inmensa nieve, padre de la nieve,/ no lo hieras en el camino./ Mal viento,/ no lo toques./ Lluvia de tormenta,/ no lo alcances./ No, precipicio, atroz precipicio,/ no lo sorprendas!/ ¡Hijo mío,/ has de volver,/ has de volver!). No importa que llores. Llora hijo, porque si no, se te puede partir el corazón –exclamó mi padre, cuando vio que apretaba los ojos y trotaba callado [... Una tarde], yo tenía el corazón aturdido, febril, excitado por los aguijones de los insectos, por el ruido insignificante de sus alas, y la voz envolvente del gran río. Pero volví los ojos hacia el alto mirador de la casa-hacienda, y vi a una joven delgada, vestida de amarillo, contemplando las negras rocas del precipicio de enfrente. De esas rocas negras, húmedas, colgaban largos cactos cubiertos de salvajina. Aquella noche dormimos entre unas cargas de alfalfa olorosa, cerca de la cuadra de los caballos. Latió mi rostro toda la noche. Sin embargo, pude recordar la expresión indiferente de aquella joven blanca; su melena castaña, sus delgados brazos apoyados en la baranda; y su imagen bella veló toda la noche en mi mente./ La música que oí en la residencia de Patibamba tenía una extraña semejanza con la cabellera, las manos y la actitud de aquella niña. ¿Qué distancia había entre su mundo y el mío? ¿Acaso la misma que mediaba entre el mirador de cristales en que la vi y el polvo de alfalfa y excremento donde pasé la noche atenaceado por la danza de los insectos carnívoros?/ Yo sabía, a pesar de todo, que podía cruzar esa distancia, como una saeta, como un carbón encendido que asciende. La carta que debía escribir para la adorada Markask'a llegaría a las puertas de ese mundo. «Ahora puedes escoger tus mejores palabras –me dije–. ¡Escribirlas!» No importaba que la carta fuera ajena, quizás era mejor empezar de ese modo. «Alza el vuelo, gavilán ciego, gavilán vagabundo,» exclamé./ Un orgullo me quemaba. Y como quien entra a un combate empecé a escribir[1].

La escritura, el acto de escribir en estos autores está asociado a la memoria y, en medida diferente a las obras de quienes repiensan la trayectoria de sus vidas y las proponen en anales denominados memorias, tal Giovanni Batista Vico, Casanova o Neruda[2], tanto Kawabata como Arguedas, detienen la lente estética de su escritura en la luz radiante de su memoria. Es la memoria, como ocurre con el escritor evocativo, la que proporciona la materia literaria, la materia estética con la cual se pugna por volverlas hacia los otros también memorable. Un ejemplo, entre los tantos de Arguedas (1985, p. 216):

> Prendí mi memoria de la imagen del puente Pachachaca[3], de la imagen de la opa, feliz en lo alto de la torre, con el reboso de doña Felipa a su costado, para no lanzarme contra la pared, cegado por el sufrimiento. Y recordé en seguida a Prudencio, y al soldado a quien acompañé en la calle, porque iba cantando entre lágrimas una canción de mi pueblo.

La memoria como hilo de la escritura, como su necesidad, envuelve sus años de hombre adulto. Lo dice en alguna parte: «Yo comencé a escribir porque tenía una necesidad irresistible de enunciar, de describir el mundo que yo había vivido en la infancia» (Díaz Ruiz 1991, p. 36).

1
En términos personales, dos relatos se inscriben en esta tesitura: «El viaje» (2007, pp. 499-503) y «Las dichas de don Diego» (2007, pp. 463-467).

2
Vid. Giovanni Batista Vico, *Autobiografía* (1948), Giacomo Casanova, *Memorias*, (1982); Pablo Neruda, *Confieso que he vivido* (1995).

3
No en balde el capítulo V de *Los ríos profundos*, «Puente sobre el mundo», se abre con el epígrafe arguediano: «¡Pachachaca! Puente sobre el mundo significa este nombre». Como decir, sobre el puente del mundo les cuento el mundo.

2

He ahí pues, una nominación electiva de la memoria. Desde la memoria, los dos autores descorren aquel momento crucial y definitivo de sus existencias, la infancia, desde miradas a la vez infelices que paradisíacas, dándole ambos a la infancia el carácter de crisol de su sensibilidad artística, ponderando el universo de la orfandad. La orfandad de sus existencias, por muerte de ambos padres en uno; por muerte de la madre y ausencia del padre en el otro, les permite miradas del mundo con dejos de nostalgia. Es como verse desarraigados de cualquier lugar, amando tanto cada lugar; es como ver lo promisorio de la belleza, de la ternura, y experimentar como en el dejo de un guiño de los ojos su pulverización, sus esquirlas dispersándose sin vuelta. Pero han visto el instante, se han visto en él. Heridos, acogidos por la calidez y solidaridad humanas trasmutan la herida en cicatriz, la cicatriz en memoria, la memoria en escritura. El mundo y sus bondades se han ido. Quizás para Kawabata el Japón de sus predecesores agonizaba al embate de la guerra y la modernidad, sin posibilidad de preservarlo él, el Prometeo de las letras, o mejor, un Edipo en Colono, sabio desde la ceguera; quizás para Arguedas la nervadura telúrica de la naturaleza se asomara a los estertores de la explotación capitalista y se quejara sin resignación ante el acoso.

> Usted no conoce la sierra –dice en uno de sus escritos–. Es otro mundo. Entre las montañas inmensas, junto a los ríos que corren entre los abismos, el hombre se cría con más honduras de sentimientos; en eso reside su fuerza. El Perú es allá más antiguo. No le han arrancado la médula (1974, p. 105)[4].

Pero se la arrancan y Arguedas, el ya citadino Arguedas, el hombre de letras, no Prometeo él, antes bien Neptuno, permanecerá en la evocación de danzas de indios, de danzas de zorros. Y el final les alcanzará a ambos en similar manera: Kawabata evocará perdurablemente las montañas nevadas, espejos del Fuji y, sobre todo, los espacios de calma y luminosidad en que anida el conocimiento; Arguedas los ríos, tal el Pachachaca. Dice, por ejemplo Kawabata (2011, pp. 151-152):

> Hace tanto que no salgo de casa que me he olvidado de cómo susurran las hojas de bambú [...] Ya lo sabes, la escalera de la casa en la que vivimos es tremendamente angosta. Cuando nos mudamos, casi no me atrevía a subirla. Ahora, justo cuando me he acostumbrado a ella, me dices que otra vez vamos a ver una casa nueva. Un ciego conoce todos los rincones de su casa. Está tan familiarizado con ella como lo está con su propio cuerpo. Para alguien que ve, la casa es algo muerto, pero para un ciego está viva, tiene una pulsación. Ahora ¿chocaré otra vez contra las columnas y tropezaré con el umbral de una nueva casa? [...] Pero al empujar la puerta de entrada, el hombre retrocedió cegado por una luz deslumbrante. –Es maravilloso. Hay tanta luz. Tal vez sea de noche en el jardín, pero dentro es de día.

Por su parte Arguedas (1985, pp. 60-61) exclamará:

> El río, Pachachaca temido, aparece en un recodo liso, por la base de un precipicio donde no crecen sino enredaderas de flor azul. En ese precipicio suelen descansar los grandes loros viajeros; se prenden de las enredaderas y llaman a gritos desde la altura./ Hacia el este, el río baja en corriente tranquila, lenta y temblorosa [...] Parece un río de acero líquido de azul sonriente, a pesar de su solemnidad y de su hondura [...] El puente del Pachachaca fue construido por los españoles. Tiene dos ojos altos, sostenidos por bases de cal y canto, tan poderosos como el río [...] Sobre las columnas de los arcos, el río choca y se parte, se eleva el agua lamiendo el muro, pretendiendo escalarlo, y se lanza luego en los ojos del puente. Al atardecer, el agua que salta de las columnas, forma arcoíris fugaces que giran con el viento./ Yo no sabía si amaba más el puente o al río. Pero ambas despejaban mi alma, la inundaban de fortaleza y de heroicos sueños. Se borraban de mi mente todas las imágenes plañideras, las dudas y los malos recuerdos./ 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 [...] que me criaron, que hicieron mi corazón semejante al suyo [...] Debía ser como el gran río: cruzar la tierra, cortar las rocas; pasar, indetenible y tranquilo, entre los bosques y montañas; y entrar al mar, acompañado por un gran pueblo de aves que cantarían desde la altura [...] ¡Como tú, río Pachachaca! –decía a solas[5].

La infancia, sin embargo, no les es tema literario, a la manera de escritores que construyen esos momentos: Tolstoi, por ejemplo, don Miguel de Unamuno, más recientemente Sándor Marai o Alejandro Rossi. Tampoco

4
Véase Jesús Morales Bermúdez, *Memorial del tiempo o vía de las conversaciones* (1997), particularmente el Prólogo.

5
El autor de este trabajo, retrajo en una novela la evocación de su protagonista: «Cuando mi primera madrugada en la selva, mis ojos vivieron el espanto. Hijo soy de tierra fría, acostumbrado a mirar el sol en lo alto. La montaña se eleva y se eleva el sol, coronando la transparencia de un cielo intenso, invitación al recogimiento. Lo viví durante toda mi vida y solo en su envés entendí aquello como morada de la Santa, bóveda instaurada por el *Hijo de Montaña*. La luna se solaza en esa región, se muestra como en los sueños de mi abuelo. La selva, en cambio, mira nacer el sol en lo bajo, al ras casi del suelo, ausencia como es de montaña. Lo vi allí, dúctil, accesible casi para las yemas de mis dedos y luego del espanto comprendí la reconciliación del mundo y de los elementos hacia su herencia en mí, de mi abuelo, de mi padre, de mi familia. En la suave dulzura, su fruto, me complazco, bien yendo en las madrugadas nebulosas a abrevar a mi ganado, bien en los trabajos de mi milpa o en la recolección de mis chilares. *La vida es buena conmigo y estoy contento*»; cfr. Morales Bermúdez (2007, p. 394).

les es recurso desde el cual narrar la historia, a la manera de Rosario Castellanos en *Balún Canán*. Ni es la historia de un niño y sus peripecias, como en los cuentos de Luis Coloma[6]. Se trata de la niñez en mimesis con la naturaleza y con la vida; la niñez como estructura dorsal y verbal del universo narrativo: un momento naturaleza, otro momento evocación, otro momento lenguaje y sensualidad. Y más allá de todo, en Arguedas, ser él mismo, y ese ser él mismo, la narración. Como decir que la novela, los cuentos arguedianos son novelas y cuentos pero son el propio Arguedas y, a través de él, el mundo complejo, doloroso, difuso, angustioso de los indios, mestizos, mistis, en que cohabitan, también, la naturaleza, las aves, los animales, los elementos. Mímesis, simbiosis, como «el canto [que] se acrecentaba, atravesaba los elementos; y todo se convertía (a la manera de Aladino) en esa música cuzqueña, que abría las puertas de la memoria»[7].

Pero hemos hablado ya de la memoria. Memoria e infancia. Memoria e infancia, que son sensualidad. Sensualidad, sentidos, olores, sonidos, colores, sensaciones, arrebatos de la tierra que se expresa en borrascas, tormentas, desbordes, nubes y aves; guturalidad y onomatopeya transmutadas en lenguaje. Pero la sensualidad es sexualidad también, y erotismo.

3

A la imagen etérea y fugaz «de aquella niña» que le indujo a «escribir la carta para la adorada Markask'a», como anotamos atrás; al manifiesto claro de que «La primera narración que escribí fue relativa a una peripecia muy triste de mi primer amor frustrado, se llama "Warma kuyay", que quiere decir "amor de niño"»[8], expresiones de delicadeza femenina, admiración por la delicadeza femenina, siempre acodada en la devoción y en la distancia, la dolorosa distancia cedazo del alma, en metáfora luminosa del ejercicio escritural del autor; a la distancia de esa mirada diáfana en su romanticismo adolescente, se apresta otra mirada, feroz, con sus garras afiladas sobre el pecho. El pesar de la pecaminosidad y de la culpa. El pesar de la carne y su necesidad bruta, absurda de desfogarse en lo abyecto, en la deyección. Cuenta:

> Ciertas noches iba a ese patio, caminando despacio, una mujer demente, que servía de ayudante en la cocina. Había sido recogida en un pueblo próximo por uno de los Padres./ No era india, tenía los cabellos claros y su rostro era blanco, aunque estaba cubierto de inmundicia. Era baja y gorda. Algunas mañanas la encontraron saliendo de la alcoba del Padre que la trajo al Colegio. De noche, cuando iba al campo de recreo, caminaba rozando las paredes, silenciosamente. La descubrían ya muy cerca de la pared de madera de los excusados, o cuando empujaba una de las puertas. Causaba desconcierto y terror. Los alumnos grandes se golpeaban para llegar primero junto a ella, o hacían guardia fuera de los excusados, formando una corta fila. Los menores y los pequeños nos quedábamos detenidos junto a las paredes más próximas, temblando de ansiedad, sin decirnos una palabra, mirando el tumulto o la rígida espera de los que estaban en la fila. Al poco rato, mientras aún esperaban algunos, o seguían golpeándose en el suelo, la mujer salía a la carrera, y se iba. Pero casi siempre alguno la alcazaba todavía en el camino y pretendía derribarla. Cuando desaparecía en el callejón, seguía el tumulto, las imprecaciones, los insultos y los pugilatos entre los internos mayores./ Jamás peleaban con mayor encarnizamiento; llegaban a patear a sus compinches cuando habían caído al suelo; les clavaban el taco del zapato en la cabeza; en las partes más dolorosas. Los menores no nos acercábamos mucho a ellos. Oíamos los asquerosos juramentos de los mayores; veíamos cómo se perseguían en la oscuridad, cómo huían algunos de los contendores, mientras el vencedor los amenazaba y ordenaba a gritos que en las próximas noches ocuparan un lugar en el rincón de los pequeños[9] (Arguedas, 1985, pp. 49-50).

El erotismo, la sensualidad y sexualidad, anhelaría Arguedas (1985, p. 22), tendrían que ser «como las piedras del Inca Roca. Dicen que permanecerán hasta el juicio final; que allí tocará su trompeta el arcángel […] No mueren. Llegarán al juicio final», como las aves que dan vueltas sobre las fortalezas. O, en inverso, y pensando, también, en el limo de la tierra, podría ser como «La frágil vasija (Yowaki utsuwa)», como evoca Kawabata de la epístola de Pedro, capítulo 3: «Honra a la mujer tanto como a la más frágil vasija». Y frágil, en la fragilidad se entristece Kawabata (2011, pp. 29-31) cuando construye su relato «El anillo (Yubiwa)», en que:

> Una niña estaba desnuda en la tina que había sido excavada en una parte de la roca./ Calculando que

6
León Tolstoi, *Infancia, adolescencia y juventud* (1956); Miguel de Unamuno, *Recuerdos de niñez y mocedad* (1951), Sandor Marai, *Confesiones de un burgués* (2006), Alejandro Rossi *Edén, Vida imaginada* (2006), Rosario Castellanos *Balun Canán* (1957), Luis Coloma *Pequeñeces* (1916).

7
José María Arguedas, *Los ríos profundos* (1985, p. 14).

8
Primer encuentro de narradores peruanos. Arequipa 1965 (1969).

9
Desde la evocación del autor Morales Bermúdez, el peso pecaminoso y pulsional de sexualidad a flor de piel, de vientre, de razón, puede encontrarse en los relatos «Por los senderos de lo incierto» y «Helena», ambos en *Obra literaria reunida* (2007), pp. 504-534.

> tendría unos once o doce años, él no se fijó en ella al dejar su ropa en la orilla y se lanzó al agua caliente a los pies de la jovencita./ Ella, que parecía no tener nada que hacer, le sonrió y se irguió con cierta coquetería, como para atraerlo hacia su prometedor cuerpo sonrosado por el calor. Una segunda mirada reveladora le hizo darse cuenta de que era la hija de una geisha. Tenía una belleza enfermiza, en la que se podía presentir un futuro destinado a dar placer a los hombres [...] no le habría molestado en lo más mínimo que la tomara y la sentara, desnuda como estaba, sobre sus piernas.

La sensualidad, el erotismo, bautizan al mundo, y lo hacen con el lenguaje apropiado de las ritualidades, con la gestualidad igualmente apropiada de los ritos, particularmente en los orígenes, cuando la aurora amanece, aurora de los pueblos en la sierra, aurora en los pueblos de los indios, diría Arguedas, prototipo de la eras de inocencia.

4

Porque hay inocencia, novedad, es preciso nominar las cosas con los nombres que parecieran darles origen, apegados a los elementos, a las onomatopeyas de animales, viento, lluvia, ecos primigenios de la invención. Y la invención es única. Reproductible, acaso, de manera pálida, en las copias de serigrafía. Como decir de las palabras, reproductibles, qué duda, en sus traducciones inmediatas, no necesariamente satisfactorias a quien denomina los mundos de su memoria, que son los mundos de la inocencia o infancia, los mundos de los sentidos. Arguedas hubo la inmediatez de las palabras en su origen, resonaban en su interior cual filigranas delicadas, amorosas. Cómo no decir en su decir, por ejemplo: «¡Jatunrumi Tayta: yo no soy para ti hijo del blanco abugau; soy mak'tillo falsificado! ¡Mírame bien, Jatunrumi, mi cabello es como el pelo de las mazorcas, mi ojo es azul; no soy como para ti, Jatunrumi» (Arguedas, «Los estercoleros», 1974b).

Reflexiona el estudioso Ignacio Díaz Ruiz (1991, p. 32):

> La obra de Arguedas tiene una gran influencia del idioma quechua; el autor se preocupó por hacer un riguroso trabajo para captar diversos aspectos de este idioma y expresarlos en su narrativa: «la resolución residía en encontrar en español un estilo que diera por sus sintaxis, su ritmo y aún su vocabulario, el *equivalente* del idioma del indio. Los indigenistas reducían todo a una superchería fonética. Arguedas ha conseguido llevar a los lectores de habla española una *traducción* del lenguaje propio del indio. Y de este modo, pudo, a la vez, recrear en español el mundo íntimo del indio, su sensibilidad, su psicología, su mística: ya sabemos que todas las características emocionales y espirituales de un pueblo se hallan representadas en su lengua.

5

Comentaba al principio de esta contribución, mi propósito de llevar a cabo una evocación hacia un escritor a quien he admirado a lo largo de los años, una evocación a los mundos y memorias de ese escritor a quien he admirado a lo largo de los años, la evocación de otro escritor, desde las evocaciones memoriosas de que se nutre la literatura. He querido colocar las fichas de un juego, con claves más o menos reconocibles, para que un lector avezado pueda participar y darle forma mayor al collage. Decía que, como Arguedas, yo mismo he hecho antropología, creo, y literatura, creo; y como él, me fue dado compartir parte sustancial de mi vida entre comunidades y pueblos de indios, entre quienes fui adoptado en hermandad. Ciertos libros propios regustan formas arguedianas, si bien, fueron escritos con antelación a mi conocimiento de la obra del autor en cuestión. Lateralidades al margen, los mundos primigenios se nos van y nos invade la nostalgia. Acaso se van por el inevitable asedio, ahora sí, de la modernidad; acaso, perseveren en sus molduras y no más las veamos sino a través de eso, la nostalgia. Dice el propio Arguedas (1985, p. 25): «La gente del lugar no observa estos detalles, pero los viajeros, la gente que ha de irse no los olvida». Y habiéndome ido, no los olvido, a pesar de su densidad en las palabras escritas. Ahí se están, y en la memoria. Me mueve, entonces, desembocar esta participación, como en un segundo momento, adentrándome en los telones de la línea testimonial.

II

En el «Prólogo» al libro *Memorial del tiempo o vía de las conversaciones* (1987) anoté que había llegado a la zona norte de Chiapas con afanes organizativos y de desarrollo.

Las condiciones para «el trabajo etnográfico eran inmejorables pero no era ese el propósito. Nos entregamos a lo que se llama vivir; a vivir con la gente y sus problemas». En el cuerpo del libro aparece parte de esa vida y le sirve de entretelón el Congreso Indígena y el anuncio de una sublevación al alba[10]. La selva aparece como un llamado desde el sueño, como una promesa, como una aspiración del Éxodo bíblico. La referencia a la selva, sin embargo, tiene en el narrador de *Memorial* un impacto singular con el cual transita su vida de una región a otra y cuya resolución mayor se alcanza en el libro *Ceremonial* (1992), libro este que comienza con la frase: «Mi abuelo era un tzotzil errante que salió de San Juan siendo pequeño aún, vagó, anduvo por pueblos, fue suya la posibilidad de la inquina y la muerte desde mucho antes de asentarse en el sitio de nuestra heredad» (Morales Bermúdez, 2007, p. 201).

El enunciado, reconociéndolo en el tiempo, guarda ecos de la frase de Arguedas (1985, p. 24) en *Los ríos profundos*, cuando el narrador dice: «Mi padre decidía irse de un pueblo a otro, cuando las montañas, los caminos, los campos de juego, el lugar donde duermen los pájaros, cuando los detalles del pueblo empezaban a formar parte de la memoria».

Para el caso de *Ceremonial*, en términos genéricos, un antropólogo interesado en procesos migratorios habría seguido a su informante desde su sitio de origen hasta su asiento en el lugar de colonización. Podría seguir paso a paso un derrotero singular. Para el escritor no ocurrió así. Fueron más bien las casualidades, esas diosas euripidianas, las que atenazaron sus pies y voluntad para llevarlo al cabo de incontables veces hacia la selva. Una voz había que lo llamaba, como esas voces de Juana de Arco en *La alondra* de Jean Anouilh. La voz fue creciendo a lo largo de su estancia entre los ch'oles; a lo largo de más de dos décadas; hasta cuando decidió publicar el breve libro *La espera* en el año de 1993. Con la decisión a cuestas consideró cierta la sentencia de Arguedas, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, donde anotó: «porque cuando se hace cesar el dolor, cuando se le vence, viene después la plenitud», y la colocó como su epígrafe. Mas nada cesa ni la plenitud subyuga. Los pliegues de la selva se reabren, las voces aquellas que el escritor creyó silenciadas rondan ya no sólo sus oídos interiores, también los territorios del país y de otros continentes.

La escena comienza en una casa campesina tradicional: un rectángulo con paredes de bajareque, techo de palma, dividido por un cancel de madera. En el cuarto interior yace un moribundo; en el otro, en una cama que apenas cabe está sentada doña Soledad. En la parte de atrás, una cocina. Llega el promotor a visitar a los casi deudos del moribundo; es parte de sus rutinas. Es parte, también, de sus futuros imaginarios, como puede ejemplificarlo el fragmento 9 del capítulo III de *Ceremonial*. La visita de esta vez desencadena el discurso de doña Soledad, transmutada en *La espera* por doña Dolor, como también el promotor transmutará por Diego, el indígena anciano y sabio protagonista de *Memorial.* Merced a ese protagonista, interlocutor ahora de doña Dolor, *La espera* deviene en un fragmento de *Memorial* o en un fragmento de una etnografía literaria que se desplaza del Norte a la Selva de Chiapas y de la interacción de los mundos mestizo e indio, imbricados de manera consustancial. En efecto, el Diego de *Memorial* tiene como interlocutores –aparte de los, llamémosles, «caciques» del pueblo– a Hesiquio y su padre Indalecio provenientes del pinedismo en la Revolución; en casa de ellos comienza su destino, le es develado por doña Lencha la alcahueta, y se le confirma en el pueblo mestizo de Soyaló. Su colateralidad con el mundo mestizo le permite las coordenadas de su existencia.

El Diego de *La espera,* por el contrario, es el escucha de la protagonista doña Dolor. Las coordenadas de la vida de ella y de su hija se resuelven en esa conexión con el mundo indio. La mestiza curandera doña Dolor, como el curandero Diego, y como él tejedora si no de redes artesanales de redes sociales, bebedora, rezandera, guía, descorre en el diálogo con él los velos de los misterios que la enmarañan. Revisa su mundo, a la manera en que Diego ha hecho lo propio en *Memorial.* En el suyo, como en el de aquel, caben la degradación y la grandeza humanas. Cabe la añoranza por las festividades, el anhelo por circunstancias de más alto bienestar. Cabe, por sobre todo, el espíritu del siglo que es el espíritu de la transformación.

La primera transformación de doña Dolor ocurre a su salida de la finca Sinaloa

10
Concluye el libro con el enunciado: «Todavía anda la noche./ Todavía./ Todavía hay tiempo para sufrir./ Pero hay vez que va a haber cuando es que principia/ su crecimiento el pueblo, su arribo. Como si fuera/ que es resurrección el Santo Señor Jesucristo./ En misma forma es como se va a suceder/ su resurrección el pueblo. Su resurrección./ Al alba./ Bajo nuevo sol;/ tempranito en la madrugada/ es como se hará./ Tempranito./ Todos juntos son que se van a levantar. Juntos./ Van a llevar palos y coas. Como cuando amanece:/ cuando es que se van en sus milpas./ Así será el paso cuando es que se van a levantar;/ cuando se romperán las cadenas; cuando/ así se va a pasar. Bajo nuevo sol. Entonces, esa vez, entonces,/ se va a suceder cantos de alegría; son/ cantos de libertad. Con guitarra, con son./ Con son./ Tempranito, en la madrugada. Así será. Será./ Todos juntos./ Bajo nuevo sol. Bajo nuevo sol», *Memorial del tiempo*, en *Obra literaria reunida*, pp. 192-193.

(Mazatán en la realidad) como consecuencia de la voluptuosidad del patrón. *Me gustan esas piernas* habría dicho este, le cuenta doña Lencha al Diego de *Memorial,* frase retomada por la relatora de *La espera* en su conversación con el nuevo Diego, Diego este identificado también como uno de «los compañeros» que procuran el cambio en la región, «compañero», a su vez, unido en línea directa con la hija de doña Dolor. Pues es la hija de doña Dolor el vértice de un movimiento de transformación que alcanza a todo el mundo indio, a la región, a otras regiones del país: un vértice mestizo que se extiende en círculos concéntricos hacia una extensa fraternidad. Esa hija de doña Dolor y cuanto ella representa –clandestinidad, guerrilla, utopía revolucionaria, unidad, sobre todo, o simbiosis de los mundos indio y mestizo, como a la postre lo ejemplifica el EZLN– es el tema de *La espera* y el bagaje dorsal de los otros dos libros. La conexión directa con *Ceremonial* se encuentra establecida en el fragmento 4 del capítulo IV que a la letra dice:

> Por aquellos días salió un edicto del gobernador del estado merced al cual era menester congregarse en asamblea para llegar a efectuar un convenio y la asignación de centros de población. Era condición para la asamblea estar registrado en el padrón de un ejido y ser, por lo mismo, capacitado. Este empadronamiento tenía como finalidad frenar un poco el desconcierto. Iban todos a empadronarse, cada uno en su ejido. Yo me encontraba en el Limonar, con mi familia, pero no había sitio allí, porque nadie me conocía. Partí, pues, a la búsqueda de alguien de mi casa: mi hermano Julio, pues él me precedió en mi aventura de la selva. Yo había sabido de su asiento en el Diamante y hacia allá partí, pero no estuvo en mi posibilidad encontrarlo sino el rescoldo de la muerte. Los habitantes me dijeron: *Unos soldados vinieron por la selva; se presentaron diciendo: «¿dónde están los guerrilleros? Pues hemos seguido sus pasos desde muchos días y preciso es en nosotros detenerles». Convocaron a todos los ancianos y autoridades del pueblo, y por ellos trataban de averiguar el lugar donde se encontraban los guerrilleros. Ellos dijeron: «en el Diamante, en el Diamante están, dentro de una choza. Pues ellos vinieron famélicos y agobiados, reptando casi al legar al caserío, alta la noche ya, y pues era preciso darles alimentación y posada, su pozol, sus tortillas, un poco de agua les dimos y una casita donde habitualmente se hacen las juntas del ejido. Es menester dar ayuda al desvalido, mas nada en la intención del pueblo se suma a la de los hombres armados». Entonces el jefe de los soldados se enfureció terriblemente y luego de golpear a quienes andaban cerca, envió a matar a quienes se encontraban en la choza. Larga fusilería se escuchó y clamor y el correr de la sangre. Sacaron los cuerpos de aquella gente, los periodistas tomaron fotografías, los metieron en bolsas de polietileno y partieron una vez saciada su ansiedad de muerte y su saña de escarmiento sobre nuestro pueblo.*
>
> Cuando me platicaron de aquellos sucesos y según como tratara de enterarme de sus maneras y rostros, me llegó honda la tristeza, el llanto, pues allí reconocí a la hija de doña Dolor, *y no me pude consolar pues ya no existe,* pues ya no existe el corazón, el noble corazón donde se albergaba el anhelo de la esperanza, de lo bueno, de lo justo. Y como supiera de ser otro el asiento de mi hermano, y en memoria de la hija de doña Dolor, *arreglé mi equipo como un equipo de desterrado, de día, ante sus ojos; y salí por la tarde, ante sus ojos, como salen los desterrados.*

Efectivamente, el año de 1974 tuvieron lugar los sucesos militares que diezmaron a los miembros de las Fuerzas de Liberación Nacional en el Diamante, una región en el segundo valle de Ocosingo. Sabemos ahora, pues desde 1994 ha proliferado cierto nivel de información, de la sobrevivencia de por lo menos uno de aquellos emboscados, el cual habría restaurado la organización, por un tiempo significativa en la vida del país. Conocemos la reciente tesis de Adela Zedillo en la UNAM, que da cuenta con meticulosa sobriedad de ese proceso de restauración. Sabemos, también, de otros que murieron en casas de seguridad, ajusticiados o en combate, en otros lados. Pero no es el objeto de esta intervención. Como en el caso del «Prólogo» de *Memorial*, habría sido posible seguir esa ruta, estuvo todo a nuestro alcance menos el propósito. Sólo el propósito de proseguir tras el fenómeno humano, tras el dolor humano, prolongación de ese dolor humano como una cadena que fuera, un hilo de Ariadna en la aventura por los laberintos de la esperanza.

El fragmento 4 del capítulo IV que retraje una página atrás es referido por un narrador con origen en el Norte de la entidad. Su relación con doña Dolor o con su hija guerrillera debe ser estrecha pues conoce claramente la

Jasunari Kawabata

forma de ser de esa hija y el destino que tuvo; sabe, también, del papel pasivo de los campesinos ante el hecho, su carencia de solidaridad hacia los guerrilleros, a la postre devenida en vergüenza en ellos. Por eso el narrador se va del lugar: no quiere ser parte de la vergüenza, como tampoco querrán serlo en adelante los ejidatarios de la selva. Y no querrán serlo porque ya saben de ella: han nacido a la conciencia y a la culpa gracias a la práctica conversa de la Iglesia Católica, al Congreso Indígena y a la afluencia de organizaciones independientes y contestatarias. No en balde la trama del relato se engarza con uno de los relatos del Evangelio de Mateo y con los pregones del profeta Ezequiel.

No que la Iglesia tuviera un protagonismo paritario al de las organizaciones independientes pero participaba del horizonte contestatario y utópico de la época y con un nivel de influencia superior, quién sabe si ocurre aún ahora. En buena medida el nivel de influencia lo da a conocer doña Dolor al inicio de *La espera*. No se extiende más porque no es, tampoco, esa su preocupación. La aspiración suya es, en términos extensos, la aspiración de su hija, la revolución; en términos concretos, la vuelta de su hija. Pero nada vuelve y nadie vuelve. Ella misma lo dice: «¿La vuelta? Imposible. Lo más a encontrar, el desencanto: no era eso, pero fue, o estuvo. Fija el alma quedó, en los umbrales, cuando debió marchar, como la vida». La posibilidad que doña Dolor intuye –y como ella los campesinos de la región– para encontrarse con su hija, con el futuro, es la de sumarse a la colectividad del cambio, resguardando a aquellos que lo impulsan y cooperando con ellos, aún por encima de sus recíprocas desconfianzas, como ocurría en toda la región a lo largo de los años ochenta. No le queda otro camino: la lectura desencantada de su vida se lo hace ver así, lo mismo que las propias organizaciones y la Iglesia llevan a cabo la lectura desencantada de la vida de los pueblos. El interlocutor de doña Dolor, los compañeros de él son parte del proyecto de su hija y transmutan para ella en su hija vuelta proyecto. Nunca nombra el nombre de las organizaciones pues su hija es también innombrada, «si (acaso) es rumor entre la fronda..., abono de la selva, caudal del Usumacinta». Pero nos hace notar la existencia de ellas. No guardan relevancia mayor para sus cuitas. No importa si son las FRAP en Unión Juárez, donde llevaron a cabo el primer ejercicio armado de la región, con saldo de una patrulla federal diezmada y los consecuentes patrullajes militares y los desplazamientos de parte de la población a Pico de Oro en la Selva Lacandona; no importa si son las avanzadas de la Liga Comunista 23 de Septiembre y su inadaptación y su pronto retiro; no importa si es «La Copa», ese germen regional, la primera en conectar Norte, Selva Ocosingo-Altamirano y parte de las montañas de Los Altos. La historia de la militancia armada o clandestina en la región álgida de Chiapas está todavía por hacerse. También la etnografía de la militancia, una etnografía de urgencia pues de acuerdo al decir de doña Dolor «cambia la configuración, se disuelve... ¿La vuelta? Imposible... Lo que no puede cambiar está destinado a desaparecer».

Cuando pienso en la etnografía de la militancia y del clandestinaje en Chiapas pienso también en la persistencia de las comunidades cerradas o en el utopismo contemporáneo de quienes desean permanecerlas cerradas. Sin embargo se mueven, se abren, se rompen, se contradicen, se diversifican. Mirarse en el todo, así sea por un instante, permite la continuidad del camino, reflexiona doña Dolor.

En términos de literatura, y por su propia naturaleza de ansiarse en el fenómeno humano, en la continuidad del dolor humano como se anotaba renglones atrás, se ha alcanzado la sublevación al alba[11] y la radiografía de un dolor preciso: el de una madre ante el sacrificio heroico y anónimo de su hija. El interlocutor, Diego, el escritor, conoció las voces de esa madre, supo los fragmentos de esas voces a lo largo de largos años. Palabras, actos, llantos, los abrevó con la curiosidad y meticulosidad de un médico legista. Todo lo guardó en su corazón. Las voces similares a las de *La alondra* de Jean Anouilh de que ya hiciera mención, son estas voces, voces de doña Soledad, doña Dolor que persiguieron al escritor como las Erinias persiguieron al tierno Orestes. Partió con ellas, primero a la selva. Por años recorrió cañadas, poblados, en promoción y organización pero a la escucha, también, de la memoria de los sucesos armados de 1974. Fue hacia el Diamante, recogió testimonios. Tuvo un afán eminentemente literario de encontrarse algún cua-

11
Es conocido por la generalidad de personas, el levantamiento, en Chiapas, del Ejército Zapatista de Liberación Nacional la madrugada del primero de enero de 1994, un poco en el tono enunciado por *Memorial del tiempo o vía de las conversaciones* de 1987.

dernillo, alguna libreta, con anotaciones y poemas, particularmente de la hija de doña Dolor. Podría así comenzar una novela, al estilo del *Gog* de Papini o del *Manuscrito encontrado en Zaragoza* de Jan Potocki, narrando que todo el relato se desprende de un documento auténtico. Y así intentó hacerlo por más de una década después de su primer viaje por la selva, instalado en unas oficinas de la ciudad de México. Pero la realidad no es tan amable con la literatura. Tres versiones de la novela, por lo menos, fueron desechadas: se extendían en demasía y se afanaban más en «la literatura» que en el hecho de narrar. Hasta cuando un día el escritor comparó sus escritos con los santos de Chamula: tantos vestidos sobrepuestos impiden ver la talla original; tantos capítulos de más, siendo tan breve la sustancia.

El golpe formal en cuya pura formalidad hubo una inversión de cinco años evidencia lo fútil de ese deseo por un cuadernillo de notas. Sobre todo porque en El Diamante no quedaba nada. Más aún, la referencia de doña Dolor al Diamante reviste la connotación literaria voluntariosa de entramar los nodos dispersos en una sola geografía, la geografía de Chiapas, en el contexto de una irrupción armada de largo aliento. Ocurre así en verdad: el Norte de Chiapas, sitio de doña Dolor y de su hija, ha sido y es semillero fértil de cuadros para el EZLN. El primerísimo de ellos, la propia hija de doña Dolor. Mas no fue el Diamante el sitio exacto donde le alcanzó la muerte. Doña Soledad lo sabía y el mundo, también, a través de la prensa. Ahora que gentes, militantes, del país y del mundo se recrean con las manifestaciones zapatistas (como cuando la Marcha por la paz con justicia y dignidad), los municipios autóctonos, etcétera, y los zapatistas se recrean con el país y el mundo, como en la pasada Cumbre Mundial de turismo alternativo en que gastaron bromas algunos tour operadores, y la cobertura mediática alcanza hasta el último rincón, séame aceptado este breve recordatorio a una de sus precursoras, muerta en un enfrentamiento en una casa de seguridad en Nepantla, estado de México, la noche del 27 de Marzo de 1974, hace veintisiete años: Carmita Ponce Custodio, la innombrada hija de doña Dolor en *La espera* y en *Ceremonial*. Una evocación a su madre, doña Soledad, doña Dolor, anciana ya, y anhelante perdurable de las voces de su hija.

Bibliografía

Arguedas, José María (1974a), *El Sexto*, Buenos Aires, Editorial Losada.

Arguedas, José María, (1974b) «Los escoleros», en *Relatos completos*, Buenos Aires, Editorial Losada

Arguedas, José María (1985), *Los ríos profundos*, Bogotá, La oveja negra.

Casanova Giacomo (1982), *Memorias*, trad. Gloria Camarero, Madrid, España, Aguilar, Cuatro tomos.

Castellanos, Rosario (1957), *Balun Canán*, México, Fondo de Cultura Económica.

Coloma, Luis (1916), *Pequeñeces*, Bilbao, España, El mensajero del Corazón de Jesús.

Díaz Ruiz, Ignacio (1991), *Literatura y biografía en José María Arguedas*, México, UNAM.

Kawabata, Jasunari (2011), *Historias de la palma de la mano*, Traducción de Amalia Sato, Barcelona, Emecé editores.

Marai, Sandor (2006), *Confesiones de un burgués*, trad. Judit Xantus Szarvas, Barcelona, España, Salamandra.

Morales Bermúdez, Jesús (1994), *La espera*, México, Cifra ediciones.

Morales Bermúdez, Jesús (1997), *Memorial del tiempo o vía de las conversaciones*, México, Katún.

Morales Bermúdez, Jesús (2000), «La Castalia», en *Divertimenta*, México, Verdehalago.

Morales Bermúdez, Jesús (2007), «Por los senderos de lo incierto», en *Obra literaria reunida*, México, Juan Pablos & UNICACH.

Morales Bermúdez, Jesús (2007), «Helena», en *Obra literaria reunida*, México, Juan Pablos & UNICACH.

Morales Bermúdez, Jesús (2007), *Ceremonial o Hacia el confín. Novela de la selva*, en *Obra literaria reunida*, México, Juan Pablos & UNICACH.

Morales Bermúdez, Jesús (2007), *Memorial del tiempo* en *Obra literaria reunida*, México, Juan Pablos & UNICACH.

Morales Bermúdez, Jesús (2007), «El viaje», en *Por los senderos de lo incierto*, *Obra literaria reunida*, México, Juan Pablos & UNICACH, pp. 499-503.

Morales Bermúdez, Jesús (2007), «Las dichas de don Diego», en *Las criaturas de Prometeo*, *Obra literaria reunida*, México, Juan Pablos & UNICACH, pp. 463-467.

Morales Bermúdez, Jesús (2007), *Ceremonial o Hacia el confín. Novela de la selva*, en *Obra literaria reunida*, México, Juan Pablos & UNICACH.

Neruda, Pablo (1995), *Confieso que he vivido*, *Memorias*, México, Seix Barral.

Primer encuentro de narradores peruanos. Arequipa 1965, (1969), Lima, Casa de la Cultura.

Rossi, Alejandro (2006), *Edén. Vida imaginada*, México, Fondo de Cultura Económica.

Tolstoi, León (1956), *Infancia, adolescencia y juventud*, trad. Irene y Laura Andresco, Madrid, España, Aguilar.

Unamuno, Miguel de (1951), *Recuerdos de niñez y mocedad*, en *Obras completas* Tomo I, Madrid, Afrodisio Aguado, S. A.

Vico, Giovanni Batista (1948), *Autobiografía*, trad. Felipe González Vicen, España, Espasa Calpe, Col Austral, N° 836.

Fecha de recepción: 06/02/2012
Fecha de aceptación: 22/10/2012

América sin nombre, nº 17 (2012) 47-58
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

Gracia Morales Ortiz
(Motril, 1973) es profesora de la Universidad de Granada. Su labor investigadora se centra, sobre todo, en la narrativa y el teatro hispanoamericanos del siglo XX. Su tesis doctoral, *Arguedas y Cortázar: dos búsquedas de una identidad latinoamericana*, obtuvo el Premio Extraordinario de Doctorado. Sobre Arguedas ha publicados varios trabajos, entre los que destaca su libro *José Mª Arguedas: el reto de la dualidad cultural* (2011). Es además poeta y dramaturga, habiendo obtenido en esta última faceta un importante reconocimiento.

LA INFLUENCIA DE LO QUECHUA EN LA NARRATIVA DE ARGUEDAS: UN ACERCAMIENTO A SUS RELATOS

GRACIA MORALES
Universidad de Granada (España)
graciam@ugr.es

RESUMEN

El presente trabajo aborda la importancia de la presencia formal de lo quechua en la cuentística de José Mª Arguedas. Primeramente se analiza cómo este idioma influye en la narrativa del peruano, tanto a nivel léxico, como morfológico o gramatical. Después, siempre tomando como ejemplo sus relatos, revisamos los mecanismos que el autor utiliza para hacer entrar en sus textos otro elemento propio de la expresión quechua: la oralidad. Entendemos, finalmente, la producción de Arguedas como un discurso esencialmente transculturado y en conflicto, ante la difícil empresa de conjugar dos formas de expresión opuestas: la blanca/española/escrita, frente a la indígena/quechua/oral.

Palabras clave: José Mª Arguedas, cuentos, transculturación, oralidad.

ABSTRACT

This article deals with the importance of the formal presence of Quechua in the storytelling of José María Arguedas. First, we analyze how this language influences the narrative of the Peruvian, in lexical, morphological and grammatical aspects.

Then, always taking his stories as an example, we review the mechanisms used by the author to introduce elements of the Quechua orality into his own texts. We understand, finally, the production of Arguedas like a speech essentially in conflict and transcultural, since he tries to combine two opposite forms of expression: the white / Spanish / written, against indigenous / Quechua / oral.

Keywords: José Mª Arguedas, storytelling, transcultural, orality.

Español / quechua: dos idiomas, dos sistemas culturales

Como sabemos, la obra arguediana surge desde una raíz heteróclita y plural, que trata de poner en comunicación dos ámbitos culturales distintos e, incluso, opuestos: el mundo blanco frente al indígena. En Perú, estos dos espacios ideológicos se concretan en dos idiomas distintos (español/quechua) y dos modos de comunicación (escritura/oralidad). De este modo, textualmente, encontrar una forma de imbricar los dos idiomas, equivalía a estar construyendo un producto transculturado, de coexistencia de estas dos realidades.

El protagonismo que Arguedas concederá a lo largo de toda su vida a la reflexión sobre el quechua, así como al factor del bilingüismo en el Perú, encuentran su razón de ser en esa afirmación de que el uso de una lengua especí-

fica implica una serie de factores que superan lo meramente fonético, léxico o gramatical. Encontrar, por tanto, la manera de que ambos sistemas lingüísticos habiten en el discurso, supone una forma de estar favoreciendo la convivencia de esos dos sistemas culturales.

En este trabajo pretendemos centrar nuestra atención en uno de los aspectos que nos ha parecido más significativos de la narrativa arguediana: su conexión con la lengua quechua. Nuestra intención es analizar la obra cuentística de este autor para entender cómo se produce el rescate de ese idioma, esencialmente ágrafo, y cuáles son los mecanismos utilizados para que la escritura sea capaz de sustentarlo y revelarlo, sin dejar de ser asumible para el lector occidental.

> ¿Cómo descubrir 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 por medio del dulce y palpitante quechua? Fue aquel un trance al parecer insoluble (Arguedas, 1992, p. 33).

Sin embargo, sí que encontró finalmente un sistema para introducir lo quechua en el interior de un discurso escrito en español. Vamos a destacar dos cuestiones cuya importancia nos parece fundamental: la influencia del quechua sobre el español y la codificación escrita de determinados registros orales. Realmente, estos dos elementos están indisolublemente unidos, como iremos viendo, pues el uno está implicando necesariamente al otro.

La influencia del quechua sobre el español. El léxico

La forma más directa, pero también la más superficial, de hacer que el quechua esté presente en sus textos consiste en introducir términos en ese idioma. Esto ocurre cotidianamente en la producción arguediana. Hay que aclarar que el narrador se encarga, en bastantes ocasiones, de traducirnos ese léxico, bien introduciendo su referente español entre paréntesis, bien explicando su significado en nota a pie de página. Sería impensable proporcionar aquí un listado de los vocablos quechuas que encontramos en la cuentística arguediana. Damos noticia de los que aparecen con mayor asiduidad en su primer libro de relatos, Agua[1], para que sirvan como muestra de su énfasis en este recurso estilístico. Ofrecemos un listado con su respectiva traducción, cuando ésta aparece expresa, dividiéndolos en tres grupos principales.

Términos de uso cotidiano:

> mak'tillos y pasñas (muchachos y mujeres jóvenes), lok'os (sombreros), llak'ta (pueblo), uma (cabeza), witron (patio grande), wiksa (barriga).

Animales, plantas y otros términos referentes a la naturaleza:

> vacas allk'as, pillkas, k'erk'ales, atok' (zorro), allk'o (perro), k'ocha (estanque, laguna), Tayta Inti (sol), Mama-allpa (madre tierra), chascha (perro), chiwako (pájaro), payk'ales, sunchus, kishuares, pichiucha (gorrión), killinchos (cernícalos), taya, ork'o (montaña), ischu.

Términos referidos a elementos culturales quechuas:

> dansak' (bailarín), ayarachi (música fúnebre), wikullo (arma arrojadiza), wak'tay (lucha a zurriago entre solteros en carnavales), sanki (el poncho del gigantón), troya, lek'les, ak'tok, tinka (boliche), kuchi mansay (amansar chanchos), jarawi.

En estos mismos relatos también se introducen determinadas expresiones en quechua, que no son sustantivos, sino oraciones o sintagmas, expresados casi siempre cuando algún personaje tiene un momento de exaltación emocional; encontramos, así, insultos, órdenes, interjecciones, etc. Por ejemplo, detectamos ese uso en imperativos como «k'allary», que significa «comienza», o «¡kutirimuychic mak'takuna!», traducido por «¡volved, hombres, volved!»; también se utiliza el quechua para insultar al patrón «¡sua!» («¡ladrón!») y «¡wikuñero allk'o!» («perro cazador de vicuñas»); en expresiones de regocijo («¡jajayllas!» o «¡yaque!»), etc. Estos últimos ejemplos nos recuerdan un comentario del propio Arguedas donde afirmaba la expresividad de ese idioma indígena y cómo incluso los mistis lo utilizaban en los momentos de mayor emotividad:

> Los que hablamos este idioma sabemos que el kechwa supera al castellano en la expresión de algunos sentimientos que son lo más característico del alma indígena: la ternura, el cariño, el amor a la naturaleza. El kechwa logra expresar todas las emociones con

1
Tras haber dado a conocer algunos cuentos sueltos en revistas en 1934 y 1935 («Los comuneros de Ak'ola», «Los comuneros de Utej-Pampa», «K'ellk'atay-Pampa», «El vengativo», «El cargador»), *Agua* es el primer libro donde reúne varios relatos. Aparece en Lima, editado por la Compañía de Impresiones y Publicidad, en 1935, y lo componen tres textos: «Agua», «Los escoleros» y «Warma kuyay». Nosotros daremos constancia de dónde y cuándo se publicaron por primera vez los cuentos comentados, aunque, para las citas, utilizaremos algunas recopilaciones posteriores, recogidas en la bibliografía.

> igual o mayor intensidad que el castellano. Los mismos principales, despreciadores del indio, cuando sienten una gran emoción dejan el castellano para hablar en kechwa, y en ese rato se desahogan con más violencia, como quien habla con sus propias palabras (1938, p. 28).

En este sentido, resulta curioso recoger las reflexiones que a lo largo de los cuentos arguedianos se incluyen sobre el propio gesto de nombrar. En alguna ocasión, los personajes de estos relatos hacen mención de la cualidad esencialista que para ellos tiene la forma en que se designa cualquier realidad; en su concepción, ésta no es arbitraria, sino plena de significado. Por ejemplo, así se nos narra en «Los escoleros»: «La Gringa era la mejor vaca del pueblo [...] La llamaron Gringa porque era blanca entera y poco legañosa» (1983, p. 41).

Y en el cuento «El barranco» dice el narrador:

> La Ene madre del Pringo, era la vaca más lechera de la señora Grimalda. [...] La llamaban Ene porque en el lomo negro tenía dibujada una letra N, en piel blanca. [...]
> Esta vez, su cría era el Pringo. La vaquera lo bautizó con ese nombre desde el primer día. El Pringo, porque era blanco entero. El Mayordomo quería llamarlo Misti, porque era el más fino y el más grande de todas las crías de su edad (1983, p. 90).

También los topónimos suelen ser justificados. En «K'ellk'atay-Pampa» afirma un personaje, refiriéndose al río Yanamayu:

> ¿Sabes, Nicacha? A este río le pusieron ese nombre porque es malo. Yanamayu, alma negra, asesino. Nadie le quiere en la pampa de Yanamayu, ni las ovejitas, ni las vacas, ni los caballos cerriles; con odio le oyen roncar todo el año. Los viajeros le tiemblan, es enemigo de los viajeros. En diciembre se llevó al chiquito de don Apa; se salió –dicen– y con un brazo le arrastró de la cintura y lo envolvió entre su barro negro; Yanamayu nos busca a nosotros los mak'tillos. ¡Yanamayu odioso! (1973, p. 27).

Según vamos viendo, la palabra no sólo alude convencionalmente al objeto, siguiendo una definición saussureana del lenguaje, sino que la palabra «es» el objeto: existe una relación de interdependencia necesaria entre significado y significante. Ese principio explica, por ejemplo, el hecho de que muchos nombres quechuas se construyan mediante composición, según se testimonia en los mismos cuentos de Arguedas: «Orolvica» significa «gusano sagrado», según nos explica el narrador de ese relato; Singu bautiza a su perro como «Hijo Solo»; «Rasu-Ñiti» quiere decir «que aplasta nieve» y su sucesor, el joven «Atok' sayku», equivale a «que cansa el zorro». Es decir, en la formación de vocablos ya está interviniendo un factor explicativo, definitorio de la naturaleza del referente.

Ello ocurre porque el pensamiento indígena que sostiene las prácticas cotidianas de estas sociedades, y que también influye en su construcción de un lenguaje, está regido por la ley de la analogía y la metamorfosis. Para ver cómo se produce este tipo de transformaciones e influencias, recogemos un fragmento de «Los escoleros», donde el niño Ernesto verbaliza ese proceso por el cual un objeto puede influir sobre una realidad que, desde un planteamiento lógico (no analógico), debería serle ajena:

> Miré la pared de una casa sin techo; hacía muchos años que esa pared nueva esperaba que le pusieran tejado. A dos metros del suelo, el albañil había hecho poner, por capricho, una piedra casi redonda; los escoleros le pintaron ojos, nariz y boca; y desde entonces la piedra se llamó Uma (cabeza).
> – ¡Uma de Don Ciprián!
> Me agaché, como en el barranco de Wallpamayu, agarré la piedra por una punta, encogí mi brazo, lo templé bien, y tiré después. La piedra se despedazó en un filo de la Uma, mordiéndole el extremo de la frente. [...] Como alocado le hablé a la piedra, a una Uma; le amenacé furioso (1983, pp. 44-45).

Es muy interesante percatarse de las sucesivas transformaciones a que se somete la piedra, simplemente mediante la verbalización: primero se la metamorfosea en una Uma (cabeza) al comenzar a llamar así; pero después, el protagonista, al gritar «¡Uma de Don Ciprián!», la dota de una identidad nueva y por eso la amenaza e intenta dañarla, como si estos gestos afectaran al físico real de ese otro personaje.

Nombrar algo es convertirlo en el significado que ese nombre le aporta. Por consiguiente, cobran una cualidad muy especial oraciones que, desde una apreciación occidentalizada, parecerían tautologías, como la inolvidable frase con la que se cierra «La agonía de Rasu-Ñiti»[2],

2
Relato publicado por primera vez en 1962, en Talleres Gráficos Ícaro, de Lima.

La Santusa, José Sabogal

cuando la hija del difunto afirma: «–Por dansak' el ojo de nadie llora. Wamani es Wamani» (1983, p. 141).

También nos ha llamado la atención descubrir el parentesco entre lo mágico-religioso y el idioma quechua, que llega a ser algo presente incluso en los sacerdotes blancos. En conexión con esa forma de sincretismo que tanto ha llamado la atención a los estudiosos de este subcontinente, también en los relatos de Arguedas se testimonia cómo los curas cristianos, en determinados momentos, utilizan la lengua indígena, tal vez por una mayor confianza en sus poderes milagrosos. Por ejemplo, así ocurre en el cuento del libro *Amor mundo*[3], titulado «La huerta»:

> – ¡El Arayá me va a limpiar, seguro! Me voy, me voy. Deme su bendición, padrecito. –rogó el chico.
> – Sí, cómo no; contra las serpientes del cerro, no contra tu cuerpo sucio: «En nombre del Padre, del Hijo, del Espíritu Santo...».
> Tarde se dio cuenta el sacerdote de que le había dado la bendición en quechua: «Dios Yaya, Dios Churi, Dios Espíritu Santo...» (1983, p. 160).

Y también nos parece muy llamativa la secuencia final del relato «La muerte de los Arango», donde se nos presenta un ritual extrañamente mixto de cristianismo y paganismo para acabar con la peste:

> Don Jáuregui cantó en latín una especie de responso junto al «trono» de la Virgen, luego se empinó y bajó el tapaojos, de la frente del tordillo, para cegarlo.
> – ¡Fuera! –gritó–. ¡Adiós calavera! ¡Peste!
> Le dio un latigazo, y el tordillo saltó al precipicio. Su cuerpo chocó y rebotó muchas veces en las rocas, donde goteaba agua y brotaban líquenes amarillos. Llegó al río; no lo detuvieron los andenes filudos del abismo.
> Vimos la sangre del caballo, cerca del trono de la Virgen, en el sitio en que se dio el primer golpe.
> – ¡Don Eloy, Don Eloy! ¡Ahí está tu caballo! ¡Ha matado a la peste! En su propia calavera. ¡Santos, santos, santos! ¡El alma del tordillo recibid! ¡Nuestra alma es salvada! ¡Adies millahuay, despidillahuay...! (¡Decidme adiós! ¡Despedidme...!).
> Con las manos juntos estuvo orando un rato, el cantor, en latín, en quechua y en castellano (1983, p. 120).

De este modo, los rituales se amalgaman, pero lo hacen también en un ámbito lingüístico: las lenguas se solapan como demostración de que se están imbricando las culturas y los pensamientos que han generado cada una de ellas. Así pues, la aparición del léxico quechua consigue trasladar al lector hacia ese espacio indígena al que no pertenece, logra desplazarlo y romper, de algún modo, sus hábitos occidentales de lectura.

La influencia del quechua sobre el español: morfología y sintaxis

Ahora bien, como ya hemos apuntado, el léxico puede ser considerado el nivel más superficial de presencia del idioma quechua en estos textos. Ocurre también que la morfología y la sintaxis de dicha lengua se insertan de un modo más profundo, dotando a las frases y los vocablos en castellano de un hálito especial, sobre todo en sus primeros relatos. En opinión de Leónidas Morales,

> el principio que orientó la creación del nuevo lenguaje Arguedas lo halló actuando en la realidad cotidiana misma del Perú. En efecto: lo adivinó en el «desgarro» que sufrían en el proceso de incorporación a la lengua quechua las escasas palabras castellanas que los indios alcanzaban a aprender en sus propias aldeas. En estos desgarros, que son todo un proceso de absorciones y eliminaciones, de integraciones selectivas, está en estado de germen, como latencia o virtualidad, el fenómeno de simbiosis lingüístico-cultural que representa el estilo de Arguedas (1993, p. 155).

Es muestra de este tipo de influencia los casos en que a una palabra española se la sufija con una partícula quechua; esto ocurre especialmente con el plural «-kuna» y con el diminutivo «-cha» e «-y». Casi todos los nombres referidos a pueblos indígenas que aparecen en *Agua* están formados así: los Sanjuankuna, los Tinkikuna, los Ayalaykuna, y también aparece la expresión «¡Suakuna!» («ladrones») o en «mak'takuna («niños»); en cuanto al diminutivo, será una constante acompañando a los nombres propios de la mayoría de los niños o de personajes queridos por el narrador (en ese mismo relato aparece «Pantaleoncha», «Pantacha», «Ramoncha», «Bankucha», «Vicenticha», y en el siguiente «Juancha», «Teofacha», etc...), pero también se utiliza al referirse a animales («Gringacha», Kaisercha»), y en palabras de uso cotidiano:

3
La recopilación *Amor mundo* y todos los cuentos aparece en Lima (editorial Juan Álvarez-Francisco Moncloa) en 1967. En ella se recogen los relatos que compusieron *Agua*, algunos que se habían ido publicando sueltos («El barranco» (1939), «Orovilca» (1954), «La muerte de los Arango» (1955), «Hijo solo» (1957), «La agonía de Rasu-Ñiti» (1962), «El forastero» (1964)), y otros cuatro nuevos, bajo el título «Amor mundo»: se trata de «El horno viejo», «La huerta», «El ayla» y «Don Antonio».

«Taytacha» (Tayta es «señor» o «dios»), «misticha», «mamacha», «inticha» (Inti es «sol»)... Los ejemplos serían innumerables; lo que nos interesa destacar es cómo estas palabras se cargan de connotaciones de ternura y cariño cuando el narrador o los personajes le añaden la terminación quechua.

Pero, curiosamente, esta misma tendencia hacia la utilización de diminutivos repercute sobre el español: nos referimos a que, sin tener que utilizar el ya citado «-cha», también es muy habitual que se use el -ito/-ita castellano. Resulta francamente llamativo el uso reiterado de este tipo de sufijación. Sólo en el cuento «Agua» podemos recoger su aparición en palabras como «solita», «pueblecito», «casitas», «caritas», «vaquillas», «traguito», «terrenitos», «mak'tillos», «chanchito», «mujercitas», «chacrita», «cholillos», «torrecita», «criaturitas», «maizalitos», «balitas», «vaquita», «papalitos», «tempranito», «tiendecita», «espejitos», «pajaritos», «pobrecitos», «piedrecitas», «revolvercito», «potrillo», «animalitos», «pueblito»... En nuestra opinión, esta insistencia termina teniendo repercusiones «quechuizantes» sobre la lengua castellana; dicho de otro modo, el diminutivo en este caso es español y la construcción es normativa de esta lengua, pero el que se lo utilice tan reiteradamente parece responder a una significación de raigambre indígena: de este modo, sin trastocar la morfología propia de los blancos, está consiguiendo imprimirle una latencia de lo indio en su interior, porque la mirada sobre esas realidades inertes se empapa de una delicadeza y un mimo, propios de la sensibilidad indígena.

Otro aspecto que ha sido muy destacado por la crítica es cómo ese impacto de un código lingüístico sobre el otro, produce una especie de resquebrajamiento en el uso habitual del español. El propio Arguedas se refirió en varias ocasiones a esta estrategia de «desordenamiento»; así lo recuerda en «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú» aludiendo a sus primeros relatos:

> En mi experiencia personal la búsqueda de un estilo fue, como ya dije, larga y angustiosa. Y un día de aquellos, empecé a escribir, para mí, fluida y luminosamente, como se desliza el agua por los cauces milenarios. Concluí el primer relato en pocos días y lo guardé temerosamente. [...]
> Muchas esencias, que sentía como las mejores y legítimas, no se diluían en los términos castellanos construidos en forma ya conocida. Era necesario encontrar los sutiles desordenamientos que harán del castellano el molde justo, el instrumento adecuado (1992, pp. 33-34).

Y añade más tarde:

> ¿En qué idioma se debía hacer hablar a los indios en la literatura? Para el bilingüe, para quien aprendió a hablar en quechua, resulta imposible, de pronto, hacerlo hablar en castellano; en cambio quien no los conoce mediante la niñez, la experiencia profunda, puede quizá concebirlos expresándose en castellano. Yo resolví el problema creándoles un lenguaje castellano especial, que después ha sido empleado con horrible exageración en trabajos ajenos. ¡Pero los indios no hablan en ese castellano ni con los de lengua española, ni mucho menos entre ellos! Es una ficción. Los indios hablan en quechua (1992, p. 34).

Varios autores se han encargado de estudiar los mecanismos linguísticos utilizados por Arguedas para construir ese castellano «especial»[4]. Resumiendo algunas de sus características, Bendezu Aibar señala:

> Entre los procedimientos lingüísticos que Arguedas utilizó, señalamos como muestra los siguientes: el ordenamiento sintáctico quechua, que produce en español hipérbatos formidables; la incorporación de palabras quechuas sin equivalente español, que no es lo mismo que los anglicismos y galicismos de los personajes cosmopolitas de Cortázar, por ejemplo; «el elemento castellano» de los indios a que alude Arguedas y que en la realidad cumple más bien sólo una función fática o sea de contacto o de apertura del circuito de la comunicación lingüística a partir del quechua; y también, lo que es muy importante, la inserción de canciones quechuas que cumplen importante función poética y semántica dentro del texto de la novela (1974, p. 23).

Por su parte, observa Castro Klarén:

> El español salpicado de quechua y la rara dicción del narrador y de algunos personajes producen un cierto velo entre la palabra y la realidad. [...] Este mundo descrito a través de extraña sintaxis, de la acumulación de un vocabulario desconocido e inaccesible al lector común, adquiere una cualidad lejana y exótica. Esa misma cualidad, sin embargo, refuerza la validez del mundo novelado para los lectores familiarizados con la vida de la sierra del Perú (1973, pp. 55-56).

José María Arguedas

4
Para un análisis más minucioso, aconsejamos consultar, por ejemplo, Aleza Izquierdo (1997).

También Rowe analizó acertadamente algunas de esas especificidades del castellano utilizado por Arguedas, sobre todo en sus primeros libros, afirmando:

> El quechua es un idioma con inflexiones, es decir, uno en el cual se utilizan terminaciones y casos para expresar relaciones que en el español o el inglés se definen por medio de artículos, pronombres, preposiciones y conjunciones. En *Agua*, la visión del mundo genérica, no individualizada, del indio, se sugiere por medio de la omisión de artículos, el uso del gerundio con preferencia sobre las usuales formas verbales personales y una dislocación general del orden de las palabras, de modo que el verbo en la frase es colocado mucho más atrás de lo que es normal en español: los elementos de la oración tienden así a combinarse e interactuar en un plano diferente de aquel de la acción individualizada. Estos procedimientos, junto con una tendencia a omitir las conjunciones, reproduce en español algo del carácter especial del quechua (1973, p. 5).

Según expone este mismo crítico en un trabajo posterior, la elipsis de los artículos resulta ser un mecanismo fundamental, pues provoca en el lector la sensación de estar frente a unas categorías de pensamiento distintas, de tal modo que «se nos da la impresión de una percepción de la realidad en que los objetos parecen tener una presencia más inmediata y se hallan menos conceptualizados que para nosotros» (1979, p. 50).

Este tipo de lenguaje extraño se hace muy palpable en las intervenciones de los personajes indígenas, lo cual puede verse, sobre todo, en los cuentos de *Agua* y en otros como «El barranco», «Hijo Solo», «La agonía de Rasu-Ñiti» o «El ayla». Para ejemplificar este tipo de discurso al que nos venimos refiriendo, sería interesante recoger algunos fragmentos donde queden explícitas estas características. Seleccionamos un diálogo entre Pantaleón y otro indio, llamado Don Wallpa, en «Agua»:

> – ¿Acaso? En la costa también, al agua se agarran los principales no más; los arrendatarios lucaninos, wollhuinos, nazqueños, al último ya riegan, junto con los que tienen dos, tres chacritas; como de caridad le dan un poquito, y sus terrenos están con sed de año en año. Pero principales de Nazca son más platudos; uno solo puede comprar a San Juan con todos sus maizales, sus alfalfares y su ganado. Casi gringos no más son todos, carajeros, como a Taytacha de iglesia se hacen respetar con sus peones.
> – Verdad. Así son nazcas –dijo el Varayok' Wallpa.
> – Como en todas partes en Nazca también los principales abusan de los jornaleros –siguió Pantaleoncha–. Se roban de hombre el trabajo de los comuneros que van de los pueblos: San Juan, Chipau, Santiago, Wallawa. Seis, ocho meses, le amarran en las haciendas, le retienen sus jornales; temblando con terciana le meten en los cañaverales, a los algodonales. Después le tiran dos, tres soles a la cara, como gran cosa. ¿Acaso? Ni para remedio alcanza la plata que dan los principales. De regreso, en Galeras-pampa, en Tullukata, en todo el camino se derrama la gente; como criaturitas, tiritando, se mueren los andamarkas, los chillek'es, los sondondinos. Ahí nomás se quedan, con un montón de piedra sobre la barriga. ¿Qué dicen sanjuankuna?
> – ¡Carago! ¡Mistis son como tigre!
> – ¡Comuneros son para morir como perro! (1983, pp. 19-20).

En este fragmento pueden evidenciarse muchas de esas características reseñadas anteriormente: desaparición de artículos («Pero principales de Nazca son más platudos», «Ni para remedio alcanza la plata», «Mistis son como tigre», «Comuneros son para morir como perro»), introducción de palabras y sufijos quechuas («Varayok'«, «Sanjuankuna», «Taytacha»), colocación de los complementos del verbo al inicio de la oración, desplazando así al sujeto («al agua se agarran los principales no más», «Ni para remedio alcanza la plata»), uso de interjecciones y expresiones de función fática («¿Acaso?»), utilización de adjetivos sin explicitar el sustantivo al que acompañan, de tal modo que se destaca la cualidad como algo esencial («Casi gringos no más son todos, carajeros»), etc...

Para citar algún texto más tardío, hemos escogido la intervención de un muchacho indio en el relato «El ayla», perteneciente a *Amor mundo*:

> – Dicen. ¿Quién? Los señores vecinos, pues. Ellos no entran al ayla. No han visto. Por mando del corazón y por mando del gran padre Arayá jugamos; sembramos de noche. Bonito. A ti te conocemos. Te ha pateado, dicen, don Guadalupe cuando eras criatura. [...] La candela del cementerio del pueblo de don Guadalupe quema feo, por siempre. Así dicen (1983, pp. 166-167).

Otra vez encontramos aquí algunos de los usos que caracterizaban al fragmento anterior: el uso libre del adjetivo («Bonito», «quema feo»), anteposición de los complementos y

colocación del verbo al final («Por mando del corazón y por mando del gran padre Arayá jugamos»), supresión de artículos y pronombres («cuando eras criatura», «No han visto»), muletillas y expresiones de función fática («pues», «dicen»)...

Según hemos expuesto, este tipo de discurso que rompe con la estructura normativa del español es utilizado, sobre todo, por personajes infantiles y por los indígenas o mestizos que recorren sus relatos. El narrador, por su parte, acostumbra a tener un estilo menos elíptico, más ordenado y fluido. Pero también pueden observarse en él ejemplos de este desordenamiento sintáctico, fruto de su implicación con el espacio cultural quechua. Por ejemplo, esto se refleja muy claramente cuando se propone transcribir el pensamiento directo de algún personaje, en una forma cercana al llamado «monólogo interior»:

> Pero el muchacho seguía recordando feo la parte vergonzosa de la mujer gorda; el mal olor continuaba cubriendo el mundo.
> Entonces decidió marchar al Arayá.
> Del Arayá nacía el amanecer; en el Arayá se detenía la luz, siempre, durante el crepúsculo, así estuviera nublado el cielo. Ese resplandor que ya salía de la nieve misma y de las puntas negras de roca, ese resplandor, pues, llegaba a lo profundo. No quemaba como el sol mismo la superficie de las cosas, no transmitía, seguro, mucha fuerza, mucha ardencia, pero llegaba a lo interno mismo del color de todo lo que hay; a la flor su pensamiento, al hombre su tranquilidad de saber que puede traspasar los cerros, hasta el mismo Arayá; al muchacho, a él, a Santiaguito, saber que la mujer sufre, que el pensamiento hace que la mujer sea más que la estrella y como la flor amarilla, suave, del sunchu que se desmaya si el dedo pellejudo del hombre sucio la toca. Al Arayá, únicamente los hacendados que habían hecho flagelar a la gente no lo entendían. Así era («La huerta», 1983, pp. 158-159).

De nuevo el uso del adjetivo funcionando como adverbio («recordando feo»), la anteposición de los complementos del verbo, de manera que la frase puede entenderse, pero queda desordenada («al muchacho, a él, a Santiaguito, saber que la mujer sufre...», «Al Arayá, únicamente los hacendados...»), la introducción de muletillas o locuciones con una función fática, que interrumpen continuamente el discurso...

Como opina Escobar, este rescate del quechua a través del español revela el mundo que este idioma plantea, de una forma latente, honda, radical:

> De esta manera la relación translingüística actualiza el mensaje quechua, hace presente lo que no está a la vista; hay una correlación entre los dos términos de la ecuación: el castellano es lo presente y el quechua la lengua copresente, merced a la organización de los rasgos de la *literaridad arguediana* (1981, p. 173).

Quisiéramos ahora recapacitar brevemente sobre las fuentes de las que bebe Arguedas para transformar así el castellano, las cuales coinciden con la forma de expresividad que él se propone legitimar. Esto es, fijándonos en qué elementos selecciona para su creación de ese español artificial, estaremos descubriendo cuáles son, en su opinión, los componentes decisivos en la especificidad idiomática y cultural quechua.

Ya indicamos cómo una de esas categorías que él trata de rescatar a través de este lenguaje es la pervivencia de una visión mágica y trascendente sobre la realidad. Para reflejar esto en su redacción, echa mano de determinados recursos como son la supresión del artículo y, también, la utilización totalmente libre del adjetivo. Nos parece que ambos mecanismos formales consiguen dotar a la palabra de una amplitud semántica que supera la concreción y el afán catalogador propios de la mentalidad analítica. Por ejemplo, al usar el adjetivo desvinculado del sustantivo, se le está dando a la cualidad una categoría esencial, que rompe con la estructura de pensamiento en la cual lo cualitativo es algo secundario con respecto a lo nominal. Al considerar que el vocablo «bonito» tiene ya entidad por sí mismo, se produce esa eliminación de las fronteras entre lo abstracto y lo concreto que ya mencionamos. En el fondo late, como decimos, una percepción «simpatética» de la realidad, en la cual imperan las leyes de la analogía, fundamental para la cosmovisión mágica y religiosa de estas sociedades.

Hacia la oralidad a través de la escritura

Otra de las bases de la tradición indígena que este escritor privilegia en su construcción de ese lenguaje narrativo es la presencia de la oralidad. Como sabemos, el quechua es una lengua esencialmente oral. El propio Arguedas expondría en varias ocasiones la necesidad

de elaborar un alfabeto para representar los fonemas quechuas, de tal modo que el indio pudiera escribir y leer en su propia lengua[5]. Él ya realizó esta labor de escritura en poesía, cuya producción se encuentra agrupada en Katatay[6]; pero en narrativa sólo utilizó este idioma en una ocasión: en el relato «El sueño del pongo», publicado en la revista limeña Saqantay, en 1965 y recogido posteriormente en varias compilaciones[7].

No obstante, el tema sobre el que queremos reflexionar ahora es sobre cómo se propone ese autor transmitir al español determinadas características que la oralidad impone sobre el quechua; es decir, en este caso no se trataría tanto de «quechuizar» el castellano, sino de encontrar en éste los mecanismos que genera su uso oral y potenciarlos de tal modo que se le esté acercando al modo de comunicación indígena. En este sentido, Martin Lienhard denominó a este tipo de textualidad como «escritura oral», afirmando que consistiría en «la producción de un lenguaje «oral» ficticio, que evoque de alguna manera el lenguaje oral auténtico. Un lenguaje escrito que constituya, a los ojos-oídos imaginarios del lector un equivalente del lenguaje oral» (1990, p. 109).

Una de las estrategias que nos producen esa sensación de estar en contacto con una tradición popular, transmitida de viva voz, es el hecho de que tanto los personajes como el narrador tiendan a explicitar la base oral de sus conocimientos o sus suposiciones. Es bastante habitual la introducción de verbos que enuncian esa procedencia, sobre todo, «decir» y «contar»:

> El tayta Ak'chi es un cerro que levanta su cabeza a dos leguas de Ak'ola; diez leguas, quizá veinte leguas mira el tayta Ak'chi; todo lo que él domina es de su pertenencia, según los comuneros ak'olas. En la noche, dicen, se levanta a recorrer sus tierras, con un cuero de cóndor sobre la cabeza, con chamarra, ojotas y pantalón de vicuña; alto es, dicen, y silencioso; anda con pasos largos, y los riachuelos juntan sus orillas para dejarle pasar («Los escoleros», 1983, p. 40).

> Y recordé las historias que contaban los comuneros sobre los cerros, las piedras grandes, los ríos y las lagunas.
> – De tiempo en tiempo, dice, sienten hambre y se llevan a un mak'tillo; se lo comen enterito y lo guardan en su adentro («Los escoleros», 1983, p. 51).

> El chico se fue al zaguán. «Lloraba más grande que estos cerros, Doña Gabriela. Así dicen que la lágrima se puede llevar los cerros. Se pueden llevar, es cierto; a mí también». Fue hablando el muchacho («El horno viejo», 1983, p. 148).

> ¿Qué es vicio? Dicen. Vicio es gozar más de lo debido y como no es debido. Pero ahí está el goce grande, hijo, el goce que te quema el hueso ¡y uno se revuelca en lo más dulce como en ceniza del demonio! Así estamos en la sierra. En la costa dicen que es pior. Yo digo que no. («Don Antonio», 1983, p. 175)

No obstante, además de explicitar la utilización de una tradición no escrita, lo que nos parece más interesante es constatar cómo la configuración del propio discurso narrativo se ve afectada por esa cualidad «sonora». Queremos ahora resaltar los mecanismos formales que el autor utiliza para edificar esa «escritura oral» de la que nos hablaba Martín Lienhard. Uno de ellos es la transcripción fonética de la forma en que los personajes pronuncian determinados vocablos, reproduciendo su sonido, no su grafismo. Este recurso, utilizado ya con cierta asiduidad en la narrativa anterior, con el fin de individualizar el habla de un determinado grupo social, cobra en estos cuentos un carácter especial pues se les reproduce sin signarlos como nonormativos. Esto es, mientras en las novelas «realistas» del siglo XIX y principios del XX, cuando se incluía una «incorrección» de este tipo se la hacía aparecer en cursiva o entrecomillada, en los textos arguedianos este discurso popular es recogido sin rupturas con respecto al normativo. En el fondo, como apunta Lienhard, en dicha elección se encuentra presente la pretensión arguediana «de proporcionar un 'estatus' literario a lenguajes localmente mayoritarios (el quechua en los pueblos de la sierra centro-sureña, los sociolectos populares de la costa), pero ignorados por la narrativa escrita» (1990, p. 110).

En «Agua», por ejemplo, se produce un intento claro de reproducir la confusión entre vocales abiertas y cerradas, conectándolo con el sistema vocálico quechua: «endios» por «indios», «sigoro» por «seguro», «nu» por «no», etc... Y en el cuento «Don Antonio» lo que se recoge es el habla popular de la gente de la costa: «pa'que», «qui'así», «nu'hay», «nu'han bajado», «d'iuno», «quieticita», «nu'está»...

5
Por ejemplo, en «Un método para el caso lingüístico del indio peruano», publicado por primera vez en *Historia. Revista de Cultura*, nº 6, enero-junio de 1944. Asimismo puede encontrarse en *Anthropos Suplementos*, pp. 55-58 (recogido en la bibliografía).

6
Este libro, donde se recoge toda la producción poética en quechua de Arguedas, fue compilado por Sybila Arredondo editado en 1972, por el Instituto Nacional de Cultura. Algunos de los textos que aparecen en él ya habían sido publicado con anterioridad: *Túpac Amaru Kamaq Taytanchisman. Haylli-taki (A Nuestro Padre Creador Túpac Amaru. Himno-canción)* (Lima, Salqantay, 1962); «Oda al Jet» (*Zona Franca* (Caracas), nº 25, septiembre de 1965); y *Qollan, Vietnam Liqtaman (Al pueblo excelso de Vietnam)* (Lima, Federación de Estudiantes de la Universidad Agraria, 1969).

7
En la edición de los *Relatos completos* (1983), en *Anthropos Suplementos* (1992) o en el libro *Qepa Wiñaqu… Siempre. Literatura y antropología* (2009).

Otro de los momentos en los que Arguedas recoge el habla del pueblo andino, mezclando castellano con quechua, es cuando introduce canciones tradicionales. Muchos autores han destacado ya ese rasgo como algo específico de la narrativa arguediana. No en todos sus relatos se concreta esta tendencia: se da principalmente en los cuentos de *Agua* («Agua», «Los escoleros» y «Warma kuyay») y también en algunos posteriores como «El forastero», «El ayla» y «Don Antonio».

En opinión de Rama la introducción de estos materiales cumple una doble función: por una parte, «la tradicional de la novela regionalista, que utiliza la canción o el dicho popular como elemento de tipificación y de ambientación realista», pero también sirven 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» (1976, p. 27). Es decir, en esas canciones se refleja, de forma directa, el pensamiento propio de la sociedad indígena, sin necesidad de adaptarlo a la mirada occidental.

Ahora bien, nos parece importante señalar también lo que estos cantos pierden o sacrifican al aparecer traducidos al español y en un código escrito. Considerar que, al insertarlos en el relato, Arguedas está consiguiendo revelar totalmente lo que estos suponen para la comunidad que los ha creado, sería disminuir su significación según los parámetros de una lectura occidental. Lo que queremos indicar es que el mecanismo habitual de elocución de esas letras, la recitación oral o el canto acompañado de música, resultan vehículos imprescindibles para quien las produce. Al trasladarlas a un registro escrito y a otra lengua, se están modificando una serie de componentes fundamentales: la recepción colectiva pasa a ser individual, no se establece una relación de inmediatez entre el/los emisor/es y su auditorio, se elimina el marco espacio/temporal, preconcebido y necesario en la elocución indígena, etc. En nuestra opinión, la «lectura» de estos textos está ofreciéndonos una visión sesgada de lo que ellos simbolizan en la realidad quechua a la que pertenecen. En ese proceso transculturador, por el cual son despojados de todos esos elementos reseñados más arriba (los cuales dependen en última instancia de su reproducción oral), lo que termina quedando es un tipo de discurso que, si bien nos produce un cierto extrañamiento, como suponía Rama, sólo revela una versión empobrecida y falseada de sus implicaciones en el mundo cultural quechua. En este sentido, apunta con lucidez el crítico Noé Jitrik:

> [...] a la vez, los poemas son quechuas, pero aparecen traducidos, lo que supone un conflicto en la medida en que indica un límite en el universo de lecturas; la musicalidad implicada es la original quechua, pero se los presenta traducidos; la consecuencia es que, frente a una pérdida del referente oral, hay un rescate del código escrito, y en él, de una búsqueda, o sea, de una investigación permanente que afectaría la escritura y que corroboraría lo que se ha señalado en el primer cuento, a saber: otra limitación al realismo, en virtud de la existencia de un destinatario: el lector es castellano (1983, p. 91).

Así pues, ciertamente, el receptor occidental sólo está asumiendo un porcentaje muy reducido de ese espacio significativo que Arguedas conoce y al que nos asoma a través de su narrativa.

No obstante, a pesar de estas limitaciones, queremos volver ahora sobre el tema que veníamos desarrollando: los recursos utilizados por Arguedas en su intento de construir una «escritura oral». Además de los ya señalados, consideramos que existen otra serie de mecanismos discursivos que favorecen esa pretensión.

Uno de ellos radica en la forma en que se presentan los diálogos. Existe una clara pretensión de darles tal inmediatez que, como receptores, nos sentimos impulsados más hacia una especie de escucha virtual que a una lectura; parece como si fuesen voces reales lo que esas intervenciones nos ofrecen. Esto queda reflejado en las continuas expresiones con función fática que son incluidas durante dichos parlamentos. Ya hicimos mención de esta tendencia al referirnos al tipo de discurso que solían emplear los personajes arguedianos: suelen repetirse los «pues», «¿oyes?», «¿Sabes?», «Digo...», «¿Acaso?»... Con estas breves inserciones en los parlamentos, se está produciendo una clara apelación a ese receptor/oyente quien, si en un principio se halla concretado en el interlocutor que acompaña al hablante en ese momento del relato, finalmente llega también a afectar al lector real: éste,

aun quedando fuera de la narración, parece hallarse también «a la escucha».

Esta pretensión de poner al lector «a la escucha», se evidencia aún más en otra estrategia, que nos parece interesante reseñar: el hecho de que en esos fragmentos de diálogo, no se nos explicite quién interviene en cada momento. Es decir, se produce una eliminación de los llamados verba dicendi, de forma que las intervenciones de los personajes no parecen funcionar como instancias de un discurso escrito, sino como si estuvieran siendo reproducidas directamente, sin la mediación explicativa del narrador.

Esta característica se evidencia, sobre todo, en algunos relatos donde aparecen asiduamente personajes dialogando. En «Don Antonio», integrante de Amor mundo, por ejemplo, se utiliza mucho este tipo de discurso, llegando a registrarse cincuenta y una intervenciones, casi siempre de don Antonio o del niño Santiago, de las cuales sólo diez se encuentran acompañadas de alguno de esos verba dicendi. Queremos ahora recoger algunos ejemplos de ese tipo de presentación directa de las voces de los personajes que, en ocasiones, quedan en un total anonimato, funcionando a modo de un coro colectivo. Eso sucede en el siguiente fragmento de «El ayla»:

> – Van a hacer sus asquerosidades en el cerro estos indios.
> – La bacanal de cada año.
> – Y el cura nada dice.
> – Es hijo de indio desconocido. Lo recogió el Obispo.
> – El cura también aprovecha después.
> – Pero en el campo, como animal, es distinto. El cura no entra en eso.
> – Ya no es indio indio.
> – En el campo, como animales, así como chanchos.
> – ¡Qué saben esos de amor, ésos!
> – Todo en tropa, y eso que muchos de ellos ya saben leer...
> – No, ésos ya no van, dicen. Se avergüenzan de esta cochinada.
> – Algunos, algunos, van (1983, p. 165).

En otras ocasiones, los interlocutores sí que tienen una identidad definida, que debemos adivinar a través de lo que dicen o del modo en que se expresan. Así pues, el narrador no nos explicita quién habla, sino que es el propio discurso el que nos da la clave para situar esa voz y también para saber a quién se está dirigiendo. Como muestra recogemos un texto de «Warma kuyay» y otros dos de «El forastero»:

> – ¡Justinay, te pareces a las torcazas del Sausiyok'!
> – ¡Déjame, niño, anda donde tus señoritas!
> – ¿Y el Kutu? ¡Al Kutu le quieres, su cara de sapo te gusta!
> – ¡Déjame, niño Ernesto! Feo, pero soy buen laceador de vaquillas y hago temblar a los novillos de cada zurriago. Por eso Justina me quiere. (1983, p. 79)

> – Tienes los ojos buenos –le dijo él.
> – ¿Buenos?
> – Y negros. ¿Qué eres?
> – ¿No sabes? No pareces mexicano, ni panameño, ni de Nicaragua... A esos los conozco en seguida. ¿De dónde?
> – Soy del Perú.
> – ¿A cuántas horas de avión está?
> – Diez.
> – No importa. Acompáñame. Quiero ver a mi hijo; después bailamos; después te acompaño, a donde quieras.
> – Vamos, María.
> – ¿Cómo sabes que es mi nombre?
> – Claro, pues; aquí, con lo que eres y lo que yo soy...
> – Así hablan los... ¿De dónde dijiste que eres?
> – No importa. Vamos. (1986, pp. 80-81)

> – Eres bella –le dijo él.
> – Pero sucia.
> – Del rostro, un poco de tus cabellos. Así son ellas, las indias de mi pueblo.
> – ¿Qué es eso, y qué es el cóndor?
> – India es una hembra que sufre, las que me criaron; cóndor es un animal negro, de alas grandes, que sufre más.
> – ¿Por qué?
> – A causa de mí.
> – ¡Anda «bolo»! Será por mí. Ya visté al negro. ¿Tienes un quetzal o un collar?
> – Cinco.
> – No. Es mucho. Dame dos. El negro es bueno. Abuelo del chico. Dos quetzales vale su buena voluntad. No sale nunca del hotel.
> – ¿Oye toda la noche?
> – No, señor. Duermo sentado. Esa cama tiene suciedad. Quema más que un carbón encendido. Esta me trajo de Puerto Barrios. Llega borracha a esta hora, más o menos. Entra sola. ¿Por qué lo ha traído a usté?
> – Es cóndor. ¿No has oído? Dice que sufre.
> – Pobre perra. Crees todavía saber quién es inocente. Voy a recibir el billete de cinco.

> – Muy bien amigo. De todas partes viene la oscuridad hasta este cuarto. Pero ella tiene hermosa luz en su ojo, María (1986, pp. 82-83).

Se puede destacar cómo, en este último fragmento, la entrada a la conversación del «abuelo del chico» se produce sin previo aviso por parte del narrador, lo cual produce en el lector una primera reacción de extrañeza, hasta que consigue situar esa voz por sí mismo.

Podríamos preguntarnos ahora cuáles son las consecuencias ideológicas de ese intento de construir un texto cercano a la oralidad. En nuestra opinión, a través de su plasmación de esta forma comunicativa, se está privilegiando toda una serie de instancias que se reúnen en ese código verbal. Ya hemos dado cuenta de alguna de ellas: por ejemplo, el hecho de que se le esté proporcionando un valor literario a los sociolectos que había sido normalmente excluidos de ese terreno. A ello se refiere Rama en su estudio de *Los ríos profundos*, y de ahí surge su definición de esta novela como «ópera de los pobres» (1985). Mediante esta narrativa, se le otorga la posibilidad de explicarse, de expresarse y de permanecer a los normalmente ajenos a «la ciudad letrada». Otra implicación promovida por esa utilización de lo oral-popular, se encuentra en el rescate de su raíz colectiva. Según creemos, se produce una recuperación de la voz de la comunidad, a la vez que se está ensalzando el valor del pasado de un pueblo como base para sustentar su presente. Esa preeminencia del componente colectivo sobre lo individual ya fue señalada por Vargas Llosa, por ser una de las características de la producción arguediana:

> En realidad, el personaje central es siempre colectivo: los comuneros en *Yawar Fiesta*, la ciudad de Abancay en *Los ríos profundos*, la muchedumbre larval y sub-humana de los penados comunes en *El Sexto*. El colectivismo aparece en sus novelas y cuentos, a la vez como una característica propia de la comunidad que él evoca y como un procedimiento formal. Es una prueba más de la fusión que se opera en la obra de Arguedas de dos realidades: la social, la literaria (1964, p. 7).

Por otra parte, los investigadores de la obra arguediana ya han evidenciado la importancia que este autor le concede a la recuperación de la memoria cultural indígena, tanto en su faceta de escritor como en sus estudios de etnología. Hay que apuntar, pues, brevemente, cómo privilegiar formalmente la oralidad en sus relatos es otro modo más de hacer legítima la voz colectiva quechua y la identidad cultural que de ella se desprende, rescatando y valorizando sus formas de transmisión tradicionales.

Bibliografía

Aleza Izquierdo, Milagros (1997), *Una cultura sumergida: Aspectos lingüísticos de la narrativa de José María Arguedas,* Valencia, Tirant lo Blanch / Universidad de Valencia.

Arguedas, José María (1938), *Canto kechwa,* Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad.

Arguedas, José María (1973), *Cuentos olvidados*, Lima, Imágenes y Letras.

Arguedas, José María (1983), *Relatos completos*, Madrid, Alianza.

Arguedas, José María (1986), *Los ríos profundos. Cuentos escogidos*, Santiago de Chile, Ayacucho.

Arguedas, José María (1992), «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú», Suplementos Anthropos, 31 (*José María Arguedas. Una recuperación indigenista del mundo peruano*; Rovira, José Carlos (ed.)), pp. 31-35.

Arguedas, José María (2009), *Qepa Winaq... Siempre. Literatura y antropología*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert.

Bendezu Aibar, Edmundo (1974), «Yawar Fiesta: espejo quechua» de José María Arguedas», *Insula*, 332-333, pp. 9 y 23.

Castro Klaren, Sara (1973), *El mundo mágico de José Mª Arguedas*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

Escobar, Alberto (1981), *José María Arguedas, el desmitificador del indio y del rito indigenista*, Chicago, The University of Chicago. Center for Latin American Studies.

Jitrik, Noé (1983), «Arguedas: reflexiones y aproximaciones», *Revista Iberoamericana*, 122 (dedicado a José Mª Arguedas), pp. 83-95.

Lienhard, Martin (1990), *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, Lima, Horizonte.

Morales, Leónidas T. (1993), *Figuras literarias, rupturas culturales (Modernidad e*

identidades culturales tradicionales), Santiago de Chile, Pehuén.

Rama, Ángel (1976), «José María Arguedas trasculturador», en *José María Arguedas, Señores e indios*, Buenos Aires, Arca/ Calicanto, pp. 7-38.

Rama, Ángel (1985), *Transculturación narrativa en América* Latina, México, Siglo XXI.

Rowe, William (1973), «Mito, lenguaje e ideología en *Los Ríos Profundos*», *Textual* (Lima), 7, pp. 2-12.

Rowe, William (1979), *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*, Lima, Instituto Nacional de Cultura.

Vargas Llosa, Mario (1964), «José María Arguedas descubre al indio auténtico», *Visión del Perú*, 1, pp. 3-7.

Fecha de recepción: 29/07/2012
Fecha de aceptación: 22/10/2012

Zumbayllu

Encordelé mi hermoso *zumbayllu* y lo hice bailar. El trompo dio un salto armonioso, bajó casi lentamente, cantando por todos sus ojos. Una gran felicidad, fresca y pura, iluminó mi vida. Estaba solo, contemplando y oyendo a mi *zumbayllu* que hablaba con voz dulce, que parecía traer al patio el canto de todos los insectos alados que zumban musicalmente entre los arbustos floridos.

Los ríos profundos

América sin nombre, nº 17 (2012) 61-67
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

Julio Noriega
Es profesor de literatura hispanoamericana en el Knox College (Illinois, Estados Unidos). Su trayectoria profesional muestra una especialización en estudios críticos sobre literatura peruana, muy especialmente en literatura andina, sobre la que ha trabajado temas vinculados a la obra arguediana, a la poesía quechua contemporánea, *Poesía quechua escrita en el Perú*, Lima, Centro de Estudios y Publicaciones (CEP 1993), y a otros autores como José Carlos Mariátegui o Ugo Facundo Carrillo.

OTRO POEMA BILINGÜE DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

JULIO E. NORIEGA
Knox College (Estados Unidos)
jnoriega@knox.edu

RESUMEN

Uno de los aspectos menos estudiado de la obra de Arguedas es la parte dedicada a la poesía, castellana y quechua, que el escritor peruano compuso de manera circunstancial y apelando a contextos y sentimientos relacionados con su propia realidad. El presente trabajo rescata y contextualiza un poema bilingüe de José María Arguedas titulado «Gabicha» y dedicado a su amiga Gabriela Heinecke. El texto permaneció inédito hasta el año 2000, publicado por Anita Kelley en una revista norteamericana de estudios prehispánicos, y se reedita ahora en castellano, con un estudio introductorio en el que se analiza la transcripción del documento original, las diferentes traducciones, la relación de Arguedas con los protagonistas o el destinatario del texto.
Palabras clave: Poesía bilingüe, quechua, «Gabicha», traducción, Kelley.

ABSTRACT

One of the lesser studied areas of the work of Arguedas is his bilingual poetry (Spanish and Quechua) which is written in a circumstantial manner appealing both to the contexts and feelings related to his own reality. This study centers on a bilingual poem by José María Arguedas dedicated to his friend Gabriela Heinecke titled «Gabicha». The text, unpublished until the year 2000, appeared in an article by Anita Kelley in an American journal of Pre-Hispanic studies. This poem is now re-edited in Spanish with an introductory study analyzing the transcription of the original document, the different translations and the relationship of Arguedas with the readers of the text.
Keywords: Bilingual poetry, Quechua, «Gabicha», translation, Kelley.

Cuando escribir en quechua era todavía un secreto que se guardaba entre familiares, amigos y conocidos, José María Arguedas empezó a publicar poesías bilingües en quechua y en español durante la última década de su vida, es decir, en la época en que ya había alcanzado prestigio como escritor de novelas y ensayos en castellano. Lo hacía de manera esporádica, en homenaje a países, inventos, artistas y amigos que habían suscitado su admiración. Sus mejores poemas, sin embargo, son aquellos que surgieron motivados por circunstancias muy particulares que le conmovieron o perturbaron. Así fue como escribió el poema manifiesto «A nuestro padre creador Túpac Amaru», precisamente «en los tristes días en que se mataba comuneros», y lo publicó después de asegurarse, confiado en la opinión de John Murra y Luis Valcárcel, de que no sería «interpretado como un llamado a la rebelión» ni de que al autor se le confundiría con un «apestado comunista» (Ver la carta que Arguedas le escribió a John Murra desde Lima, el 15 de agosto de 1962; Murra,

José María Argueda

1998, p. 84). De la misma manera, la depresión que le sobrevino el año de 1965, a consecuencia del debate que sostuvo en el Instituto de Estudios Peruanos (IEP) con un grupo de intelectuales sobre la recepción de su novela *Todas las sangres*, motivó la apelación de «Llamado a algunos doctores». Por otro lado, con el ánimo que le infundió haber visto a sus «hermanos de Ishua» cantar y bailar, dentro de una «pequeña habitación de adobes y techo de totora» en el distrito de Pueblo Libre en Lima, compuso el himno «Katatay»[1]. Los poemas bilingües de Arguedas tienen, por consiguiente, un marcado carácter circunstancial, son poemas de ocasión y se ciñen, en su género, estructura y contenido temático, tanto a los hechos y propósitos que los motivaron como al destinatario concreto al que fueron dirigidos. Por eso, porque el mundo literario que representan no es propio ni independiente del de su contexto de elaboración, la lectura de cada uno de ellos exige que en el texto poético en consideración se incorporen aquellos datos de información paratextual.

El hallazgo

El corpus poético bilingüe perteneciente a Arguedas está en plena revisión. Además de los siete poemas reunidos en *Katatay* por Sybila Arredondo, en 1972, según el minucioso inventario bibliográfico realizado por Mauro Mamani (2011, pp. 55-56), ahora habría que considerar una decena más que se halla dispersa[2]. A la propuesta de Mamani hay que agregar el poema «Gabicha», que Arguedas dedica a su amiga chilena Gabriela Heinecke, fechado el 21 de marzo de 1963, y se lo entrega personalmente en dos hojas escritas a mano, una en quechua y la otra en castellano. Este poema se mantuvo inédito hasta el año 2000, fecha en que la traductora y latinoamericanista inglesa, Alita Kelley (2000, pp. 99-113), lo publicó en una revista norteamericana de literaturas indígenas, reproduciendo el manuscrito original, agregándole otras versiones de transcripción e incorporando una traducción en español, con dos variantes diferentes a la del autor, y otra en inglés, a manera de difusión para el lector no hispanohablante[3].

Alita Kelley acompaña la publicación del poema con un artículo de presentación en inglés sobre la trayectoria literaria de Arguedas, cuyo éxito y reconocimiento en lengua castellana no significaron una realización plena hasta darse a conocer como poeta quechua en los últimos años de su vida y ver cumplido el sueño juvenil de escribir en quechua. En el artículo también informa de que obtuvo una fotocopia del original, escrito de puño y letra por el propio autor, en una visita que le hizo a Gabriela después de 26 años de no haberse visto. Al proporcionarle la copia, Gabriela le habría pedido a su amiga que le diera el tratamiento adecuado, «dado el interés que actualmente suscita el trabajo de Arguedas» (Kelley, 2000, p. 99). (La versión en castellano es mía). Desde entonces, Alita ha venido difundiendo el poema, además de publicarlo en la revista mencionada, cada vez que participa en conferencias y eventos relacionados con el tema.

La transcripción

El trabajo de transcripción se ha realizado con acierto y éxito en las distintas etapas de su desarrollo. A pesar de que la copia utilizada era borrosa, la versión mecanografiada del manuscrito que se reproduce garantiza con fidelidad el contenido tanto en quechua como en castellano. La naturaleza de texto bilingüe facilita, por suerte, despejar dudas, restaurar palabras ilegibles o verificar cualquier error mediante la comparación y el cotejo de las versiones en ambas lenguas.

Es práctico y recomendable para cualquier trabajo de este tipo que en la publicación se haya reproducido el original en versión bilingüe, acompañado de la transcripción hecha, para el caso del quechua, de una versión conforme a la grafía adoptada por el propio autor y de otra variante actualizada de acuerdo con las normas de la Academia de la Lengua Quechua (Cusco). De modo que los textos sirven de documento para que investigadores e interesados en la materia puedan hacer un seguimiento de los cambios realizados en cada uno de ellos, pero también para verificar si hubiera algún error o errata que enmendar. A simple vista se observa, por ejemplo, que en el tercer verso del poema transcrito en castellano se lee: «¿Cuántos ríos lloran ojos, hermanita?» (p. 107), el mismo que en el original de Arguedas aparece de manera correcta: «¿Cuántos ríos lloran en tus ojos, hermanita?» (p. 105). Las dificultades

1
Tal y como aparece, la nota aclaratoria que Arguedas incluye al final del poema es, en realidad, parte complementaria del texto poético en sí: «Escribí este himno luego de haber visto bailar a mis hermanos, hijos del pueblo de Ishua residentes en Lima. Bailaron en una pequeña habitación de adobes y techo de totora, en el canchón de la Av. Sucre, Pueblo Libre, el 3 de Setiembre de 1965» (José María Arguedas, 1983, p. 249).

2
Los diez poemas serían: 1) «A Francisco Miro Quesada C.», 2) «Harawi» (u «Oye Gertrudis»), 3) «Yawar qochapis kuntur wañuchkan/ Dicen que en un pozo de sangre», 4) «Tika, urpi, qaqa/ Flor, paloma, precipicio», 5) «Ama illarita manchacuychu/ No temas la luz del amanecer», 6) «Harawi: Ama k'onk'aychu, churiry/ No has de olvidarte, hijo mío», 7) «Día y noche en tu puerta», 8) «Cerré la puerta, tras los hierros levantó su mano y sin despedirnos/ Cerré los ojos», 9) «Canción» y 10) otro poema, sin título, publicado formando parte de la novela *Todas las sangres*.

3
En el lado inferior derecho del manuscrito en quechua, Arguedas ha escrito su nombre: José María. Llama la atención que en sus cartas Arguedas haga comentarios sobre Gaby y, sin embargo, no mencione haber escrito este poema. (A partir de ahora me referiré al texto original y castellano con el número de página del artículo de Kelley).

textuales que pudieran surgir se solucionan, pues, con el cotejo inmediato de las variantes que se encuentran a disposición.

La traducción

Prevalece en la traducción un criterio similar al utilizado en la transcripción: proporcionar al lector el mayor número de variantes posibles. El poema en castellano cuenta con tres versiones diferentes, una que pertenece al propio Arguedas y otras dos, a los esposos Gloria y Gabriel Escobar por separado. La traducción al inglés es, en cambio, una síntesis que trata de condensar lo mejor de todas las anteriores en castellano, aunque se advierte en la traductora, la misma Alita Kelley, una mayor inclinación a seguir el derrotero de Arguedas.

Sin embargo, ninguna de las dos traducciones a cargo de los Escobar logra captar el sentido poético que posee el original quechua. Si se trata de elegir o comparar versiones, éstas sirven más bien para ponderar y exaltar las virtudes de la traducción de Arguedas. Sin ánimo de examinar las traducciones en detalle, el equivalente que los tres traductores le dan a un verso en quechua ilustra lo señalado: «Pacha huntapa qawakunan ñawi» (p. 106). Para Arguedas es «ojos en que el mundo regocijado se contempla» (p. 107), Gabriel Escobar lo traduce como «Ojos para mirar todo el mundo» (p. 109) y, por su parte, Gloria Escobar opta por «Ojos que ven donde los mundos se encuentran» (p. 110). No es necesario discutir la confusión sintáctica y gramatical en la que caen los dos últimos porque ya Arguedas, en su traducción, identifica de manera precisa el sujeto y el objeto de la oración en quechua. No obstante, hay otro aspecto importante que señalar en cuanto al significado de «pacha hunta» en castellano. La traducción literal sería «mundo lleno», pero la que mejor se ajusta en este caso es «alegría, regocijo, felicidad o plenitud». Por tratarse de una lengua altamente metafórica y metonímica, según el consenso entre sus cultores, en el quechua abundan términos similares al indicado, cuya traducción a veces embellece el sentido de la palabra y otras se lo quita. El escritor Nilo Tomaylla, en una conferencia pronunciada en Ginebra, recuerda que, entre otras palabras y expresiones conocidas, «wiraqocha» significa etimológicamente «espuma del mar» y se

Imagen andina. Martín Chambi

traduce como «señor»; por el contrario, en «urpiq sonqon» los traductores conservan el equivalente de «corazón de paloma», cuando en verdad se trata de «generoso, bondadoso». (Nilo Tomaylla, 2011). Tal vez, la mejor explicación para este asunto se encuentre en las reflexiones de Edward Said (1983), cuando plantea el concepto de «metáforas viajeras» y afirma que también ellas viajan y en su recorrido migratorio no sólo pierden sino que ganan nuevos significados.

Como indica en su artículo Alita Kelley, traductora profesional con una formación teórica y práctica de muchos años, «la traducción es un acto imposible» (Kelley, 2000, p. 102). Ni la competencia lingüística y cultural, ni la formación profesional garantizan, a fin de cuentas, una traducción igual al original. Gloria y Gabriel Escobar son bilingües nativos, profesionales en el campo de la antropología y con amplia experiencia en la recopilación y traducción de huaynos quechuas al español. Arguedas tenía las mismas calificaciones que ellos, pero además contaba con la ventaja de ser un escritor maduro y experimentado. Al traducir sus poemas del quechua al español, no se limitó a la tarea de traductor, sino que ejerció el papel de poeta y el de traductor a la vez. No fue solamente un poeta quechua, como se dice con cierta ligereza, ni su poesía quechua, con la excepción de «Cubapaq», es monolingüe[4]. Él inauguró en el Perú la poética de la traducción para

4
Es el único poema que Arguedas dejó sin traducción al español. Si bien en algunos casos la traducción del resto de su producción no le pertenece, se sabe que participó en la revisión y corrección final de las pruebas.

Imagen andina. Martín Chambi

convertirse luego en el primer *poeta bilingüe traductor* e introducir, con el formato bilingüe de sus poemas, la modalidad de dos textos poéticos en uno. La tarea creativa del *poeta traductor* empieza en quechua, y no termina hasta cuando haya logrado trasladar poéticamente su trabajo al castellano. Nadie ha podido traducir esos poemas mejor que su propio autor, pero las traducciones se convierten inevitablemente en otros textos, muy distintos al original quechua. Al amparo de la figura literaria de Arguedas y bajo este modelo de escribir poesía, surgió una generación posterior de «poetas traductores» que, en las últimas décadas, ha publicado numerosos poemarios bilingües (Noriega, 1993). A todos aquellos «poetas bilingües traductores» se les llama equivocadamente poetas quechuas y sus obras se conocen como poesía quechua monolingüe, a pesar de estar escritas en dos lenguas y de ser leídas mayormente en castellano. Lo que pasa con el circuito de la poesía bilingüe en quechua y castellano es muy similar al resultado final en la educación bilingüe de transición, proceso en el que el niño entra en la escuela como monolingüe quechua y sale de ella hablando y escribiendo sólo en español. La presencia actual de «poetas bilingües de creación» como Ugo Carrillo que, en vez de traducir sus textos, escribe poemas en quechua y en español significa otra etapa de bilingüismo literario en la que se busca crear lectores en quechua y recuperar, al mismo tiempo, la primacía de los poemas en quechua frente a sus equivalentes traducidos poéticamente o no al castellano.

El poema

El título del poema, «Gabicha», mantiene el nombre de la amiga de Arguedas, Gabriela Heinecke, a la que está dedicado. En su correspondencia, Arguedas se refiere a ella simplemente como Gaby, aunque es posible que, en una interacción familiar y personal, la llamara Gabicha en tono más íntimo y afectivo, ya que los unía una amistad muy estrecha y habían compartido temporadas largas en Chile, cuando Arguedas se hospedaba en su casa o en la de su madre, y en Lima, mientras Gabriela estuvo viviendo por un tiempo con la familia Arguedas: José María, Sybila y los dos hijos de ésta, Carolina y Sebastián.

La relación entre ambos amigos duró desde cuando se conocieron en 1962 hasta 1969, año en que murió Arguedas. Estuvieron juntos en momentos difíciles y padecieron problemas emocionales, aunque en distinto grado y por diferentes causas. En varias cartas escritas a su psiquiatra Lola Hoffmann, justamente entre 1962 y 1969, Arguedas le cuenta que anímicamente Gaby sufría, pero que en su casa de Santiago él se había sentido «como en un paraíso», en su madre Angélica había encontrado «algo de la imagen de la madre, y en Gaby a la hermana que nunca tuv[o]» (Murra, 1998, p. 69), cuidándolo «como ante un hermano herido» (Murra, 1998, p. 73).

La situación descrita en el párrafo anterior constituye uno de los ejes temáticos que se desarrolla en «Gabicha»: la hermandad y solidaridad andinas. El poema insiste en introducir otra noción de individuo y de su pertenencia. Gabicha, nombre propio, individual y que aparece acompañado de datos biográficos en el primer verso, se transforma en los siguientes versos en un nombre familiar, de naturaleza social y colectiva: «panichay». Al mismo tiempo, las categorías personales y las de posesión se definen por inclusión más que por exclusión, es decir, no hay el tú sin el yo, ni el mío sin el tuyo. En esta concepción del ser andino como dualidad o unidad complementaria, en el equilibrio de estar uno en alguien y ese alguien en uno, radica el

principio de hermandad y solidaridad que se manifiesta en el poema.

En realidad, «Gabicha» es el poema de la personificación de un pueblo. En la voz poética se encarna implícitamente tanto la fuerza de la naturaleza como la visión animista del universo. Ante su mirada, Gabicha y el pueblo proyectan la misma imagen simbólica de caracteres comunes que los une. Su discurso, un diálogo mítico repleto de metáforas y metonimias, convierte a Gaby en alas de calandria, sus lágrimas y venas en ríos que corren por precipicios, el palpitar de su corazón en canto de palomas, el latir de su sangre en la fuerza del viento y el verde de sus ojos en el verde de los árboles y de otros elementos de la naturaleza que forman el pueblo del hablante o el Perú como nación. Entonces, ella no es únicamente la hermana o la mujer, sino también el pueblo peruano personificado, en cuyo cuerpo hay un mapa de la naturaleza viva, humanizada, y en sus ojos cabe un mundo en el que se reflejan su propia vida y la del pueblo a la vez: «Yo escucho, hermanita, en tu vida, / todo el fuego hirviente de mi tierra» (Kelley, 2000, p. 107).

El núcleo en el que lingüística, estructural y temáticamente se organiza el poema está configurado con el verso de una sola palabra que aparece un poco después de la mitad: «Verden». Este término no existe en el vocabulario del quechua ni en el del español. Los diccionarios registran la palabra «birdi» para los dialectos quechuas que ya no conservan el vocablo original «q'omer» como el equivalente de verde. Arguedas, en desacuerdo desde el principio de su actividad literaria con cualquier postura purista, usa por ejemplo «cielo» dos veces a lo largo de la versión quechua de este texto, a pesar de la popularidad que goza «hanan pacha» cuando los hablantes se refieren al firmamento. También utiliza «q'omer» (verde) tres veces, una vez en la primera mitad y dos en la segunda. Pero «verden» ha sido creado como núcleo central a propósito, poéticamente, a partir de la experiencia personal de un escritor bilingüe en quechua y en español porque, al parecer, el verde («q'omer») en ninguna de las dos lenguas en contacto le proporcionaba aquello que el poeta buscaba transmitir: la comunión entre la naturaleza y el hombre, el individuo y el pueblo. «Verden» es, entonces, fonéticamente el punto de encuentro de las dos lenguas andinas, la distinción entre una parte del poema antes del núcleo verde y la otra después, aunque, en realidad, sirve mucho mejor de transición en la representación del color (que no es el verde en español ni el «q'omer» en quechua, sino «verden» en un quechuañol inventado por el autor) con el que al final logran integrarse la naturaleza y Gaby en una totalidad complementaria e intercambiable: «Verdes son,/ color hecho de la sangre de los peces, y de los patos que en/ grandes remansos juegan;/ verde de los inalcanzables árboles,/ color que no se piensa, verde del aire;/ ojos [los de Gaby] en que el mundo regocijado se contempla» (p. 107).

El hermano

Al darle a Gabicha el tratamiento de hermana («panichay»), la voz poética se identifica como su hermano (el «turichay» implícito)[5]. El género en la lengua quechua se registra, a diferencia del español, sin recurrir a ningún tipo de flexión gramatical, ya que el léxico es el que marca esta distinción de manera pareada, un par de palabras para el uso exclusivo de las mujeres en su relación y otro par restringido al uso de los hombres, igual que en otros roles sociales dentro de una sociedad regida por el principio de la dualidad complementaria. Así, en el caso de las voces implicadas en este poema, a la mujer como emisor le corresponde el dualismo léxico de «ñaña/ turi» (hermana/hermano) y al varón el de «wayki/pani» (hermano/ hermana). Si la relación comunicativa se entablara, en cambio, entre seres del mismo género, «ñana» se reservaría para el femenino y para el masculino «wayki»[6]. Sin embargo, «wayki», como término quechua diacrónico en el mundo andino, ha adquirido un significado más amplio que el de su propio género, razón por la cual su aplicación comprende e incluye, en el contexto de las relaciones humanas en general, todas las otras acepciones. Durante el siglo XIX, desde la gesta de la independencia hasta la formación de la república de criollos, fue también, según lo manifestado en las proclamas, una metáfora de hermandad interétnica que, luego, cuando fracasa la promesa de convertir al indio en el hermano o amigo del criollo, desapareció de los programas políticos ante la idealización del *inca*

5
La variante léxica «pani» no pertenece al dialecto Cusco-Collao que en la suya tiene «pana» para hermana y «tura» para hermano.

6
El Inca Garcilaso (1976, p. 190) explica de manera muy clara esta característica lingüística del quechua: «Para llamarse hermanos tienen cuatro nombres diferentes. El varón dice *huauque*: quiere decir hermano; de mujer a mujer dicen *ñaña*: quiere decir hermana. Y si el hermano a la hermana dijese *ñaña* (pues significa hermana) sería hacerse mujer. Y si la hermana al hermano dijese *huauque* (pues significa hermano) sería hacerse varón. El hermano a la hermana dice *pana*: quiere decir hermana; y la hermana al hermano dice *tora*: quiere decir hermano. Y un hermano a otro no puede decir *tora*, aunque significa hermano, porque sería hacerse mujer, ni una hermana a otra puede decir *pana*, aunque significa hermana, porque sería hacerse varón».

y la denigración del *indio*, a quien había que despojar de sus tierras y obligarle a olvidar su lengua y su cultura (Gonzalo Espino, 2007). Arguedas, en «Llamado a algunos doctores», levanta la voz del hermano y vuelve a reclamar la necesidad de forjar un Perú integral, el país de todas las sangres, que se sustente en el principio de la hermandad andina («wayquechallay»): «No, hermanito mío [doctor]. No ayudes a afilar esa máquina contra mí; acércate, deja que te conozca; mira detenidamente mi rostro, mis venas; el viento que va de mi tierra a la tuya es el mismo; el mismo viento respiramos; la tierra en que tus máquinas, tus libros y tus flores cuentas, baja de la mía, mejorada, amansada» (Arguedas, 1983, p. 255).

El principio de hermandad que postula «Gabicha» es muy distinto al que se ha manejado en los proyectos de nación. Recoge, más bien, una categoría relegada al ámbito local, comunal o arcaico, porque la base que lo respalda viene de la tradición del parentesco andino en el plano social y familiar del «ayllu». En este sentido, aunque no aparece la palabra «ayllu» en el texto, la noción intercambiable que se maneja para los términos colectivos de tierra, pueblo y Perú cabe como sinónimo de la institución que en la práctica, a costa de ciertas adaptaciones, ha sabido guiar, desde los tiempos preincaicos hasta estos días, los pasos de la asociación y organización de un gran sector de la población andina. Igualmente, los lazos que sirven de eslabón para que el pueblo pueda estar personificado en Gaby y, a su vez, ella sea parte de él, son similares a aquellos que emparentan a los miembros del «ayllu». Estos miembros creían descender de un mismo tótem, vivían de manera solidaria y se regían, de acuerdo al momento histórico, tanto por relaciones endogámicas como exogámicas. Por tanto, como una manera de reconocer la vigencia actual del modelo de parentesco social y familiar andino en busca de su propia modernidad, Gabicha y el sujeto de la voz poética terminan hermanados en una familia extensa («ayllu»), a pesar de haber nacido y crecido en pueblos diferentes, porque ambos son hijos de la madre Ángela, se conocen, ayudan y complementan, pero también porque el aire que respiran, el cielo que los creó, la vida y el color verde que los identifica con la naturaleza son los mismos.

El destinatario

Los poemas bilingües que escribió Arguedas están dirigidos, sin ninguna excepción, a un destinatario monolingüe hispanohablante o bilingüe en quechua y en español, pero nunca al monolingüe quechuahablante. En sus tiempos, era inconcebible ser leído en quechua, se consideraba ya bastante revolucionario, como observa Martin Lienhard, el simple hecho de escribir para demostrar ante los letrados limeños y la ola de inmigrantes andinos recién llegados, todos ellos víctimas del prestigio del español frente al quechua, que también en lenguas indígenas se podía volcar todo el caudal poético y mítico sobre el papel y el libro.

Ante sus destinatarios andinos y no andinos, Arguedas asume con orgullo el papel de embajador o representante del mundo quechua. A los no andinos les invita con sus poesías a andinizarse, a conocer mejor su realidad para apreciarla, y a los que ya lo son les exhorta a seguir cultivando el arte, la música y la literatura quechuas. En nombre del pueblo quechua, se solidarizó con la lucha que libraban cubanos y vietnamitas, felicitó a su querido «wayqe» Guayasamín e hizo un llamado a los académicos para que trataran de hermanarse con el hombre quechua. Gaby representaba, por su parte, el reto de un destinatario ideal no andino, a quien había que llegar con la palabra dulce y el mensaje redentor de los Andes. Para el escritor Arguedas, antes de su encuentro con esta amiga, existían, igual que en las niñas de *Los ríos profundos*, dos tipos de mujer como destinatario: la indígena a quien había que cantarle en quechua desde los caminos y la otra, la mujer no indígena, a la que había que escribirle cartas formales en español. Gaby no era peruana, sino extranjera; sin embargo, llevaba dentro un dolor profundo que la acercaba a la mayoría de las mujeres quechuas. Entonces, contenía las características de ambas mujeres: la indígena y la no indígena. Aunque no hablase quechua, representaba a la mujer a quien podía cantarle y escribirle a la vez, pero eso sí, valiéndose de la traducción poética. Por eso, además de ser un poema bilingüe, «Gabicha» es una carta poética e íntima que busca infundirle ánimos a su destinataria y hacerle sentir la fuerza regeneradora de la naturaleza cuando uno encuentra la manera eficaz de estar en perfecta comunión con ella y con su pueblo.

«Gabicha»

Gabicha: cielo sonk'oyok', mamay Angelapa angel wawan
Haika mayukunatak' ñawikiypi wak'an, panichay;
Ima t'ikakunan llanllarin,
May urpikunan sonk'ochanwan takin.
Yawarniykin llak'taypa nunaywan,
Sachakunapa, manchay sumak' k'ak'ankunawan hunt'asqa.
Uyarinin, panichay:
Tukuy ima llak'taypa tinpuk' kallpanni,
Kallpachisunkin, sirkaykipi rauran.
¡Raurachumpuni chek'ak'ta, ama llakipa, ama manchaypa tukusk'an!
Panichay: tuyapa raphran, mayukunapa mosok'manta rurawask'an.
Cielo huntak' ñawikipin llak'taypa colornin llipipin;
Q'omer alaymosca rumin,
Unupa mayllisk'a, apu mayupa khuyapayasqan.
Verden.
Challwakunapa, chinkay patuchakunapa,
Yawarninmanta rurasqa q'omer;
Mana atiy sach'akunapa wayra q'omer;
Mana yachana, mana rimana;
Pacha huntapa qawakunan ñawi,
¡K'awaykullaway!
Kallpachakuy, panichay.
¡Yuyallaway!
Llak'taypa ununmi sonk'oykipi yawarchakunk'a.

Gabicha

Gabicha, hija de mi madre Angela,
De su corazón que el cielo hizo.
¿Cuántos ríos lloran en tus ojos, hermanita?
¿Qué flores se encienden?
¿Qué palomas cantan con su pequeño corazón?
Tu sangre palpita con el aire de mi pueblo;
Tu sangre fue colmada por la belleza sin sosiego de los árboles y precipicios de mi pueblo.
Yo escucho, hermanita, en tu vida,
todo el fuego hirviente de mi tierra;
renacerá ese fuego en tus venas, fortaleciéndolas, quemándolas,
Déjalo arder verdaderamente; quítale toda sombra de dolor y de miedo.
Hermanita: ala de calandria, nueva luz encendida por los grandes ríos;
En tus ojos que llenan los cielos, el color del Perú brilla;
sus piedras verdes, alaymosca verde,
por el agua purificada, amada de los ríos.
Verdes son,
color hecho de la sangre de los peces, y de los patos que en los grandes remansos juegan;
verde de los inalcanzables árboles,
color que no se piensa, verde del aire;
ojos en que el mundo regocijado se contempla.
¡Mírame siempre!
Recoge el aliento de los poderes que en ti existen, hermanita.
¡Recuérdame siempre!
Todos los ríos de mi pueblo en ti pueden ser viva sangre.
(Kelley, 2000, pp. 106-107).

Bibliografía

Arguedas, José María (1983), *Obras completas*, Tomo V, Lima, Editorial Horizonte.

Espino, Gonzalo (2007), «Los hijos del Sol, del wawqi al indio» en *Etnopoética quechua. Textos y tradición oral quechua*. Tesis para optar el grado de Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Kelley, Alita (2000), «'Gabicha': An Unpublished Poem by José María Arguedas», *Latin American Indian Literatures Journal*, 16:2 (2000), pp. 99-113.

Mamami, Mauro (2011), *José María Arguedas: Urpi, fieru, quri, sonqoyki. Estudio sobre la poesía de Arguedas*, Lima, PETRO PERÚ, Ediciones Copé.

Murra, John y López-Baralt, Mercedes (1998), *Las cartas de Arguedas*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Said, Edward (1983), *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge, Harvard University Press.

Noriega, Julio E. (1993), *Poesía quechua escrita en el Perú*, Lima, Centro de Estudios y Publicaciones (CEP).

Tomaylla, Nilo (2011), «Arguedas y la cultura andina», en [http://hawansuyo.blogspot.com/2011/11/arguedas-y-la-cultura-andina-nilo.html]
(Última consulta: 20/10/2012).

Vega, Inca Garcilaso (1976), *Comentarios reales de los incas*, Tomo I, IV, XI. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Fecha de recepción: 27/07/2012
Fecha de aceptación: 22/10/2012

América sin nombre, nº 17 (2012) 68-74
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

Ígor Órzhytskyi
Es doctor en Letras y actualmente trabaja como catedrático en la Universidad Pedagógica Nacional «Grigóriy Skovorodá» de Járkiv (Ucrania). Su dilatada trayectoria profesional le ha llevado a trabajar diversos temas de la literatura hispanoamericana y sus relaciones con la cultura europea, tanto de época virreinal (Sor Juana, Góngora) como de autores y temas contemporáneos (Martín Adán, García Márquez, Arguedas, la identidad latinoamericana y la recuperación de los mitos prehispánicos).

EL SEXTO, ¿NOVELA ANDINA?

ÍGOR ÓRZHYSTSKYI
Universidad Pedagógica Nacional «Grigóriy Skovorodá» de Járkiv (Ucrania)
iooju@yahoo.es

RESUMEN

El artículo propone un acercamiento a la novela de José María Arguedas, *El sexto*. El texto es una de sus obras menos conocida, de temática carcelaria, donde el protagonista, durante su encierro, percibe y modula su visión andina: el mundo de la cárcel está construido del mismo modo que el espacio andino en otras obras de Arguedas, a partir de la simbología de la piedra, el agua, la luz, la sangre, el baile, la música y los personajes andinos. El narrador, desde su inalterable visión de la armonía del mundo que relata, se aproxima a una realidad sinestésica, compuesta de la interacción sintáctica y semántica del agua y la voz, los sonidos y los olores, la luz y el ruido, el baile y la piedra que se verá afectada por la perspectiva carcelaria. La cuestión ya fue tratada en otros textos como la novela *Hombres sin tiempo* (1941) del ecuatoriano A. Pareza Diezcanseco en la que la visión indígena del mundo carcelario es de gran relevancia, influenciada, igual que en la novela de Arguedas, por la perspectiva y las raíces andinas de ambos autores.

Palabras clave: J. M. Arguedas, *El sexto*, estilo, A. Pareja Diezcanseco, *Hombres sin tiempo,* raíz andina.

ABSTRACT

The article deals with the least studied novel by J.M. Arguedas, *El Sexto*. Although this is one of his rare works where the action takes place outside the mountain range and which falls into the genere of prison novel, the protagonist, while rejecting the prison reality, still perceives it as something moulded according to his Andean view: the world of prison is structured in the same way as the Andean space in other works by Arguedas, with stone, water, light, blood, dance, song, *upa*, etc. serving as fulcra. The narrator's unalterable harmonious vision approaches the reality through the synesthesia, melting at lexical and syntactic level water and voice, sound and smell, light and sound, dance and stone, albeit in their reflections distorted by the prison. Emphasis is also placed on the novel *Hombres sin tiempo* (1941) by the Ecuadorian A. Pareja Diezcanseco, in which indigenous vision of the prison world is of equal relevance. It is concluded that the Andean perspective proper to both authors derives from the Andean cultural matrix.

Keywords: J. M. Arguedas, *El Sexto*, style, A. Pareja Diezcanseco, *Hombres sin tiempo*, andean matrix.

El Sexto es la novela de José María Arguedas que, por su contenido social, con más intensidad despierta el interés del lector; se la destaca como reveladora, una vez más, de la oposición Costa / Sierra; se valora más bien como novela de tesis y no se le reconocen los mismos méritos artísticos que a otras obras arguedianas.

Parece que no son muy numerosos los críticos que la han abordado desde la perspectiva poética o estilística, aunque éste es el punto de vista que la mostraría vinculada orgánicamente a Arguedas y a la tradición andina.

Esta fue la aproximación de Juana Martínez Gómez (1976), que todavía en 1976 señaló sagazmente, a pesar de lo breve de sus

notas, algunos rasgos de *El Sexto* que permiten enmarcarla dentro del conjunto de toda la obra arguediana, por lo menos en lo que se refiere a la percepción sensorial del espacio. Dice la autora que en la novela

> la concepción del espacio [...] es algo muy subjetivo, sin menoscabar por ello la especial importancia y la valoración que el autor dedica al espacio serrano. Quizá no se pueda definir como netamente serrano o costeño, sino que sea algo subjetivado y visto desde su prisma personal y, por tanto, susceptible de ser hallado en cualquier lugar, ya sea cerrado o abierto, serrano o costeño. Decimos todo esto porque esta obra también gira en torno a esos dos centros sonoros y luminosos que ya conocemos, a pesar de desarrollarse en un penal (Martínez Gómez, 1976, p. 317).

En el presente artículo se pretende modificar y ampliar esta idea, ya que, hablando de la novela, no se debe tratar tanto de la concepción subjetiva del espacio y el prisma personal, cuanto de la inmanente y por lo mismo objetiva matriz cultural andina siempre presente en Arguedas, escapando *El Sexto* de ser la excepción.

A Gabriel, protagonista autobiográfico, le ayuda a resistir la reclusión su esencia andina. El mundo de la Sierra aparece en la primera página del libro cuando Gabriel menciona a un preso aprista «que era un hombre del Cuzco, de la misma lengua que yo» (Arguedas, 1974, p. 8)[1] y el territorio serrano se irá evocando a lo largo de la narración, llegando a ser un espacio ideal donde refugiarse y descansar mentalmente.

La visión del mundo carcelario por Gabriel se realiza a través de la óptica andina y por ello el sórdido espacio carcelario está compuesto por los mismos elementos principales que el mundo andino en otras obras, sólo que estos elementos aparecen dotados de cualidades desemejantes.

Sería ocioso divagar en estas páginas sobre la relevancia simbólica del agua en otras obras arguedianas, analizada en más de una ocasión por otros autores. En *El Sexto*, las imágenes y alusiones acuáticas permanecen con la misma intensidad, pero ya son muy distintas. Lo líquido aparece en forma de la eterna garúa limeña o incluso degradado máximamente hasta escupitajos o charcos de orina en el patio: «Aquella tarde el sol brillaba junto a la puerta grande del penal, sobre la humedad de la lluvia y los orines. En el patio de afuera,

Imagen andina. Martín Chambi

resaltaban las pequeñas piedras, entre la luz de la arena» (p. 147). Y eso que veinte páginas antes, cuando Gabriel por enésima vez está evocando la Sierra, encontramos otra imagen acuática, cuya estructura es exactamente igual –luz, agua, piedra–, pero de cualidades radicalmente diferentes: «Yo veré el río, la luz que juega sobre el remanso, las piedras que resisten el golpe de la corriente...» (p. 128).

Las imágenes y metáforas lumínicas también siguen siendo cruciales e indispensables a pesar de la depravación que le rodea. Ya el segundo apartado del texto ilumina al lector con su específica luz: «Desde lejos pudimos ver, a la luz de los focos eléctricos de la ciudad, la mole de la prisión, cuyo fondo apenas iluminado mostraba puentes y muros negros. El patio era inmenso y no tenía luz» (p. 7). Este fragmento da inicio a una serie de imágenes relacionadas con la luz a lo largo de la narración, entre las que el opaco sol del invierno limeño, aunque siempre sol, no deja de ser símbolo y tropo medular y tan polifuncional que sirve hasta para caracterizar el aspecto físico de algún personaje: «...en algo se parecía el rostro de este japonés, así opacado por la suciedad, al sol inmenso que caía al mar cerca de la isla de San Lorenzo. "¿Qué tienen de semejante, o estoy empezando a enloquecer?", me preguntaba». Aprovechemos el apartado que hace el autor en el texto e interrumpamos la cita para poner énfasis en que el sol, que hasta este punto sólo era el segundo miembro de la comparación, ahora va a adquirir un

1
En adelante, las referencias a esta edición sólo van a llevar el número de la página.

valor autónomo para que se despliegue seguidamente un fragmento lumínico habitual. Y retomemos el hilo de la cita:

> En los inviernos de Lima el crepúsculo con sol es muy raro. Los inviernos son nublados y fúnebres, y cuando repentinamente se abre el cielo, al atardecer, algo queda de la triste humedad en la luz del crepúsculo. El sol aparece inmenso, sin fuerzas, se le puede contemplar de frente, y quizá por eso su resplandor llega tan profundamente a los seres anhelantes. Nosotros podíamos verlo desde lo alto del tercer piso del Sexto; lo veíamos hundirse junto a las rocas de la isla que ennegrecía. Era un sol cuya triste sangre dominaba a la luz, y despertaba sospechas irracionales; [¡y notemos la elegante circularidad del pasaje! – Í.Ó.] yo lo encontraba semejante al rostro del japonés que se arrastraba sonriendo por los rincones de la prisión (p. 20).

En lo referente a la sonoridad, a la función simbólico-estilística de los sonidos, *El Sexto* no es menos acústico que *Los ríos profundos* o que el exquisito relato "Diamantes y pedernales". Ya en la primera página, el protagonista oye entonar dos himnos políticos que se convertirán después en uno de los leitmotivs sonoros, tanto más porque en la conciencia de Gabriel el canto transforma el entorno: «El cielo ceniciento pareció elevarse de nuevo, alzado por los himnos» (p. 112). Hacia el final, la descripción de la muerte del soplón El Pato a manos de don Policarpo se efectúa al son de los himnos que no dejan de transformar el ambiente: «Los himnos cantados con energía [...] transfiguraban de nuevo el Sexto. La mole rígida, con su aspecto de cementerio, se caldeaba, parecía tener movimiento» (p. 164). Desde el punto de vista puramente formal, la propia muerte del soplón está causada por los himnos, pues las primeras palabras que pronuncia el piurano, al asestar el machetazo, son: «¡Igual qu'aun marrano! –dijo don Policarpo–. ¡Con su hocico estaba queriendo ensuciar los himnos!» (p. 165). Y luego el autor señala que ya concluyeron de cantar los himnos.

El segundo leitmotiv sonoro será la armoniosa voz del hermafrodita «Rosita», cuyo cantar abre la segunda parte de la narración en la tercera página y también tiene la propiedad de modificar el medio: «"Rosita" dejó de cantar; la llovizna que caía al angosto aire del Sexto, [...] se hizo más patente; la voz de mujer la había difuminado» (p. 10). Luego viene una regresión al pasado donde el canto de pájaros: «...animaba al mundo, [...] acompañaba al sonido profundo del árbol que iba del subsuelo al infinito e invisible cielo», e inmediatamente después de la palabra «cielo» el narrador retorna a Lima, donde del cielo se cierne la llovizna, para resaltar sorprendido que «la garúa hubiera cambiado de naturaleza al canto de mujer oído allí, entre los nichos del Sexto» (p. 11). Y esta misma voz está presente también en la última página de la narración.

El tercer leitmotiv será la aguda voz llamadora del «Puñalada», por la que «todo el Sexto parecía vibrar...» (p. 11), pero parece conveniente que sólo nos limitemos a esta mención en el marco del artículo, porque la novela reverbera también con otros sonidos, no menos significativos por menos recurrentes.

Son huaynos que, en quechua, repite Gabriel, son canciones de otros presos políticos, son cantos de los maleantes, el compás marcado en quijadas de burro, en cucharas. Un buen zapateador negro es el remedo del *danzaq* serrano, porque atrae la atención de todos y aparece en un momento de significación casi ritual, ya que «danzó en la mejor oportunidad cuando el Sexto estaba bajo amenazas, deprimido y exaltado al mismo tiempo» (p. 148). Y esta danza también puede transformar el entorno:

> La danza conmovía los rígidos muros, los rincones oscuros del Sexto; repercutía en el ánimo de los presos, como un mensaje de los ingentes valles de la costa, donde los algodonales, la vid, el maíz y las flores refulgen a pesar del polvo (p. 147).

El loco «Pianista» actúa como sustituto deformado de los músicos andinos, la mayor parte arpistas, tan emblemáticos en toda la obra arguediana. Junto con el «Japonés», el «Pianista» es, además, un correlato de los upas andinos figurantes necesarios en Arguedas, –Gabriel dice, pues: «En el japonés y el "Pianista" había algo de la santidad del cielo y de la madre tierra» (p. 88)–, tengamos presente que el arpista Mariano de "Diamantes y pedernales" también es calificado de *upa*. Cámac con Gabriel comienzan a fabricar la guitarra, e inmediatamente después de proponer Cámac esta idea, en el texto aparecen por primera vez las palabras de una canción,

entonada por el carpintero andino. Y al final de la obra, cuando Gabriel acaba de expresar su intención de seguir construyendo la guitarra a pesar de la muerte de Cámac, también aparecen dos líneas de una canción cantada por «la voz alborozada del "Rosita"» (p. 169).

Así que el mundo de la cárcel, en la visión del protagonista, está compuesto por los mismos elementos que él percibe como formantes del mundo andino: luz, agua, música y cantos, instrumentos musicales, danzas y *danzaqs, upas*. Además, el constante movimiento de los personajes por los puentes del penal son sucedáneos de los puentes en la sierra, –fijémonos en que es de un puente desde donde Gabriel anuncia con gritos la muerte del soplón «El Pato» a manos de don Policarpo–; también los pisos de arriba y de abajo entre los que se desplaza continuamente el protagonista (a estas alturas ya no son necesarias comprobaciones de la relevancia de las coordenadas arriba / abajo en la cultura andina, pues ha sido prolijamente estudiado). En *El Sexto*, esta milenaria y vigente dicotomía geográfica, económica y cultural, se anuncia desde el inicio, cuando Cámac explica al recién recluido Gabriel: «Estamos viviendo sobre el crimen, amigo estudiante; aquí está abajo y nosotros encima» (p. 13). Janeth Álvarez González (2007) llega a concebir a Gabriel como plasmación del danzante de tijeras desplazándose entre espacios míticos del cosmos andino, aunque el despliegue de su argumentación parezca algo arbitrario.

La lengua quechua tampoco deja de estar presente en la novela. Para el protagonista, es una varilla mágica que le abre canales de comunicación. Al declarar su pertenencia lingüística en el inicio mismo de la obra («era un hombre del Cuzco, de la misma lengua que yo»), Gabriel evoca huaynos, acentúa a menudo que también hay otras personas que dominan la lengua quechua y siempre recurre a ella cuando quiere intimar y persuadir: «Le hablaré en quechua. Yo lo he visto llorar; me creerá» (p. 43) o consolar como en el episodio con Libio, chico violado por los maleantes. Saber cantar en quechua es, para Gabriel, la manifestación externa de lo esencial. Antes del suicidio de Pacasmayo, Gabriel le promete: «Tampoco tengo deudos aquí, ni partido. Pero sé cantar en quechua. Yo te despediré. El Sexto se removerá hasta sus cimientos si entono un ayataki, que es la despedida a los muertos» (p. 137). Es un procedimiento narrativo habitual en toda la obra arguediana, el subrayar que muchos personajes emplean el quechua.

Es imprescindible recalcar que incluso en la cárcel, donde los mencionados componentes a menudo resultan menguados o tergiversados, no desaparece la armónica percepción del mundo, inherente al protagonista, aunque ésta sea ahora una armonía del revés. Como conexión y confluencia de todos estos elementos y como máxima expresión de tal armonía resulta la sinestesia. José Carlos Rovira (2001) escribe acertadamente que «Arguedas […] desde el realismo pretendió crear con su esfuerzo una sinestesia andina que fuera capaz de dar cuenta de un mundo diferente» (José Carlos Rovira, 2001, p. 193). A continuación se proponen algunos ejemplos de sinestesia en *El Sexto*, particularmente aquellos que van más allá de las trilladas interrelaciones entre luz y sonido, ampliamente presentes en Arguedas a partir de "Diamantes y pedernales" y *Los ríos profundos*, y enfatizadas por el propio escritor en sus digresiones sobre las voces quechuas *yllu* e *illa*. Este último tipo de relación sinestésica también se percibe en *El Sexto*, recordemos sólo algunos ejemplos como «El cielo gris que el himno iluminó, alzándolo, empezó a caer de nuevo al penal» (p. 110), fijándonos también en la eufonía «el himno iluminó».

En este sentido, como decíamos, proponemos otras asociaciones sinestésicas:

Sonido – olor: «Y cuando en el silencio se podía oír ya el paso de los automóviles por la Avenida Bolivia, y la fetidez del primero nos agobiaba más intensamente, otra vez gritó "Pacasmayo"» (p. 52).

Sonido – olor – agua:

> Con la humedad de la noche y el viento, la fetidez del primer piso subía, invadía las celdas, iba a la calle; llegaba a todas partes, junto con el ruido de las cucharas que los asesinos del primer piso hacían tocar para marcar el compás de valses, polkas y pasodobles. La fetidez ahogaba las celdas aquella noche; llovía (p. 49).

Olor – luz: «...la fetidez era más fuerte. Las pequeñas luces de la gran puerta y del interior mostraban los ángulos de los muros...» (p. 163).

Sonido – luz: «Don Policarpo iba al centro casi majestuoso en su traje de campesino costeño. Sus pasos decididos y su cuerpo eran especialmente iluminados por la luz y resaltados desde lo profundo por toda la noche silenciosa, húmeda y densa, por el resplandor de la ciudad» (p. 166).

Sonido – luz – agua: «...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 infiernos» (p. 12).

Agua – luz – instrumento musical: «Empezó a llover. Encendí mi vela. Descubrí la guitarra a punto de ser concluida...» (p. 168).

Color – humedad: «La sombra del cielo nublado había crecido; teñía el piso del inmenso patio de tierra, lo teñía de ese gris húmedo y fúnebre del invierno limeño» (p. 93).

Y una mención aparte merece la piedra, uno de los elementos primordiales constituyentes de la mitología arguediana, que nos permite introducir otro hito del presente artículo. Siendo ésta la piedra angular de la cosmovisión andina que viene a ser uno de los elementos básicos de la cultura moderna del Perú, Bolivia y el Ecuador y ha penetrado en la filosofía acerca de la autenticidad cultural. Incluso un autor tan alejado de todo esoterismo como José Carlos Mariátegui (1970) proclamó todavía en 1925 en el artículo «El rostro y el alma del Tawantinsuyu»: «El enigma del Tawantinsuyu no hay que buscarlo en el indio. Hay que buscarlo en la piedra» (Mariátegui, 1970, p. 65). Los filósofos más trascendentales, los místicos de la tierra bolivianos, ponen aún más énfasis. Fernando Diez de Medina (1974) habla de la consustancialidad del hombre y el paisaje serrano en su *Nayjama: Introducción a la mitología andina* (1950):

> El hombre surge de la roca, la roca es hombre, y tanto se transmutan piedra y ser, que acaban como uno. Almas de granito. Granito de almas. Y si el hombre tiene la dureza y los atrevimientos del basalto y de los cuarzos, la roca se levanta y se conmueve con furor, con dolor, con pasión de hombre. [...] La piedra es síntesis cósmica...
> (Díez de Medina, 1950, pp. 106, 188).

Guillermo Francovich (1980), pensador cercano a los místicos de la tierra, subraya en *Los mitos profundos de Bolivia* (1980) que «el predominio de la mitología de la montaña y de la piedra sagrada fue anterior al predominio de la del sol y de la tierra que los incas profesaban y que no consiguieran imponer totalmente en Kollasuyo» (1980, p. 20).

En la literatura peruana, la percepción existencial de la piedra sobrepasa los límites del indigenismo y deviene en el elemento básico de la visión estética y filosófica, pero también se utiliza como un recurso poético, un medio de metaforización. Desde César Vallejo (1988), quien parece haber sido el primero en espiritualizar a la piedra en sus *Heraldos negros*: «Las piedras no ofenden; nada / codician. Tan solo piden / amor a todos, y piden / amor aun a la Nada» (1988, p. 58), hasta Martín Adán (1976), quien en *La mano desasida* llama a Machu Picchu «mi cuerpo», y «mi Gramática» y en *La piedra absoluta* se llama a sí mismo «piedra humana» y enfatiza la consustancialidad al proclamar «humano y piedra somos uno» (pp. 123, 134, 149, 152). Sería excesivo divagar ahora sobre valores artísticos y relevancia antropológica de pasajes arguedianos del estilo de la famosa descripción de los fundamentos incaicos de Cuzco en *Los ríos profundos*, pero sí es necesario analizar esta cuestión en *El Sexto*.

La mole pétrea del penal está provista de las mismas características que las piedras de la Sierra. Recordemos que en la primera página de la narración lo pétreo se mueve al son de los himnos: «El Sexto, con su tétrico cuerpo estremeciéndose, cantaba, parecía moverse», y un poco más adelante «...la "Marsellesa", entonada por esos pestilentes muros» (p. 7); ya hemos hablado antes de cómo «la danza conmovía los rígidos muros». Queda acentuado también que en el episodio de la muerte del soplón «El Pato» a manos de don Policarpo primero los himnos transfiguran el Sexto y luego, volvamos a citar: «La mole rígida, con su aspecto de cementerio, se caldeaba, parecía tener movimiento»; veinticuatro líneas más adelante el piurano saca su cuchillo... Ciertamente, las piedras serranas difieren cualitativa y esencialmente de los muros del penal que siempre aparecen caracterizados de fétidos, lóbregos, las luces se derriten sobre ellos... No obstante, es imprescindible insistir en que dentro de esa armonía invertida del infierno, la función técnica de lo pétreo no deja de ser la de la piedra andina: moverse, calentarse, corresponder con otros elementos del mundo.

Dentro del género de la novela carcelaria, la óptica andina de un mundo totalmente contrario al del narrador, presente en *El Sexto*, tiene un interesante precedente que parece haber pasado inadvertido por los estudiosos: *Hombres sin tiempo* (1941) del ecuatoriano Alfredo Pareja Diezcanseco, uno de los «cinco como un puño», del famoso grupo de Guayaquil. Alfredo Pareja también tuvo su experiencia carcelaria, recluido en dos ocasiones en la segunda mitad de los treinta. A pesar de que ni él, ni su personaje Nicolás Ramírez gozan de la íntima relación arguediana con el mundo indio, el protagonista, dotado de la misma función de trasladarse libremente por la prisión y conocer historias personales, acaba por concebir una visión, digamos, autoctonizante del presidio.

Nicolás sufre un decisivo cambio psíquico, arraigándose en la vida carcelaria hasta tal grado que ya se niega a abandonar la prisión, lo que le es permitido por su conducta ejemplar, porque, según dice dirigiéndose a la propia mole de la cárcel: «...nos unen los lazos de un amor más grande que el amor animal y vegetal: el amor helado de la piedra. Tu grandeza me conmueve» (Pareja Diezcanseco, 1980, p. 426)[2]. Las mismas piedras de los muros se perciben como vivas:

> la piedra no es tan piedra y [...] la vida está vibrando en el aire que circula entre molécula y molécula, entre átomo y átomo, [...] hay verdaderos universos enteros en cada porito de la piedra. El movimiento también se hace en ella (p. 450).

Las piedras son físicamente consustanciales con su cuerpo hasta que él termina por llamarse a sí mismo una de las piedras de ese edificio sombrío: «Soy, como cualquiera de tus piedras, una estructura en sí misma y mis alas tienen la misma dureza trágica que las tuyas hacia el cielo o hacia la nada, pero siempre encima de todo…» (p. 455). Inclusive puesto en libertad ya, el personaje no deja de percibir esa unión metafísica: «La piedra estaba en mí. La llevaba atada a mi corazón hasta que se diluyera y se pusiera a correr por mis venas, y la sangre se me convirtiera en piedra» (p. 464).

Sin embargo, no es un mero trastorno mental. El espacio carcelario viene a ser para Nicolás un refugio contra la vida por libre de la sociedad de afuera, no más humana, máxime cuando en su reclusión acaba por cobrar conciencia, paradójicamente, de su unión con el mundo autóctono al que no pertenece como mestizo urbano: en su mente surgen imágenes de los albañiles indios que habían edificado la cárcel a modo de edificios incaicos: «Veo largas columnas de indios acarreando las piedras, veo la construcción irse elevando como un himno grandioso, severo, de un solo acorde, pero magnífico» (p. 450), y él llega a lamentar su desconocimiento del quechua. Al pronunciar las palabras «Olas y espuma de piedra» (p. 460), qué parecido es este ignorante del quechua al quechuanizado Ernesto de *Los ríos profundos* contemplando los muros incaicos.

Alguna vez, al regresar a la cárcel después de una corta ausencia, la obra de manos indias, su aliento, su alma y la piedra como si se unieran en la imaginación del protagonista, lo mismo que en un acto de Creación:

> Entré por tu boca. Resonaban en mis oídos los golpes de las piedras con las que te levantaron. El jadeo de los indios que te hicieron te soplaba en ese momento para darte el alma que me has comunicado. [...] Entonces, al llegar a ti, al estar nuevamente dentro de ti, regresó mi espíritu a poseerme y a confortarme (p. 431).

Todo lo expuesto permite colegir que así, a nivel del estilo, en la semántica de metáforas y símiles surgidos en base a la piedra se explicita el común substrato artístico andino. La geografía, el medio ambiente y la herencia cultural devienen en fundamento de la subconsciencia estética que en lo esencial es común a las dos literaturas vecinas (y hasta a las tres, junto con la boliviana, pero esta cuestión excedería el propósito de este artículo). El que tal percepción se manifieste en textos no relacionados directamente con el ambiente indígena induce a pensar sobre la posibilidad de una óptica estilística autóctona inherente a casi todo escritor andino, por pocas que sean las gotas de sangre india que lleve.

2
Las demás citas corresponderán a esta edición.

Bibliografía

Adán, Martín (1976), *Obra poética*, Lima, Instituto Nacional de la Cultura Peruana.

Álvarez González, Janeth (2007), «La danza de las tijeras en *El Sexto*, de José María

Arguedas», *Contribuciones desde Coatepec*, 12, pp. 61-84.
Arguedas, José María (1974), *El Sexto*, Buenos Aires, Losada.
Diez de Medina, Fernando (1974), *Nayjama: Introducción a la mitología andina*, Madrid, Paraninfo.
Francovich, Guillermo (1980), *Los mitos profundos de Bolivia*, La Paz – Cochabamba, Los amigos del libro.
Mariátegui, José Carlos (1970), *Peruanicemos al Perú*, Lima, Biblioteca Amauta.
Martínez Gómez, Juana (1976), «El espacio en las novelas de José María Arguedas: la significación de lo sensorial», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 5, pp. 303-329.
Pareja Diezcanseco, Alfredo (1980), «Hombres sin tiempo», en Pedro Jorge Vera (sel.), *Narradores ecuatorianos del 30*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
Rovira, José Carlos (2001), «José María Arguedas y la memoria autobiográfica del indigenismo contemporáneo», *Anales de Literatura Española* de la Universidad de Alicante, 14, pp. 187-199.
Vallejo, César (1988), *Poesía completa*, La Habana, Casa de las Américas.

Fecha de recepción: 30/02/2012
Fecha de aceptación: 22/10/2012

América sin nombre, nº 17 (2012) 75-80
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS Y EL LENGUAJE DE LA IDENTIDAD MESTIZA*

NELSON OSORIO TEJEDA
Universidad de Santiago de Chile (Chile)
[nosorio@lauca.usach.cl]

RESUMEN

El artículo vuelve sobre la reflexión identitaria que surge del estudio de la escritura de José María Arguedas, atendiendo particularmente a las peculiaridades de un escritor cuya obra es el resultado y la expresión del mundo andino. La figura literaria de Arguedas se conforma a partir de un mestizaje particular vinculado a una lengua y a una cultura ancestral, recuperada desde la mirada contemporánea de un autor en permanente conflicto entre ambas tradiciones. Arguedas se convierte, pues, en un mestizo bilingüe. En busca de una expresión para su pueblo, crea, inventa, construye un lenguaje literario que, sin desdeñar el quechua y el castellano, permita encauzar «todas las sangres» en el sueño de un mundo en el que se hagan realidades las esperanzas.
Palabras clave: Arguedas, mestizaje, oralidad, quechua, identidad.

ABSTRACT

The article focuses on the reflection of identity in the writings of José María Arguedas, bearing in mind the emphasis on Andean culture. The literary figure of Arguedas is defined by his blend of language and ancestral culture viewed from a contemporary standpoint where the author's heritage is in constant conflict. Arguedas represents a bilingual mixed race who, in search for a voice for his people, creates, invents, and constructs a literary language without ignoring neither Spanish nor Quechua, and blends «all the blood»in a dream for a world that makes wishes become realities.
Keywords: Arguedas, mixed race, orality, Quechua, identity.

Nelson Osorio
Es catedrático de la Universidad de Santiago de Chile, doctor en Filosofía (1971) por la Univerzita Karlova V Praze de la República Checa. Su dilatada trayectoria profesional está vinculada con líneas de investigación como la historia cultural latinoamericana, la epistemología de las ciencias sociales y la cultura colonial hispanoamericana. Inauguró la colección de Cuadernos de América Sin Nombre (Universidad de Alicante) en el año 2000 con el libro *Las letras hispanoamericanas del siglo XIX*. Ha publicado importantes trabajos sobre las vanguardias como *El futurismo y la vanguardia literaria en América latina* (1982), *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela: antecedentes y documentos* (1985) y *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* (1988). Tuvo relación personal con José María Arguedas como aparece reflejado en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

* En su primera versión, este trabajo fue leído en Lima como conferencia inaugural del Congreso Internacional José María Arguedas. Vida y Obra (1911-2011), organizado por la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y la Academia Peruana de la Lengua (18, 19 y 20 de abril de 2011). El texto de dicha conferencia fue publicado en las Actas del Congreso (Lima: Editorial San Marcos, 2011). El trabajo que aquí se ofrece es una versión revisada y modificada y en cierto modo disminuida de ese texto inicial (N.O.T.).

Una adecuada aproximación comprensiva a la obra de José María Arguedas, en nuestra opinión, hace necesario tener siempre presente que tanto su persona como su obra son resultado y expresión del mundo andino. Y el mundo andino es una comunidad plural y en cierto modo heterogénea, que se forma articulada a eso que en alguna ocasión hemos llamado la espina dorsal de nuestra América: la Cordillera de los Andes, que enlaza desde Venezuela, en el borde caribeño, hasta la Tierra del Fuego. En este territorio se constituyó, antes de la invasión europea, una organización político-administrativa plural y tolerante que puede considerarse como uno de los sistemas más completos y extensos en la historia de las sociedades humanas. Es lo que se conoce como el Tahuantinsuyu, que abarcaba desde el río Ancasmayo (al Sur de la actual Colombia) hasta el río Maule, en el centro del Chile actual.

A partir de la invasión y ocupación española, el espacio andino fue fragmentado y

sus habitantes originarios, despojados de sus tierras y sus bienes, fueron sometidos a un sistema ajeno de explotación y servidumbre casi esclava. Hispanizados a la fuerza, fueron llamados «indios» y marcados como inferiores, salvajes y bárbaros.

Pero estos pueblos originarios, discriminados y perseguidos hasta casi el exterminio ,han demostrado tener una vitalidad indestructible, y sus valores ancestrales, su lengua y su cultura han resistido, y en nuestros días reclaman su presencia en sociedades que los siguen discriminando pero que nunca han logrado anularlos. Los «indios», como los etiquetaron los españoles, no han permanecido inmóviles, como piezas arqueológicas, sino que han desarrollado y enriquecido sus valores ancestrales, su cultura y su lengua, y han construido una realidad humana nueva que en nuestros días es lo más identificador de una América Latina diferenciada, rostro de una humanidad preñada de futuro, de esperanza y de sueños…

En este punto, es importante considerar que lengua y cultura van unidas; por eso es importante tener en cuenta que el problema de la cultura de los pueblos originarios está profundamente imbricado con el problema de la lengua. Y ambos, en gran medida, son y han sido el instrumento, el arma de la resistencia contra la dominación. En el caso específico de los actuales países del mundo andino, la lengua oficial es el castellano, a veces con un tímido reconocimiento a la(s) lengua(s) indígena(s). Y es significativo que hoy en día los habitantes de muchos de nuestros países que hablan una lengua indígena, es decir, originaria, suelen ser una minoría. Pero, por otra parte, si bien es cierto que hoy en día en el mundo andino el porcentaje de criollos blancos que conocen y dominan una lengua indígena no suele ser muy alto, desde otro ángulo, el porcentaje de indígenas que además de la propia conocen y manejan el castellano (la lengua oficial y dominante) es muy alto y en muchos casos claramente mayoritario. Y esto debe considerarse no sólo como significativo, sino que debería llevarnos a reflexionar, porque es un indicador acerca de quiénes estarían potencialmente en mejores condiciones para desempeñarse en un espacio pluricultural como el que actualmente existe.

Pero volvamos al caso de Arguedas. Todavía para muchos, siguiendo los paradigmas tradicionales, Arguedas es un blanco que escribe en castellano sobre el mundo indígena. De allí a considerarlo «indigenista» no hay muchas dudas. Pero esto, como muchas de las ideas comunes, no se ajusta a la realidad.

En una edición de 1954 que reúne dos obras, "Diamantes y pedernales" y "Agua"[1], Arguedas escribe una frase que vale la pena traer a colación: «[Este libro] contiene dos obras escritas por un hombre que aprendió a hablar en quechua» (Arguedas, 1954, p. 5). Un lector poco avisado tal vez podría creer que lo que allí se dice es que el autor, que como casi todos nosotros hablaba desde niño en castellano, aprendió además la lengua quechua, del mismo modo que cualquiera de nosotros pudiera decir que «aprendió inglés o francés o alemán…», en el sentido de que aprendió otra lengua diferente a la propia. Pero en verdad lo que afirma Arguedas no es que aprendió a hablar la lengua quechua como otra lengua más, sino que la lengua en que aprendió a hablar fue el quechua, algo que está refrendado en muchos otros de sus textos[2].

Por ejemplo, algunos años más tarde, en 1965, recuerda: «yo aprendí a hablar el castellano con cierta eficiencia después de los ocho años, hasta entonces sólo hablaba quechua»; y agrega: «a veces mi padre se avergonzaba que yo entrara a reuniones que [él] tenía con gente importante, porque hablaba pésimamente en castellano» (Arguedas, 1986, p. 41; Alberto Escolar, 1984, p. 168).

Me parece conveniente señalar este punto, porque no faltan quienes olvidan o soslayan que para Arguedas su verdadera «lengua materna» era el quechua y no el castellano (el «español» como dicen ahora). Y por eso, cuando busca expresar sus emociones más íntimas, lo hace en quechua, en cantos y canciones en lengua quechua. El castellano lo usa solamente para la publicación de obras narrativas y ensayos.

Pero no hay que olvidar que el quechua, como el mapudungun en mi país (Chile) y como en general todas la lenguas vernáculas de nuestra América, son parte de una cultura de la oralidad, y que no tienen –por lo menos originalmente– una formalización en la escritura. Por eso mismo, si hablamos de «literatura» quechua, o de «poesía»o «cuento» en esas lenguas, lo hacemos proyectando

1
J. M. Arguedas: *Diamantes y pedernales. Agua.* Lima, Juan Mejía Baca & P. L. Villanueva Editores, 1954. Esta edición incorpora, bajo el título de «Algunos datos acerca de estas novelas», una reproducción parcial (con algunas modificaciones y agregados) de su ensayo de 1950 «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú», al que nos referiremos más adelante.

2
En la nota de presentación de su himno-canción «A nuestro Padre Creador Tupac Amaru» (1962) escribe que el texto «fue escrito originalmente en el quechua que domino, que es mi idioma materno: el chanka».

un paradigma exógeno, occidental, y sólo es validable como analogía, para poder situarlas en nuestro sistema cultural occidentalizado. Es en atención a este hecho que un estudioso haitiano, Maximilien Laroche, ha propuesto –y ha tenido creciente aceptación– el término y el concepto de «oralitura», es decir, un equivalente a «literatura» pero de expresión oral, no escrita.

Porque lo que llamamos «poesía» es para nosotros, mestizos occidentalizados, creación verbal que se formaliza en la escritura; en cambio para los pueblos originarios es sentimiento que se formaliza en palabra, música y danza. En otras palabras, la «poesía» en las culturas indígenas no se «leía»: se cantaba y se bailaba.

Vale la pena recordar que el segundo libro editado de Arguedas se llama *Canto Kechwa* (1938) y es una edición bilingüe. Aquí recoge, como él mismo anota, «(canciones) que aprendí en la sierra» y otras que «he recogido entre amigos» (Arguedas, (ed). 1989, p. 23). De estas canciones o cantos (nunca los llama «poemas») no hace traducciones sino «versiones poéticas», y el objetivo de su trabajo es «demostrar que el indio sabe expresar sus sentimientos en lenguaje poético; demostrar su capacidad de creación artística y hacer ver que lo que el pueblo crea para su propia expresión es arte esencial» (id., p. 21).

Además de estas traducciones o versiones poéticas de canciones o cantos del mundo indígena actual, él mismo crea sus propios cantos, porque afirma que «el kechwa (sic) logra expresar las emociones con igual o mayor intensidad que el castellano» (id., p. 21).

Todo esto relacionado con «la expresión de algunos sentimientos que son los más característicos del corazón indígena: la ternura, el cariño, el amor a la naturaleza» (id., p. 21), emociones y sentimientos que encuentran su formalización artística en cantos y canciones. Pero parece que el asunto presenta un ángulo diverso cuando se trata de mostrar otros niveles de la realidad: la realidad que viven los indios y mestizos en las aldeas de la sierra, las complejas relaciones jerarquizadas, los abusos de poder, los conflictos entre personas, en «esas aldeas en que hay quinientos indios por cada terrateniente» (Arguedas, 1989, p. 59), como él mismo recuerda.

Porque después de sus primeros ejercicios literarios, Arguedas se plantea un proyecto superior, más vasto, capaz de transmitir literariamente la amplia realidad del Perú andino. Como apunta Antonio Cornejo Polar,

> la narrativa de Arguedas es un vasto proceso de ininterrumpidas ampliaciones: desde la cortedad de su referente inicial, la aldea indígena o la hacienda serrana, se llega más tarde a la representación de un enorme espacio social que no sólo abarca la totalidad del país sino también sus relaciones con el sistema internacional. Por extensión, en esta última etapa, es todo el Tercer Mundo y su contexto el ámbito que recibe la atención de Arguedas; vale decir, el íntegro de las relaciones pasibles de ser asumidas por una conciencia permeable a la realidad –y al sentido de esa realidad– del mundo contemporáneo (Cornejo Polar, 1983, p. XIII).

Este proyecto no tenía antecedentes literarios en que apoyarse. No vale la pena, por ser algo conocido, traer aquí a colación lo que Arguedas pensaba de la literatura anterior que pretendía mostrar el mundo andino indígena y mestizo. Es precisamente por disconformidad con los intentos anteriores que surge su proyecto. Desde muy temprano se propone «describir la vida de aquellas aldeas, describirlas de tal modo que su palpitación no fuera olvidada jamás, que golpeara como un río en la conciencia del lector» («La novela y los problemas…», (ed. cit., p. 59). Aquí ya surge la conciencia de un elemento que al parecer no había tomado mucho en cuenta anteriormente: el «lector». Y «lector» es ya un elemento que se sale del modelo de la oralidad, de la comunicación oral. Porque el «lector» sólo empieza a existir cuando entramos en el territorio de la comunicación escrita.

En breve: el modo de comunicación poética de cantos o canciones es distinto al de la narración, sobre todo si se trata de narraciones en que se busca mostrar un mundo de lugares, conflictos y personajes que no es el mismo que conoce y maneja el destinatario implicado en los textos. En este caso, el habitante de la cultura de la oralidad recurre a la representación visual (dibujo) y a la mimética corporal, modalidades ambas que han sido descodificadas desde códigos occidentales como «ilustraciones» (recuérdese el caso de Huamán Poma) o como «representaciones» de carácter teatral, no siendo ni lo uno ni lo otro.

En la comunicación oral, es condicionante la existencia de un espacio común e

Fotografía de Martín Chambi

interactivo entre emisor y receptor, los que de ese modo no solo comparten los mismos códigos sino también los referentes, que están dados. Al romperse esta comunidad y darse un espacio diferente para uno y otro, la comunicación oral no funciona: en este caso se sobrepasa el territorio de la oralidad y empieza el de la escritura. Y de la lectura, por supuesto. Porque el receptor-destinatario[3] del canto-poema en lengua quechua no tiene mayores problemas en recibirlo y descodificarlo. Otro caso es el de la narración escrita: esta requiere de un «lector», alguien que sepa leer, alguien con competencia de lectura, ya sea para descodificar el texto y/o servir de intermediario para que funcione la comunicación. Y ocurre que el que entiende y se comunica en quechua, habitualmente es alguien que no sabe leer; y viceversa: el que sabe leer, habitualmente no domina la lengua quechua.

Los sentimientos que surgen del corazón y se expresan en cantos (la poesía quechua) funcionan a plenitud en el circuito de la oralidad, que en rigor implica no sólo un código compartido (la lengua) sino incluso un espacio (universo o situación de discurso) también compartido. Esta modalidad artística de expresión verbal se articula a determinadas condiciones de existencia y recepción, que ya no son las del mundo actual, en que la comunicación *in praesentia* prácticamente va desapareciendo. Y las posibilidades de la comunicación *in absentia* remiten casi necesariamente a la escritura. La contradicción conflictiva se plantea cuando se trata de resolver comunicacionalmente una creación artística surgida en el lenguaje de la oralidad llevándola al lenguaje de la escritura, a partir de la falsa creencia de una plena permutabilidad (Walter J. Ong, 1982).

El lenguaje artístico y creador de la cultura andina es un lenguaje integral, en el que no se separa lo auditivo de lo visual, en el que lo coreográfico, lo plástico y lo musical se imbrican en una expresión integradora que no puede ser reducida a la «escritura», porque en esta situación, la escritura es reductiva en la medida en que solo registra el aspecto verbal de la comunicación poética.

Y si lo que Arguedas se propone, como él mismo lo ha dicho, cuando ingresa a la literatura: es «describir la vida de aquellas aldeas, describirlas de tal modo que su palpitación no fuera olvidada jamás, que golpeara como un río en la conciencia del lector» («La novela y los problemas…», ed. cit. p. 59), evidentemente no está pensando en un destinatario habitante de esas mismas aldeas, hablante del quechua, sino en un «lector», en un Otro que habita un sistema referencial diferente.

Y Arguedas ve así el problema:

> ¿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? Fue aquel un trance al parecer insoluble»(«La novela y los problemas…, ed. cit. p. 60).

Toda la trayectoria de la narrativa de Arguedas está marcada por esa lucha, la lucha por encontrar una forma de expresión literaria para ese mundo (para lo personal, ya sabemos, la tenía en las canciones en quechua). Para ahorrar un examen de ese proceso, quiero señalar solamente que la salida la logra construyendo una lengua literaria en que el espíritu del mundo humano indígena se verbaliza en un castellano que no es tal y que está trasminado por la sintaxis del quechua, logrando reproducir no el lenguaje sino el proceso interior del quechua hablante a través de una lengua inventada.

Como dice textualmente: «Yo resolví el problema creándoles un lenguaje especial [a los indios de sus novelas], que después ha sido empleado con horrible exageración en trabajos ajenos» («La novela y los problemas…», ed. cit., 66).

3
Subrayamos lo de «destinatario», porque queremos excluir el caso anómalo de un «receptor» casual que provenga de otro sistema de códigos y referentes.

Dicho en otros términos: con la poesía (cantos, canciones) se dirige al quechua –hablante. Con la narración en cambio, se dirige al blanco o al mestizo que no necesariamente está capacitado para comprender la lengua quechua. Su opción por el castellano como lengua de comunicación es una opción por ampliar y universalizar la comunicación, por dar a conocer una realidad y una cultura que de otro modo quedaría enclaustrada en un circuito restringido, limitado no sólo a los quechua-hablantes sino a la parte de aquellos que también dominaran la lectura. Pero la lengua quechua sigue siendo la matriz generadora del impulso más íntimo, pues considera que

> el quechua es un idioma más poderoso que el castellano para la expresión de muchos trances del espíritu y, sobre todo, del ánimo [...]. Palabras del quechua contienen con una densidad y vida incomparable la materia del hombre y de la naturaleza y el vínculo intenso que por fortuna aún existe entre lo uno y lo otro. El indígena peruano está abrigado, consolado, iluminado, bendecido por la naturaleza: su odio y su amor, cuando son desencadenados, se precipitan, por eso, con toda esa materia, y también su lenguaje (Arguedas, 1983, pp. 269-270).

De allí que si bien es cierto que uno de los logros valiosos de la obra de Arguedas, sea su creación, a partir del castellano, de un lenguaje literario capaz de aproximarnos a la visión del mundo propia del indígena andino, no es menos cierto –aunque menos observado– que esto es válido fundamentalmente para su producción narrativa (cuentos, novelas); porque en su creación poética –aquella que brota de sus sentimientos y sus pasiones íntimas– sigue empleando el quechua como lengua más propia y apropiada, puesto que considera que «el quechua es un idioma más poderoso que el castellano para la expresión de muchos trances del espíritu y, sobre todo, del ánimo».

Es por eso que lo que podemos llamar su «poesía» siempre fue concebida y compuesta en quechua, en tanto su obra narrativa fue desarrollándose como un proceso agonístico de crear un lenguaje transculturado capaz de ser expresión de esa realidad mestiza que hoy constituye nuestra realidad.

Llegados a este punto, podríamos preguntarnos, ¿y qué pasa con el castellano en Arguedas?

Pintura andina. José Sabogal

Creemos que la escritura de Arguedas se despliega en tres dimensiones de lenguaje. Para mostrar y exponer el mundo indígena y mestizo del Perú, crea –en sus palabras– «un lenguaje especial», un lenguaje literario inventado, mestizo y transculturado, tal vez su aporte más llamativo y singular, sobre todo para el interés de los estudiosos de su obra. Pero para dar salida a sentimientos y pasiones más hondas, se expresa en quechua, su lengua materna. Y por último, para sus textos reflexivos (de carácter antropológico, o de opinión sobre asuntos sociales o políticos), emplea el castellano normalizado y formal, validado internacionalmente.

En función de lo anterior, nos atrevemos a decir que la identidad mestiza asumida consciente y programáticamente por Arguedas, se expresa y se construye en un proceso plurilingüe, que no se limita o reduce al «lenguaje especial»y propio que fue creando en un proceso agónico y dilatado, sino que incluye también el quechua y el castellano, las lenguas matrices de nuestra cultura heterogénea.

Tal vez sea conveniente aquí, aunque sea de paso, hacer una breve referencia al tan cuestionado asunto de «mestizo» y «mestizaje», recordando lo que el propio Arguedas sostenía al respecto, y que me sigue pareciendo la manera más adecuada de considerarlo. En un texto reflexivo de 1952, planteaba:

> Durante siglos, las culturas europeas e india han convivido en un mismo territorio en incesante reacción mutua, influyendo la primera sobre la otra con los crecientes medios que su potente e incomparable dinámica le ofrece; y la india defendiéndose y reaccionando gracias a que su ensamblaje interior no ha sido roto y gracias a que continúa en su medio nativo; en estos siglos, no sólo una ha intervenido sobre la otra, sino que como resultado de la incesante reacción mutua ha aparecido un personaje, un producto humano que está desplegando una actividad poderosísima, cada vez más importante: el mestizo. Hablamos en términos de cultura; no tenemos en cuenta para nada el concepto de raza (Arguedas, 1975, p. 2).

El mestizaje y la condición mestiza del hombre andino no pueden ser tratados como una cuestión racial (con todo el peso biológico y la carga discriminatoria tradicional que ello implica), sino que debe ser planteado y asumido como un hecho cultural y enfocado en esos términos. Y en esos términos, podemos comprender que la búsqueda incesante de lograr un lenguaje nuevo que obsesiona a José María Arguedas, no puede verse como un asunto de «estilo» (como antes solía decirse) ni como una cuestión puramente literaria: es un asunto que se articula a la expresión de una realidad social y cultural nueva, realidad que busca tener presencia plena en un espacio (el de la literatura) en que aún predominan estrechos paradigmas occidentales.

Esto es lo que testimonia ese hermoso texto que nos entrega en octubre de 1968, al recibir el Premio Inca Garcilaso:

> 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 cerco podía y debía ser destruido; el caudal de las dos naciones se podía y debía unir. Y el camino no tenía por qué ser, ni era posible que fuera únicamente el que se exigía con imperio de vencedores expoliadores, o sea: que la nación vencida renuncie a su alma, aunque no sea sino en la apariencia, formalmente, y tome la de los vencedores, es decir que se aculture. 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.

Eso era/es José María Arguedas. Un mestizo bilingüe que en busca de una expresión para su pueblo, crea, inventa, construye un lenguaje literario que, sin desdeñar el quechua y el castellano, permita encauzar «todas las sangres» en el sueño de un mundo en el que se hagan realidades las esperanzas.

Santiago de Chile, abril de 2011-septiembre de 2012.

Bibliografía

Arguedas, José María (1974), «La novela y los problemas de la expresión literaria en el Perú» (1950). Citamos de la edición argentina: Buenos Aires, América Nueva.

Arguedas, José María (1975), «El complejo cultural en el Perú» [1952], en *Formación de una cultura nacional indoamericana*, recopilación y prólogo de Ángel Rama, México, Siglo XXI.

Arguedas, José María (1983), «Prólogo a la publicación impresa del himno-canción 'A nuestro Padre Creador Tupac Amaru'», publicado en edición bilingüe en Lima, Ediciones Salqantay, 1962. Citamos de Arguedas, José María, *Obras Completas,* Tomo V, Lima, Editorial Horizonte, pp. 269-270.

Arguedas, José María (1986), *Encuentro de Narradores Peruanos*, (2ª ed.), Lima, Latinoamericana Editores.

Arguedas, José María (1989), *Canto kechwa, con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo*, Lima, Editorial Horizonte.

Cornejo Polar, Antonio (1983), «Presentación», en José María Arguedas, *Obras Completas,* Tomo I, Lima, Editorial Horizonte, p. XIII.

Escobar, Alberto (1984), *Arguedas o la utopía de la lengua*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

Ong, Walter J. (1982), *Orality and Literacy,* tr. al castellano como *Oralidad y escritura* (1987), México, FCE.

Fecha de recepción: 06/07/2012
Fecha de aceptación: 22/10/2012

Pino

El pino de ciento veinte metros, del patio de la Casa Reisser y Curioni, y que domina todos los horizontes de esta ciudad intensa que se defiende contra la agresión del cemento feo; no del buen cemento; ese pino llegó a ser mi mejor amigo. No es un simple decir. A dos metros de su tronco –es el único gigante de Arequipa–, a dos metros de su tronco poderoso, renegrido, se oye un ruido, el típico que brota a los pies de estos solitarios […]. Desde cerca, no se puede verle mucho su altura, sino sólo su majestad y oír ese ruido subterráneo, que aparentemente sólo yo percibía. Era para mí algo sumamente entrañable y a la vez de otra jerarquía, lindante con lo que en la sierra llamamos, muy respetuosamente aún, "extranjero". ¡Pero un árbol! Oía su voz, que es la más profunda y cargada de sentido que nunca he escuchado en niguna otra cosa ni en ninguna otra parte. Un árbol de estos, como el eucalipto de Wayqoalfa de mi pueblo, sabe de cuanto hay debajo de la tierra y en los cielos. Conoce la materia de los astros, de todos los tipos de raíces y aguas, insectos, aves y gusanos; y ese conocimiento se transmite directamente en el sonido que emite su tronco, pero muy cerca de él; lo transmite a manera de música, de sabiduría, de consuelo, de inmortalidad. Si te alejas un poco de estos inmensos solitarios ya es su imagen la que contiene todas esas verdades, su imagen completa, meciéndose con la lentitud que la carga, el peso de su sabiduría y hermosura no le obliga sino le imprime. Pero jamás, jamás de los jamases, había visto un árbol como éste y menos dentro de una ciudad tan importante. En los Andes del Perú los árboles son solitarios. En un patio de una residencia señorial convertida en casa de negocios, este pino, renegrido, el más alto que mis ojos han visto, me recibió con benevolencia y ternura. Derramó sobre mi cabeza feliz toda su sombra y su música. Música 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.

Yo le hablé a ese gigante. Y puedo asegurar que escuchó y guardó en sus muñones y fibras, en la goma semitransparente que brota de sus cortaduras y se derrama, sin cesar, sin distanciarse casi nada de los muñones, allí guardó mi confidencia, las reverentes e íntimas palabras que le saludé y le dije cuán feliz y preocupado estaba, cuán sorprendido de encontrarlo allí. Pero no le pedí que me transmitiera sus fuerzas, el poder que se siente al mirar su tronco desde cerca. No se lo pedí. Porque cuando llegué a él, yo estaba lleno de energía, y ahora estoy abatidísimo; sin poder escribir la parte más intrincada de mi novelita. Quizá por eso lo recuerdo, ahora que estoy escribiendo nuevamente un diario, con la esperanza de salir del inesperado pozo en que he caído, de repente, sin motivo preciso, medio devorado por el despertar de mis antiguos males que esperaba estallarían en iluminación al contacto de la mujer amada. Pero ella vino entre muchos truenos, duelos y relámpagos.

América sin nombre, nº 17 (2012) 83-934
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

LA GESTACIÓN DE IMÁGENES DEL MESTIZO EN EL PENSAMIENTO ARGUEDIANO

CARLOS MIGUEL SALAZAR
Universidad de Roma «La Sapienza» (Italia)
Carlos.Salazar@uniroma1.it

Carlos Miguel Salazar Zagazeta
Es doctor en Ciencias Etno-Antropológicas por la Universidad «La Sapienza» de Roma y profesor de Español de la cátedra de Lenguas y Literaturas Hispanoamericanas de la Facultad de Ciencias Humanísticas. Nació en Lima y vive en Roma desde hace veinticinco años donde enseña y ha investigado sobre la interculturalidad y el sincretismo del discurso colonial de los siglos XIV y XVII. Especialmente ha trabajado las crónicas del Inca Garcilaso de la Vega y Guamán Poma de Ayala, que han dado lugar a diferentes cursos universitarios. Se dedica también a la narrativa de J. M. Arguedas frente a los indigenismos andinos, además de estudiar la literatura del «tiempo del miedo», empezando por las novelas de Miguel Gutiérrez y Daniel Alarcón, para continuar con los cuentos y ensayos sobre la violencia peruana. Es autor de *Frammenti andini. Gli insegnanti di Cuzco reinventano un'identità nazionale* (2010) y coautor de *Sincretismos heterogéneos. Transformación religiosa en América Latina y el Caribe* (2011). Entre sus más recientes ensayos se encuentran *¿Comentarios reales o inventados? Los profesores cusqueños tienen la palabra* (2006); *La transformación del culto de la Pachamama y la protección de la Madre Tierra* (2012), además de *No una sino muchas Limas* (2012).

RESUMEN

En este artículo planteo un caso de negación simbólica del valor cultural de J. M. Arguedas y después examino algunos significados de la categoría de «mestizo»; una noción central y vinculada tanto a sus escritos literarios como sociales. Por eso, es interesante analizar algunas imágenes sobre el *mestizo* plasmadas desde el principio en su narración considerada indigenista, la cual se transforma en narración «total» en sus últimos trabajos. De la imaginación etnológica de Arguedas nos han llegado nociones cada vez más nítidas de un discurso social comprometido, en el cual se distinguen los protagonistas *indios*, *mestizos* y señores en relación a la sociedad y economía o a las artes y la música. También se discuten las acepciones y matices sobre el mestizo que se modifican, sin suponer esquematismo alguno. Mi lectura distingue diferentes representaciones del *mestizo* ficcional e histórico, ambos forjados e identificados en la construcción de su entera narración. El mestizo es seguramente una de las categorías que nos ofrece una comprensión mejor del valor de la identidad actual en los Andes.

Palabras claves: Figura literaria, mestizo, personaje híbrido, construcción identitaria.

ABSTRACT

In this paper I present a case of symbolic denial of the cultural value of J. M. Arguedas and, then, I examine some meanings of the category of *mestizo*: a central concept related to both his literary and social writings. It is therefore interesting to analyze some images of the *mestizo*, forged from the beginning in his narrative considered *indigenista* which becomes a «total» narration in his last works. In the ethnological imagination of Arguedas, the discourse gets more and more socially committed where its protagonists -*indios*, *mestizos* and lords- are defined in relation to society and economy or arts and music. I further discuss the meanings and shades of the *mestizo* representation reinvented continuously beyond any schematism. My reading distinguishes different perceptions of the ficcional and historical *mestizo*, both formed and recognized in the construction of his entire narration. The *mestizo* is definitely one of the categories that offer us a better understanding of the value of modern identity in the Andes.

Keywords: Arguedas, *mestizo*, modern identity, literary and social writing.

Una primera aproximación a la categoría de «mestizo» en el universo narrativo arguediano, nos indica que se trata de una temática desigual y gradualmente construida, dado que en la escritura de Arguedas cohabitan varias figuras e individuos secundarios y protagonistas a los cuales se le podría aplicar este calificativo. El cuadro de nuevos sujetos

Fotografía de Martín Chambi

sociales confirma una narrativa coherente que alcanza su expresión máxima en sus últimas obras, que no deja de lado el rastro de una subversión de la lengua o de diglosia cultural (Lienhard, 1992, p. 144) y de la cultura popular andina en la escena literaria.

No sin riesgos, planteo distinguir la imagen del mestizo en función de dos fases variables en las que se puede distinguir el itinerario creativo de Arguedas. La primera fase puede llamarse indigenista y va desde sus primeros cuentos hasta *Yawar Fiesta* y es el joven Ernesto de *Los Ríos profundos* quien concluye esta fase inaugurando la segunda. La segunda es la fase más desigual de la ficción arguediana y, según Cornejo Polar, comienza con el cierre definitivo del «camino de la inmersión en el ser íntimo, en el recuerdo de la dura y dulce infancia, y acaba también la opción de la salvación personal [porque es el comienzo] de la angustiosa, durísima e incierta adivinación del futuro» (1997, p. 137).

Una iniciación ardua hacia una producción madura y de gran alcance

La figura del mestizo *dominador dominado* presentado en sus narraciones cortas y novelas iniciales está asociada al carácter híbrido del personaje en las célebres tramas de amores, desprecio, pesadillas, rencor, vergüenza, nostalgias… es decir, en cuestiones en las que el intérprete no-protagonista es notorio por una existencia en la que suele representarse débil, ambiguo o replegado. Conductas que justamente cambiarán en sus textos sucesivos donde el personaje, sus relaciones y hasta su condición étnica pueden variar en el caso de la narración literaria que forjará el «mestizo ficcional», lo mismo que en el caso de su rica narración antropológica que impulsará el «mestizo histórico» en torno al cual se focaliza este ensayo.

Entre estos se hallan los personajes que cobran gradualmente preponderancia, mientras que en el caso de sus estudios sociales el mestizo, más bien, hará referencia a figuras históricas que encuentran individual o colectivamente anunciando la transformación de su vulnerabilidad. Éste se convierte en el sujeto que proyecta una sociedad que parece cobrar vida en el proceso de transculturación, bajo condiciones de poco peso del pasado colonial y mayor libertad económica. El estudio de figuras símiles ilustradas en algunos momentos de su producción periodística juvenil, permitiría señalar construcciones imaginarias bastante bien logradas hasta la conseguida sobre personajes con nombres propios y en los que se convierte en migrante colectivo. Arguedas abandona de este modo la idea de un *mestizaje* nacional sin asidero en la realidad que habría mantenido a los mestizos como subalternos y desintegrados.

Distingue entonces el espacio identitario del mestizo, aun cuando aparece como protagonista anónimo y marginal o secundario y principal. Igualmente lo hace en su explicación como personaje colectivo y en relación a su dinamicidad sociocultural de la sierra central y sur, interesándose en la producción artesanal, musical y artística que coinciden con los años de su madurez profesional. La intuición arguediana y la capacidad de elaborar un mensaje claro sobre la profunda interioridad de *indios*, *mestizos* y señores –no obstante admitiese con dificultad la condición *mestiza* de sí mismo– prueban la dificultad de definir culturalmente individuos a los cuales se les agrega como si fuera innata y no cultural la índole o la conducta «fluctuante» de la figura en estudio: el aculturado por excelencia.

1. ¿Ocaso de un visionario de la cultura?

Hoy reconocemos que el discurso sobre la nación en el Perú tiene la necesidad de recoger las ideas de diferentes pensadores, desde

una perspectiva menos triunfalista y más cuidadosa de las fronteras de reflexión sobre la heterogeneidad cultural, no sólo por sus aspectos sociales e históricos sino también antropológicos.

Pasó la época de una comunidad nacional construida a partir de héroes de vocación patriótica y de difícil comprobación historiográfica, de un tiempo republicano en el que se pensaba necesario tener mártires a los cuales dedicar un sentimiento de amor al territorio, valores, símbolos y antepasados ilustres. Terminó también el tiempo de los estados monolingües con una sola cultura, que hiciesen parte de una única nación. Los discursos de afirmación identitaria a favor de la pluralidad étnica de Bolivia y Ecuador, hacen pensar en un cambio de marcha que los peruanos todavía no damos, ya que seguimos los esquemas viejos y protagonismos proclives a la trivialidad criolla. ¿Un último ejemplo? Hace dos años se optó oficialmente por llamar el 2011 «Año de la revelación de Machu Picchu» y no del «Centenario del nacimiento de Arguedas»[1]. Ganó una visión monumentalista y museal, correspondiente al dominio identitario criollo que divulga todavía el «mito del Perú» y se lucra de la imagen del «país de la maravilla». Una ocasión perdida que indica una caída humillante del Arguedas integrador de las patrias y de la refundación del Perú moderno a partir de sus textos y empeño institucional, y seguramente del rechazo a la exclusión de los indígenas y de su cultura serrana.

Este trabajo es una reflexión, una entrada crítica de la relación entre la narración y el ensayo de Arguedas, poeta indispensable de la literatura heterogénea peruana, considerando su claridad y contrariedades en la elaboración y el uso de razones que «durante los últimos cuarenta años [ha concurrido] a la expansión, complejización y sofisticación del área andina como espacio crítico simbólico, [donde] han convergido [diferentes ideas de cultura], a pesar de la diferencia y diversidad de los marcos críticos e ideológicos desde los cuales se enuncian» (Rivera, 2011, p. 60). No está demás insistir en que esta reinvención del espacio cultural y del registro lingüístico, basado en la oralidad –si no inédito, enriquecedor en la acepción de la pluralidad identitaria– se ha vuelto un lugar de individualización de la «proeza artística» que, como novela real maravillosa, bebe de las fuentes orales, musicales y épicas (González Vigil, 2000, p. 60). Además de los hondos desencuentros que no deben olvidar la defensa de la trilogía Mariátegui, Vallejo y Arguedas, como fundadores de un imaginario moderno y de la vitalidad de la pluralidad sociocultural (Portocarrero, 2005).

Por esto, aprovecho para resaltar el tema que puede hacernos pensar en el ocaso del imaginario plural de Arguedas, o bien en la pérdida gradual de su legado que deberíamos actualizar siempre más allá del círculo de estudiosos[2], para no reducirlo a mera conmemoración ritual. Hay que recordar la vocación del mismo autor, quien hizo un «experimento educacional» desde su primer trabajo de docente en Sicuani, enfrascado en su tarea de enseñanza y divulgación directa a los niños y jóvenes (Rowe, 1996, p. 22). A despecho de la negación oficial aludida[3], puedo decir que durante mi investigación en las escuelas secundarias de Cuzco encontré una imagen positiva de Arguedas, ya que muchos docentes se esmeran para acercar a los jóvenes a la lectura de sus cuentos iniciales (Salazar, 2006; 2010, p. 114)[4]. Lo reitero porque es importante insistir en la utopía arguediana del «país diverso», para que en las aulas se aprovechen sus narraciones sobre las raíces culturales y se entiendan la alegría, tristeza y belleza de sus figuras, ahora que se conoce la existencia de áreas de subalternidad y negación.

2. Certezas del espacio arguediano

Hoy descubrimos que este discurso contiene mensajes imprescindibles y ello es parte de una obra unitaria compuesta por la escritura literaria y etnográfica que tuvo lugar cuando finaliza el positivismo, que permite a Arguedas conjugar ambas percepciones e ilustrar su realidad sociocultural (Rowe, 1996, p. 19). Por otra parte, aparece su modo realista y la revaloración del pueblo quechua que «crea cantos y mitos» (Arguedas, 1973, p. 297) y, en particular, que comienza en el microcosmos de la comunidad rural hasta llegar al macrocosmos nacional.

Arguedas personifica entonces figuras que desde la aldea se materializan y ocuparán papeles protagónicos en la sociedad moderna donde componen imágenes de un interés identificado con los indígenas. Intereses que

1
Se pueden ver videos en *Youtube* que constatan varias opiniones y el juicio positivo de Vargas Llosa. No sé si pesaba más la ideología del partido de gobierno en el fallo, lo cierto es que señala el desdén de la obra arguediana asociada al universo cultural andino y popular.

2
Una relación análoga existe en Italia con la obra de Antonio Gramsci. Sus *Quaderni del carcere* dan pie a conceptos e hipótesis interpretativas que retoman sus «recorridas» ideas, por encima del uso clásico de las izquierdas. Auspiciar la validez de la propuesta arguediana en la modernidad es una tarea indispensable que se aúna al conocimiento de sus textos literarios.

3
La polémica sobre el lema demuestra también la indiferencia de las cumbres ministeriales, así como la voluntad de no aceptar los varios orígenes, lenguas y etnias de la población.

4
Creo que existen actividades ligadas estrechamente a la difusión del pensamiento arguediano entre niños y jóvenes peruanos. Talleres de narración y encuentros a este propósito fueron justamente realizados en 2004, como lo cuentan los miembros del Seminario Carla Sagástegui en la presentación de trabajos y, en especial, Gonzalo Portocarrero en su texto (2005). No obstante, estos eventos hechos con «cariño y esmero» deberían promoverse por los maestros e intelectuales con regularidad y en todo el ámbito nacional.

El recluta. José Sabogal

le sirven para entender también el dinamismo del desarrollo en el valle del Mantaro en su perspectiva social y cultural, pero, sobre todo, musical y artesanal, hasta convertirlas en el espacio privilegiado del *mestizaje* (Fell, 1991). Ésta es una situación que trata en *La sierra en el proceso de la cultura peruana* (1954) y en otros ensayos sobre las comunidades del Valle del Mantaro, donde oponía los interlocutores mestizos, uno de ese valle y el otro atribuible a la realidad ayacuchana (1981, pp. 9-27).

Pero las ideas de Arguedas no eran superficiales o simplemente culturalistas, ya que reconocían plenamente el análisis de clase y la existencia de diferencias étnico-lingüísticas, lo que le permitía plasmar en sus ensayos antropológicos una interpretación sobre el pasado y presente andino y del Perú. Interpretación incluso biográfica que en la Mesa redonda de 1965 enuncia con una voz herida: «voy a confesar que hay algunas cosas que no son exactamente etnográficas» (VV.AA., 1985, p. 36).

El hecho de narrar personajes y región olvidados le ofrece la posibilidad de recrear esa realidad con elementos innovadores lingüísticos y estéticos. Inventa así un modo diferente de narrar la escisión entre indígenas y españoles, originada por la invasión y revivida en el Perú del siglo XX a través de una gama de distancias socioculturales y fisuras traumáticas. En ellas es posible insistir en la división entre indios y blancos, superpuesta a la división de clases que entretejía otras distancias esenciales que ilumina magistralmente. La escisión entre el limeño y el provinciano, el patrón y el sirviente, el jefe y el subordinado e incluso el hombre y la mujer (López Maguiña y Portocarrero, 2004).

En la estructura narrativa, sus personajes personifican las fracturas del orden social y sobrellevan las diferencias materiales y simbólicas, junto a las heridas que no eran sólo el amor o el rencor de los subalternos sino los artificios explicativos de la cohabitación que los superaba. Claro está, sin abjurar de las desigualdades y genialidades que en su escritura alcanzó para hacer conocer las oposiciones de su universo literario y de una realidad conflictiva (Forgues, 2004, p. 106), ignorada aún por muchos peruanos en la primera mitad del siglo XX.

Me he preguntado cómo se podía imaginar el concepto del *mestizaje* no sólo en la primera parte del siglo pasado, sino en un país en el que el ciudadano todavía se encuentra enmarañado en exclusiones y racismo que conducen a la *pigmentocracia* y a entrever la problemática de la superioridad étnica. Admitiendo el hecho de que su aplicación hoy es inaceptable, no podemos dejar de reconocer que persisten las injusticias, las discriminaciones, la violencia y una hegemonía monocultural después de varios decenios del lúcido mensaje arguediano (Callirgos, 1993 p. 211; Manrique, 1995). Como ha identificado Del Pino, añadiría que Arguedas entre otras virtudes estratégicas, mantuvo una percepción personal de amplio respiro por su experiencia de vida, a la que puede integrarse el «realismo lingüístico» que conjugó el mejor quechua con el castellano como expresión intercultural. Aparte, desplegó un indiscutible «dominio literario» que seguía los cambios y el conjunto de transformaciones socioculturales y políticas (Del Pino, 2005).

Arguedas no pensaba que los indios, mestizos o mistis fueran sustitutivos de las clases sociales. Su preocupación central empezaba, más bien, a partir de la «cuestión indígena» y es lo que lo confronta permanentemente con el indigenismo más romántico de la denuncia que encontraba un asidero precioso en el segundo de los siete ensayos que compuso Mariátegui, concebido durante los años veinte del siglo pasado[5]. Su interés también se desplazó al mestizo, o bien, al *dominador dominado* que soportaba el odio de los indios y el desprecio del terrateniente (Forgues, 2004, p. 115).

Esta premisa está en relación directa al *mestizaje* que incorpora la situación existencial de Arguedas, exigiéndonos revisar otras enunciaciones similares[6]. Es una tarea que asume el riesgo de reducir su pensamiento, que fue suscitado en contrapunto a otros y según ideas que deben contextualizarse para no identificarlas como meras huellas aisladas.

3. El espacio de reflexión del mestizo en las escritura arguediana

Si bien Arguedas emplea en sus relatos y ensayos la imagen del mestizo esmeradamente, desde la primera hasta *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), existe un uso mayor

5
La afirmación de Arguedas en relación a la revista de «orientación doctrinaria» es clara: «Allí descubrimos gran parte del mundo interior del pueblo indígena, el mestizo y aún de los señores, a quienes no les negamos la posibilidad de contribuir también en la construcción del gran Perú» (Pinilla, 1993).

6
Hay que recordar que el Inca Garcilaso de la Vega afirmó en los *Comentarios* ser mestizo y fruto del encuentro armónico de dos razas y pueblos, asegurado por el pensamiento renacentista y su fe. En otra obra afirmó ser indio y en otra defendió igualmente su linaje hispánico. Una pista sobre la afirmación identitaria, que es un ejemplo de postulado discursivo en base al neoplatonismo que también se proyectó en el mestizaje peruano.

en la primera fase en la que los personajes híbridos «no tienen mucho espacio en [un] mundo que no permite las situaciones intermedias» (Flores Galindo, 1988, p. 353). En efecto, esta convicción es posible aplicarla a la infatigable pluma arguediana hasta 1958, cuando el autor responde más a sus tensiones existenciales que a los logros de la antropología. Sin embargo, pesa significativamente la aseveración de Nelson Manrique que para ese primer periodo confirma que «en el mundo escindido entre mistis e indios no hay lugar para los mestizos» (1995).

Estos criterios apenas citados me permiten subrayar que Arguedas alimentó opiniones indispensables pero desiguales sobre el «mestizo», según un crecimiento original no sólo profesional sino emotivo y político. Asimismo me permite enfatizar otras relaciones que a continuación expongo breve y cronológicamente, sobre todo, en los momentos de mayor importancia de esta cuestión. Debe quedar claro que Arguedas razona sobre el mestizo a través de sus personajes literarios e, igualmente, va nutriéndose de definiciones que van desde las ideas de sentido común para luego servirse de aproximaciones histórico-culturales bastante delicadas. Con todo, sus figuras literarias e históricas asumían la condición del mestizo bajo su personal enfoque creativo y el análisis lingüístico y folclórico-antropológico.

Un punto hermenéutico clave puede fijarse en el decenio de los cincuenta y extenderse a la primera parte de los sesenta, cuando Arguedas decide la centralidad de algunas cuestiones a través de artículos y, pocas veces, de textos extensos. Este interés se concentra en la antología arguediana *Formación de una cultura nacional indoamericana* de Ángel Rama, donde reúne sus ensayos etnológicos y folclóricos «ejemplares» y fija sus derroteros: las comunidades indígenas, el arte popular religioso, el pueblo indígena de Puquio, la cultura mestiza y la región serrana, la defensa de las culturas autóctonas y el citado enfoque crítico sobre el indigenismo, además de ritos, mitos y fiestas de los pueblos. Argumentos ligados al interés que mantuvo por un enfoque que iluminase los cambios en la sociedad de los Andes y donde se podía identificar una relectura del Perú que dialogase con sus textos literarios. Algunos avances sobre la construcción identitaria se hallan con frecuencia envueltos en el sumario apenas citado y en otras antologías que reúnen sus artículos, comenzando por sus obras completas y otros materiales todavía dispersos.

En el ensayo sobre *El complejo cultural del Perú* (1952), puede afirmarse que Arguedas define la importancia del estudio sobre el *mestizaje* y el papel emprendedor del mestizo, elaborando un marco conceptual para el debate cultural que parecía corresponder al país. Como parte del período que «deja de ser indigenista»[7], Arguedas hace un comentario definitivo en el sentido de una percepción indispensable:

> El conocimiento del mestizo es esencial para la buena orientación de todas las actividades nacionales en el Perú. La educación, la sanidad, la producción, los cálculos acerca de las posibilidades y el destino del país (1981, pp. 1-8).

En este texto breve, Arguedas justifica la urgencia de investigar el *mestizaje* y el conjunto temático relacionado que se habría modificado a partir de los cambios que componían la figura histórica de su figura central, dadas las transformaciones socioculturales que el modelo económico determinaba. Igualmente propuso algunos espacios en los que encontró al mestizo vinculado al desarrollo modernizador que habría provocado, también, un futuro proceso de integración social e, igualmente, diferentes grados de *mestizaje*. Por esto, exigía mayor interés, porque:

> hasta el presente sólo se han escrito ensayos que contienen reflexiones sobre el problema; no se ha cumplido aún un verdadero plan de investigaciones en contacto con el hombre mismo [...]. El mestizo es el hombre más debatido del Perú y el menos estudiado. Naturalmente no tomamos en consideración a quienes niegan su existencia. No bastará, para los fines de este artículo, señalar que hay infinidad de grados de mestizaje; que es muy distinto el que se forma en los pueblos pequeños de la sierra y el que aparece en las ciudades, que en lugares como Ayacucho y Huaraz, pueden encontrarse mestizos apenas diferenciados del indio y del tipo que podríamos llamar representativo del hombre asimilado a la cultura occidental (ibíd.).

Quisiera recordar que en este mismo ensayo Arguedas cita a L. E. Valcárcel, indi-

7
Como narrador, Arguedas no se siente parte del indigenismo y deja el contexto de la comunidad indígena para asumir la narración de la «totalidad del país», como lo expresa indirectamente (Arguedas, 1989b). Es más apropiada la noción del neoindigenismo para definir el conjunto de su obra literaria (Rovira, 2001).

De español e india, mestizo. Cuadro de Castas encargado por el virrey Amat hacia 1770

genista de la primera hora, quien no escondía su hostilidad hacia la figura del mestizo. Observándolo, Valcárcel construía un personaje «traicionero» que absorbía el «rechazo de los de arriba y los de abajo»[8], con tantas limitaciones que no proyectaban salida alguna. De él se expresa con tono áspero:

> no ha cristalizado, no ha podido cuajar sino apenas como borroso elemento de la clase media [...], padece la tragedia de dos almas irreconciliables y el doble rechazo de los de arriba y de los de abajo [...] los indios de las ciudades y los indomestizos (mestizos con predominio indio) son, en nuestro tiempo, los yanakuna de los incas, desertores de la comunidad, desarraigados del terruño, fuera del cobijo y protección del grupo, de la gran familia (ibíd.).

En esta primera confrontación el criterio pragmático de Arguedas es renuente a reducirlo a «un borroso elemento de la clase media». Por esto no sorprende el deslinde con el «pesimismo» con el que se refiere a Valcárcel, ya que enfrenta el aspecto más desfavorable que encuentra a un fenómeno que lo entendía como «realidad innegable» en los pueblos de las provincias del Mantaro y de Cuzco. Seguramente Arguedas consideraba auténtica su experiencia por la que los mestizos, a pesar de sufrir el «doble rechazo» en la realidad social, podían interactuar con simplicidad junto a los indios, sin renunciar a su capacidad de proceder de diferentes maneras y, excepcionalmente, comprometiéndose. Claro está, sin ocupar el papel protagónico que podía atribuírsele a los indios/mistis, mejor dicho, a los clásicos protagonistas del indigenismo salvo en el caso de las narraciones que, probablemente, eran proyectos que más tarde concurrirían en el texto fundacional *Los ríos profundos* (1958).

Sigamos pues el original camino de Arguedas reconociendo que asume por primera vez una enunciación sobre el mestizo en el ensayo *Canto kechwa* de 1938, una introducción a la breve antología bilingüe de poesía y canto quechua. Fue una recopilación considerada la traducción de material lírico de los valles del Apurímac que se publica antes de *Yawar Fiesta* (1941). En este trabajo pionero explica dos ideas rectoras de un pensamiento en constante efervescencia: la capacidad del indio para expresar sus sentimientos a través de un lenguaje poético y la entrañable relación con el mestizo para recrear el arte indígena (canto, música, artesanía):

> 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. Es, pues, cierto que el pueblo indio constituye mayoría en el Perú. [...] Los mestizos propiamente dichos — medios mistis, taksa K'alas, chalos— constituyen en la sierra del Perú un estado social superior a la del indio, aunque no en todos los casos su condición económica sea mejor. La expresión artística del mestizo es de la más pura ascendencia indígena. [...] En el pueblo mestizo tiene mucho mayor dominio el elemento indio. Es que además de la influencia racial y del ambiente, en las relaciones de la vida diaria, de la vida en todos sus aspectos, el mestizo está mucho más cerca del indio (1989a, pp. 13-15).

El pasaje revela una determinación juvenil con la cual Arguedas expresa su posición a favor de la unidad entre el indio y el mestizo, lejano de crear una alianza del mestizo a los «medios mistis» que imitaban los terratenientes. Una idea avanzada hecha cuando tenía 27 años que debió interrumpir sus estudios universitarios después de ser encarcelado y vivir como profesor de escuela, ya casado y auto-exilado. Por esto, no sorprende la lúcida y madura declaración autorreferencial sobre la innegable cercanía de

8
Su aversión total es similar a la de Guaman Poma, por citar también al segundo ilustre cronista que consideraba necesaria la conservación de las razas originarias frente a un mestizaje racial que, desde el punto de vista de su defensa indígena, rompía la percepción del mundo propia y europea.

quienes viven «mucho más cerca del indio» y «aunque lo nieguen […] encuentran en el arte indio la expresión de sus sentimientos más hondos y propios», especialmente en lo que llama pueblos y ciudades grandes; en ese sentido, sentencia:

> el día en que el mismo pueblo indígena sea 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 (ibíd., p. 20).

Esa visión positiva del creador artístico en el Perú hace ver el crecimiento del autor comprometido, cuando empieza a reivindicar los valores andinos, asociando necesariamente los indios a los mestizos. Individuos históricos en los que deposita tanto el interés cultural como una profunda comprensión étnico-lingüística que será retomada en el prolífico decenio de los años cincuenta, en base al ideal estético y espiritual del pueblo que logra mejorar sin abandonar sus raíces, a pesar del estigma imputable a sus denigradores por «sus características raciales» (Arguedas, ibíd.). Es útil subrayar el elemento racial ya que entrevé una fina línea interpretativa, aunque limitada, sobre la raza y el regionalismo. En relación con este período y, en particular con *Yawar Fiesta*, Cornejo Polar reconoce que es el «primer gran esfuerzo» literario que, transparentemente, «reivindica los valores de la cultura andina proponiéndolos como la fuente de la nacionalidad y como raíz de un arte, sea peruano que universal» (1996, p. 53).

La segunda vez que Arguedas reflexiona agudamente sobre el mestizo es en el artículo «Entre el kechwa y el castellano, la angustia del mestizo» (1939) en relación al conflicto que encontraba entre la expresión de su mundo interior y el idioma castellano. Allí se refiere a la «angustia del mestizo», sin reflexionar en primera persona sobre su origen social y formación, aparte del amor al mundo indígena y al quechua. Con todo existe un paralelo autobiográfico entre su condición de mestizo y las figuras de los cuentos y novelas de ese período que todavía corresponde a sus primeros relatos. Igualmente en ese ensayo se celebra el valor del quechua, idioma que custodia auténticamente la herencia andina que, entre los actores sociales subalternos, sólo el mestizo habría hecho conscientemente propia. Por esta razón,

> en casi todo el período republicano se mantuvo al mestizo en la misma condición de inferioridad y de silencio que tuvo durante la Colonia. Es por esta causa que ni en la literatura de la Colonia ni en la de los primeros tiempos de la República se encuentra ninguna obra de verdadero valor como expresión del pueblo andino y el paisaje en que vive. Pero los mestizos siguieron aumentando en número y en cultura y llegaron a ser el pueblo, mayoría en el Ande del Perú como ciudadanos y como espíritu (2009, pp. 141-144).

Sin embargo, puede afirmarse que es través de una suerte de superposiciones que llega a obtener esta claridad, cuando su interpretación alcanza una enunciación importante y, poco a poco, dice que, además de los mismos indígenas, los mestizos ostentan una irrebatible capacidad para la literatura. No es difícil entender que el punto de madurez lo alcanza en los trabajos antropológicos y folclóricos, después de terminar sus estudios de etnología en San Marcos (1957)[9] y cuando ya había comenzado la segunda etapa de su producción literaria, es decir, la escritura empezada con *El Sexto* (1961) y seguida de novelas, cuentos y poesía en las que asume definitivamente la narración totalizadora que reclamó factible y modesta en la famosa Mesa redonda de 1965.

Una percepción disonante y menos positiva a esta progresión apenas citada se vislumbra en el artículo «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú» de 1950, en el cual vuelve a analizar *Yawar Fiesta* (2009, pp. 153-160). Allí discute el papel subordinado que atribuye a la figura del mestizo y al espacio semántico que alcanzaba el personaje en aquel periodo en su narración. Es en este artículo donde deslinda el porqué no la consideraba una opera indigenista sino una novela mayor ligada al «pueblo grande» que, más tarde, veremos completado en la combinación ciudad/país donde convergen los hombres y mujeres migrantes de la Sierra adentro. Refiriéndose a sus personajes hizo una especie de retrospección:

> el mestizo de pueblo que en la mayoría de los casos no sabe adonde va; sirve a los terratenientes y actúa ferozmente contra el indio, o se hunde en la multitud, bulle en ella para azuzarla y descargar su

9
Comienza la universidad en 1931 pero interrumpe los estudios por la muerte de su padre y su encarcelamiento en el Sexto. Define su vocación profesional después de trabajar como etnólogo, titulándose tardíamente.

> agresividad o se identifica con el indio, lo ama o sacrifica generosamente su vida por defenderlo (2009, pp. 153-160).

No obstante, Arguedas advierte el espacio aislado del mestizo que hasta entonces no tenía salida frente a «ese mundo feroz» protagonizado por los indios/mistis desde los cuentos de *Agua* hasta antes de la novela *Yawar Fiesta.* Puede huir de ese microcosmos por medio de la migración a la ciudad o asumir la salida que sólo «uno de mil escoge»: erguirse contra los indios y los mistis y «meterse como una cuña entre ellos». En efecto,

> En estos tiempos prefieren irse; llegar a Lima, mantenerse en la capital a costa de los más duros sacrificios; siempre será mejor que convertirse en capataz del terrateniente, y, bajo el silencio de los cielos altísimos, sufrir el odio extenso de los indios y el desprecio igualmente mancillante del dueño. Existe otra alternativa que sólo uno de mil la escoge. La lucha es feroz en esos mundos, más que en otros donde también es feroz. Erguirse entonces contra indios y terratenientes; meterse como una cuña entre ellos; engañar al terrateniente, afilando el ingenio hasta lo inverosímil y sangrar a los indios (2009, p. 156).

Es una conclusión desconcertante, que cristaliza la dificultad de alterar el equilibrio social que, según Arguedas, se había vuelto crónica. Indudablemente no lo podrá hacer ninguno de los dos estereotipos de mestizo narrado hasta ese momento, no lo hubiera podido hacer ni el «disimulado» ni el «inclemente» que aún actuaba con odio (ibíd.). Me parece estar frente a una memoria arguediana autocrítica, quizá nutrida de nuevas hipótesis antropológicas sobre el cambio social, pero que refiriéndose a sus textos encuentra plasmada una percepción que, más tarde, modificará con la búsqueda del «estilo» universal.

Comparados ambos comentarios, que distan de once años, es evidente que en su pensamiento la condición histórica del mestizo es una cuestión esencial sobre la cual no existía una salida única. Por una parte su figura literaria puede proyectarse como defensora de los indios de la Sierra y, por otra, de servidor de los mistis o terratenientes. Pero señala no circunscribirlo, ya que esa figura le confería la posibilidad de optar dada su naturaleza interpuesta.

En la base del discurso ficcional arguediano del primer período quedaba fija la relación entre mistis e indios, a veces míticos y otras verdaderos y, en todo caso, intérpretes de un mundo antagonista y cerrado. Como Flores Galindo observa: «de un lado está lo positivo y, de otro, lo negativo. Es una relación donde sólo existía la violencia. Los indios hablan entre indios y los mistis entre mistis. Pero hay comunicación entre indios y mistis. Y si hablan es sólo para agredirse, para insultarse. […] Nunca hay un nivel de comunicación, siempre está de por medio la mentira, el engaño, cuyo origen está en el poder de los mestizos sobre los indios» (1992, p. 19). Todavía Arguedas volvía a sus primeras opiniones que indicaban el camino que tendría que recorrer, asociándolos secamente a los mistis ya que «eran los señores blancos o mestizos, en todo caso, los que mandan y tienen poder, mejor dicho, los propietarios de haciendas o autoridades políticas que necesitaban del trabajo de los indios «para poder vivir» (Flores Galindo, 1988, p. 350). Desenlace congruente que considera también los retrocesos del mundo dividido y relacionado sobre todo a la ficción, en la que «los mestizos se reducen al alma individual» (ibíd., p. 353).

Una idea que poco a poco Arguedas cambiará en la hechura de sus trabajos literarios y antropológicos a partir de la frontera de *Los ríos profundos*, en la mayoría de los cuales dejará de registrar la relación de sujeción y atadura del mestizo. Así invertirá la visión predispuesta a la vulnerabilidad del mestizo por una resuelta valoración de las potencialidades artísticas para luego profundizarla en el conflicto por el dominio de esa humanidad «total» desde *El Sexto* y *Todas las Sangres* (1964) hasta los últimos hervores míticos de los zorros (Melis, 1990). Novelas, poesías y ensayos donde el diálogo con los interlocutores le dará resultados de gran alcance para la cultura regional y, a la vez, para la crítica criolla.

Y, sin embargo, las dificultades que encuentra en el *mestizaje* histórico no son sino el anuncio de la dificultad de la construcción identitaria en un Perú en el que por sucesivas aproximaciones se irían fusionando el mundo andino y el occidental. Una modificación de los factores y problemáticas en juego que Arguedas trata de interpretar, apoyándose en convicciones positivas y en un cambio radical de enfoque, ilustrativo del reto que asumió:

«la integración nacional, vía el mestizaje, desaparecerá virtualmente en la producción de sus últimos años» como sostiene Nelson Manrique, quien lo relaciona a

> su condición de creador literario, que le permitió no renunciar a su intuición, su sensibilidad y su afectividad, elementos reñidos con una concepción positivista del «trabajo científico» que exige poner entre paréntesis la subjetividad, como garantía de objetividad para acercarse a la realidad, [imposible] en un país tan desafiante a nivel teórico como es el Perú (1995).

La convivencia del mestizo de la ficción y el histórico

El primero lo ha construido en base a su vivencia directa, en la que pesa su infancia y juventud, es decir, las experiencias de vida en las fronteras del pequeño y grande pueblo donde convivía el mestizo. El segundo distingue en el mestizo su capacidad creadora y artística, así también una inserción posible en la economía de la costa y de las ciudades. Como he referido, a esta figura que habla quechua y español y ha ido al colegio se le atribuye una posición incierta y, por consiguiente, se ve obligado a partir, dejando su mundo de sabiduría ancestral[10] para integrarse, no sin dificultad, en las ciudades.

Esta lógica en relación a los espacios de la creación ficcional y del análisis etnológico comprueba la presencia constante del personaje histórico y también permite identificar diferentes planos de la participación del mestizo en esa realidad continua donde es básica su experiencia. Ello muestra asimismo imágenes delineadas a partir de un comportamiento estereotipado, nutrido de los dilemas a él asignados en la mayor parte de su literatura, donde se ven también las expectativas sobre el modo como podrá sobrevivir el mestizo en la sociedad nacional.

Ello subraya la fuerza de ciertas imágenes de las vivencias del mestizo promovida desde el imaginario ficcional antes que del mismo análisis antropológico. En efecto, bien sabemos que Arguedas entiende el mundo interior del mestizo y lo proyecta en sus narraciones no sin darle su propia apreciación, mientras conoce también el espacio externo y popular de los mestizos en el cual media su formación en las disciplinas sociales, como lo ejemplifica en la fuerza magistral de la lengua del quechua y de la oralidad para la expresión artística y el catolicismo andino, antes que nada indígena y luego mestiza. Este es el cuadro central que funciona como espacio asociado al mestizo, colocado como alteridad conflictiva por su potencial ambigüedad o doblez en el escenario principal de la literatura peruana de entonces. A este punto, esta figura ficcional e histórica transita el espacio existencial arguediano para volverse creativo, remontando desde el pasado y, más adelante, siendo congruente con su visión antropológica, para alcanzar todavía un presente precario seguramente frágil. Y así, no sólo afirmar idealmente los valores prehispánicos (Cornejo Polar, 1989, p. 125) resguardados en los Andes, sino refundar con ese patrimonio un discurso humano y de fe en el porvenir de los explotados (Lévano, 2011, p. 20) y de maestro de una *peruanidad* venidera.

En la ficción de Arguedas, el *mestizaje* podía integrar a los indígenas que se separaban del mundo tradicional y se convertían en un tipo de personaje oscilante que, desde la escuela, pasaba a vivir a la ciudad para ser un probable defensor de los indios o su contrario. Es una posición de aparente esquematismo, por la cual los mestizos no habrían tenido muchas escapatorias a despecho de las diferentes vías de acceso a una cultura nacional fácil objeto de la propaganda de la «ideología salvífica del mestizaje» (Cornejo Polar, 1997, p. 268). Hay que recordar que en el Perú de los años cincuenta y sesenta, los mestizos no respondían a la integración que se anunciaba como opción ineluctable y entonces presentaban destinos discrepantes a los asumidos en las ficciones arguedianas. Sin embargo, la fuerza de su imaginación literaria no se puede explicar cabalmente[11]. Existen varios matices o variaciones antes que maniqueísmo o divergencias en su narración antropológica.

A continuación señalo algunas sugerencias del tema de la gestación de imágenes del mestizo en Arguedas, a modo de enunciación mínima:

- ser mestizo significa participar al lado del indio o del señor misti, no obstante, puede romperse esta atadura cuando se deja el pueblo y la provincia;

10
Se soslaya la llamada «sabiduría tradicional» que, según Arguedas, servía en principio para rescatar prácticas culturales de origen indígena, pero que era un instrumento para entender esa otra humanidad (1986, p. 81).

11
La desilusión de Arguedas frente a la polémica de la Mesa redonda de 1965 sobre *Todas las sangres* le hizo decir una incisiva frase aparentemente absurda contra los doctores allí reunidos: «el quechua será inmortal, amigos de esta noche. Y eso no se mastica, sólo se habla y se oye» (VV.AA., 1985, p. 68).

– el mundo de la migración introduce al mestizo en una sociedad donde domina la cultura costeña que rechaza lo serrano y es motivo de discriminación y racismo;
– el agrupamiento de los mestizos es factible entenderlo como una reunión donde la adhesión es individual y, tal vez, una categoría pero no una clase social;
– la figura del mestizo se conecta automáticamente a la relación potencial frente a la oposición indios/mistis instaurada en el contexto rural;
– la condición de mediador pronto a la defensa de las raíces culturales se contrapone a la del sujeto cuyo destino es la ocupación en un sistema productivo inicuo;
– la migración se realiza según un modelo de integración desarrollista que da pié a la pérdida o renuncia de las raíces culturales a comenzar por el idioma;
– los mestizos se convierten a la vida moderna, mientras que los indígenas quedan anclados en la explotación y pobreza, fuera de la mano del estado;
– el sujeto migrante reactiva su vida tradicional en la ciudad y plasma las formas de reciprocidad comunal, culto y religiosidad popular;
– la cultura andina puede ser conquistada y fragmentada pero no abate ni su organización social ni el sistema cultural por la vitalidad del legado ancestral.

A través de su narración ficcional y antropológica el autor andahuaylino advierte que la presencia del personaje mestizo es importante en el cuestionamiento de la hegemonía «hispanista» y «criolla», donde prevalecía la dominación colonial y semifeudal. Por ello ilumina la existencia del mestizo ficcional e histórico desde las más recónditas comunidades hasta las más prósperas áreas serranas o desde la célebre Huamanga hasta los grandes museos.

La creación discursiva de Arguedas anuncia una percepción sobre una humanidad que sirve para construir el camino de las fronteras permeables y de los hervores premonitorios. Mejor dicho, una vía que sólo él percibe a través de su sensibilidad artística, dando aliento a su obra sobre el encuentro/desencuentro fundado en la mitología y la comunicación bilingüe. Una lectura transcultural elaborada desde una de sus fuentes inspiradoras que es el imaginario andino que recurre con empeño a los varios lugares simbólicos de la construcción identitaria y de la hibridación cultural (territorio, lengua, imaginería, religiosidad).

Por tanto, en la propuesta de Arguedas funciona una visión abierta de la figura del mestizo. Sus figuras retornan como personajes populares e identificados con la naturaleza, la lengua y los indios, sabiéndose desenvolver entre las dos racionalidades e intereses. Una opción llega hibridada de la cosmovisión andina y la otra es un producto ecléctico e imitador de los propietarios. Una vez más, sus personajes consiguen hacer emerger una realidad sociocultural compleja y testimonian la interculturalidad del «país más diverso».

Si bien es cierto que Arguedas se preguntaba si el mestizo habría actuado a favor del pueblo o si habría colaborado con los comuneros sin alterar el esquema de explotación, la respuesta de la ficción correspondía a la realidad. Lo demuestra en sus dos últimos textos, especialmente en *Todas las Sangres* (1964) cuando piensa la identidad intermedia del comunero Demetrio Rendón Willka, dejando atrás su idea sobre la ambigüedad de este «héroe civilizador». Un mestizo que obra entre la autenticidad y el disimulo, como lo demuestra la narración que frente a la represión introduce el liderazgo legendario y la rebeldía que alcanza el sacrificio extremo (Cornejo Polar, 1997, p. 213). Asimismo, según el mismo Arguedas, la conversión de un indio en imagen mítica (VV.AA., p. 28) o, más bien, en figura histórica según la racionalidad sagrada de los Andes para suprimir la explotación indígena.

A veces nos olvidamos que en esos años existía una perspectiva criolla que idealizaba hasta volverla popular la idea de un *mestizaje*[12]. En aquel tiempo se imaginaba este proceso como una solución salvadora frente a las distancias sociales y raciales que entonces no se cubrían con el ropaje del espejismo étnico. Olvidándose que antes se trataba de entender al mestizo como identidad colectiva –a diferencia de Arguedas que pensó al mestizo como individualidad– y como convergencia de razas, culturas, regiones y lenguas. Una síntesis ideal para frenar la idea de los rasgos atávicos presentes en la construcción de una peruanidad que tenía la necesidad de la *aculturación* y del *mestizaje*, según el paradigma culturalista, llano a adaptarse a la cancelación

12
Una posición que veía en este mestizaje la solución a los problemas de la población indígena (Manrique, 1995). La operación descansaba en una propuesta en la que centralmente aparecía la personalidad y obra mítica del Inca Garcilaso, defensor de una construcción identitaria (Salazar, 2010, p. 148).

del aislamiento de las zonas rurales y hacer funcional el sistema.

Con la gestación de imágenes del mestizo Arguedas afronta su propia versión del *mestizaje*, considerándola una realidad emergente para la transformación social. Su experiencia de vida le hace entender la validez de la construcción ficcional de dicho personaje, en cuanto apoyo al objetivo indispensable de la resistencia a la integración si se conservaba el dualismo arcaico. Pero, al mismo tiempo, percibía en esa figura ficcional la dificultad para abstraerla unívocamente. Estoy convencido de que su interés por el personaje se basa en la vinculación al universo indígena, el cual daba pie a que apareciese una figura histórica y generadora de esperanza para acabar con la servidumbre y la pobreza. La figura del mestizo se volvía, por esto, indispensable para la reelaboración imaginaria del mundo rural andino frente a una modernidad que irrumpía impetuosamente y que hacía necesaria la intermediación de éste.

Bibliografía

Arguedas, José María (1973), *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Losada, Buenos Aires.

Arguedas, José María (1981), *Formación de una cultura nacional indoamericana* (antología de Ángel Rama, [1975]), México, Siglo XXI.

Arguedas, José María (1986), «¿Qué es el folklore?» [1964-1965], en *Breve Antología Didáctica*, Lima, Horizonte.

Arguedas, José María (1989a), *Canto kechwa. Con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo* [1938], Lima, Horizonte.

Arguedas, José María (1989b), «El indigenismo en el Perú» (1965), en *Indios, mestizos y señores*, Lima, Horizonte.

Arguedas, José María (2009), *Qepa Wiñaq, Siempre literatura y antropología*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

Callirgos, José Carlos (1993), *El racismo. La cuestión del otro (y de uno)*, Lima, Desco.

Cornejo Polar, Antonio (1989), *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Lima, CEP.

Cornejo Polar, Antonio (1996), *José María Arguedas. Antología comentada*, Lima, Biblioteca Básica Peruana.

Cornejo Polar, Antonio (1997), *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Lima, Horizonte.

Del Pino, Fermín (2005), «Arguedas como escritor y antropólogo», en Carmen Pinilla y otros (ed.), *Arguedas y el Perú de hoy,* Lima, Sur-Casa de Estudios del Socialismo, pp. 377-403.

Fell, Eve-Marie (1991), «Arguedas y Huancayo; hacia un nuevo modelo mestizo», en Roland Forgues y otros (ed.), *José María Arguedas. Vida y obra*, Lima, Amaru editores, pp. 85-95.

Flores Galindo, Alberto (1988), *Buscando un inca*, Horizonte, Lima, Horizonte.

Flores Galindo, Alberto (1992), *Dos ensayos sobre J. M. Arguedas*, Lima, Sur-Casa de Estudios del Socialismo.

Forgues, Roland (2004), *J. M. Arguedas. De la pensée dialectique à la pensée tragique. Histoire d'une utopie*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

González Vigil, Ricardo (2000), «Introducción», en José María Arguedas, *Los ríos profundos*, Madrid, Cátedra, pp. 9-108.

Lévano, César (2011), *Arguedas. Un sentimiento trágico de la vida*, Lima, Fondo de la UIGV.

Lienhard, Martín (1992), *La voz y su huella*, Lima, Horizonte.

López Maguiña, Santiago y Portocarrero, Gonzalo (2004), «El pongo dentro de mí», *Quehacer,* n. 147, pp. 106-113.

Manrique, Nelson (1995), «José María Arguedas y la cuestión del mestizaje», en Maruja Martínez y Nelson Manrique (ed.), *Amor y fuego. José María Arguedas 25 años después*, Lima, Desco-Cepes-Sur, pp. 77-89.

Melis, Antonio (1990), «L'ultima sfida di Arguedas: dare voce al caos e all'afasia» (Introducción y notas a la traducción), en José María Arguedas, *La volpe di sopra e la volpe di sotto,* Turín, Einaudi, pp. V-XVIII.

Pinilla, Carmen María (1993), «El principio y el fin: Mariátegui y Arguedas», *Anuario Mariateguiano*, V: 5, pp. 45-57.

Portocarrero, Gonzalo (2005), «Lucha por la descolonización sin rabia ni vergüenza», en Carmen Pinilla y otros (ed.), *Arguedas y el Perú de hoy,* Lima, Sur-Casa de Estudios del Socialismo, pp. 25-42.

Rivera, Fernando (2011), *Dar la palabra. Ética, política y poética de la escritura en Arguedas,* Madrid, Iberoamericana, Vervuert.

Rivera, Juan Javier (2002), «Una antropología del mestizaje. El concepto de cambio cultural en la obra de Arguedas y en la crítica al paradigma indigenista», *Anthropologica*, XX: 20, pp. 77-102.

Rovira, José Carlos (2001), «José María Arguedas y la memoria autobiográfica del indigenismo contemporáneo», *Anales de Literatura Española*, 14, pp. 187-199.

Rowe, William (1996), *Ensayos arguedianos*, Lima, UNMSM y Sur-Casa de Estudios del Socialismo.

Salazar, Carlos Miguel (2006), «¿Comentarios reales o inventados? Los profesores cuzqueños tienen la palabra», *Crónicas Urbanas* (Cuzco), X: 11, pp. 101-110.

Salazar, Carlos Miguel (2010), *Frammenti andini. Gli insegnanti di Cuzco reinventano un'identità nazionale*, Roma, Centro d'Informazione e Stampa Universitaria.

VV.AA. (1985), *¿He vivido en vano? Mesa redonda sobre Todas las sangres. 23 de junio de 1965*, Lima, IEP.

Fecha de recepción: 30/06/2012
Fecha de aceptación: 22/10/2012

América sin nombre, nº 17 (2012) 95-103
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

Y CHIMBOTE ES EL PERÚ. LA CONSTRUCCIÓN MÍTICA DE LA CIUDAD COSTEÑA EN *EL ZORRO DE ARRIBA Y EL ZORRO DE ABAJO*

EVA VALERO JUAN
Universidad de Alicante (España)
Eva.Valero@ua.es

A Carmen Alemany,
que me enseñó a leer
a José María Arguedas

Eva Valero Juan
Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Alicante, Profesora Titular de Literatura Hispanoamericana en la misma y Directora del Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti. Su trayectoria investigadora se ha centrado en la literatura hispanoamericana, con especial dedicación a la literatura peruana, fruto de la cual son los libros *Lima en la tradición literaria del Perú, de la leyenda urbana a la disolución del mito* (2003), *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro* (2003). Asimismo, ha publicado *Rafael Altamira y la «reconquista espiritual» de América* (2003); la edición, junto con el profesor Enrique Rubio Cremades, del volumen colectivo *Rafael Altamira: historia, literatura y derecho* (2004); y los volúmenes en colaboración, *La labor periodística de Rafael Altamira*, vols. 1 y 2 (2008 y 2011). Es editora de las antologías *El Quijote en Perú* y *El Quijote en México* en el Centro Virtual del Instituto Cervantes, y de *La casa de cartón* de Martín Adán (Huerga y Fierro, 2006). La investigación sobre *El Quijote* en América ha dado lugar al último libro: *Tras las huellas del* Quijote *en la América virreina* (Roma, Bulzoni, 2010).

RESUMEN

En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, la mirada andina, o sea, el punto de vista mítico, se enfoca hacia la ciudad costeña en profunda transformación desde mediados del siglo XX. Chimbote surge así como encrucijada del Perú cuyas dos progenies principales, la criolla y la indígena, se dieron la cita definitiva en la costa, con el aluvión migratorio de las provincias. Arguedas, que se presenta en la obra como escritor novel de la urbe, experimentó una nueva ecuación literaria, que combina la literatura urbana con la literatura mítica. Para ello, utilizó el mito de los zorros andinos que aparecen en el texto quechua *Dioses y hombres de Huarochirí* –traducido por primera vez al español por él mismo en 1966– para retratar el nuevo Perú de la segunda mitad del siglo XX. En este artículo me propongo observar cómo se combinan ambos factores para tratar de acercarnos a su resultado.

Palabras clave: Arguedas, *El zorro*, mirada mítica, literatura urbana.

ABSTRACT

In *El zorro de arriba y el zorro de abajo* the Andean perspective – this is, the mythical point of view -, focuses on Chimbote as an example of the Peruvian coastal cities which were undergoing important transformations since the middle of the 20th century. Chimbote becomes a crossroad representing the whole of Perú. In the coastal city, the two main races, Criole and Indigenous, come to live together due to the currents of migration arriving from the provinces. Arguedas appears as a novel writer of the city, who experiences a new literary equation which merges urban and mythical literature. Arguedas uses the myth of the Andean foxes from the quechuan text *Dioses y hombres de Huarochiri* – which he had first translated into Spanish in 1966 – in order to portray the new Perú of the second half of the 20th century. This article aims to observe techniques that are combined and the result achieved.

Keywords: Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo,* mythical perspective, urban literature.

Cualquier lector familiarizado con la tradición literaria peruana reconocerá, en el título de este artículo, el juego establecido con la irónica declaración que realizó uno de los autores peruanos más relevantes de comienzos del siglo XX, Abraham Valdelomar, representante de la etapa consignada por Luis Alberto Sánchez como la *belle epoque*[1]: «¡Lima es el Perú, el Jirón de la Unión es Lima, el Palais Concert es el Jirón de la Unión y yo soy el Palais Concert». Situado en la esquina del Jirón de la Unión y de la Avenida de la Emancipación, el mítico café limeño asistió al encuentro de Valdelomar y los jóvenes José Carlos Mariátegui y César Vallejo y, por tanto, a los orígenes de la literatura peruana del siglo XX, fraguados en aquella mesa desde la que Valdelomar estampó la citada frase, que pronto pasaría al imaginario cultural colectivo del Perú. Lima, efectivamente, había sido el Perú desde el punto de vista de su centralismo exclusivista, hasta aquel tránsito de siglo que, progresivamente, salvaría el gran escollo nacional: la segregación mantenida por ese secular centralismo del país, dando lugar a la gran transformación que se haría definitiva a partir de los años 50. Y precisamente debido a esta transformación, Lima seguiría entonces siendo el Perú, pero en el sentido inverso, es decir, como la ciudad que acogería en su seno la oleada inmigratoria de la sierra a partir de los años 40.

Pero no sólo Lima recibió el aluvión de las provincias que la transformaría en la más viva estampa del país en su integridad, sino que también otras ciudades de la costa serían destino para quienes vieron en el proceso de industrialización una posibilidad de futuro. Entre esas ciudades, el puerto de Chimbote es paradigmático. Fue al final de su trayectoria literaria y vital cuando José María Arguedas nos legó el retrato más desgarrador de aquella ciudad que también era el Perú. El resultado es bien conocido: la mítica novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. La perspectiva con la que en ella abordó Chimbote también ha sido sobradamente estudiada, fundamentalmente por Martin Lienhard: la mirada andina, o sea, el punto de vista mítico. Efectivamente la obra se construye sobre una difícil ecuación, cuyos factores son la literatura urbana y la literatura mítica. En las siguientes páginas me propongo observar cómo se combinan ambos factores para tratar de acercarnos a su resultado.

***

«¿A qué habré metido a estos zorros tan difíciles en la novela?», se pregunta Arguedas hacia el final del «Segundo Diario» de su novela póstuma, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de 1971. Efectivamente, son difíciles los zorros del último Arguedas. Pero la clarividencia de uno de sus críticos principales, Martin Lienhard, nos dio las claves para entenderlos mejor, comenzando por una principal y no advertida con anterioridad, el humor, tan evidente en la citada interrogante de Arguedas en la que nos lo imaginamos ante la página en blanco, lidiando por dar sentido pleno a esos zorros sobre los que se queja con una sutil pero evidente sonrisa.

Más allá de esta sonrisa y de la ironía que destilan muchos momentos de la obra, Lienhard, en su libro *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas,* de 1981, dio otras claves fundamentales para la interpretación de *El zorro*, de las que resulta indispensable partir para tratar de realizar el planteamiento que pretendo con el título que he dado a este artículo: cómo Arguedas utiliza el mito de los zorros andinos que aparecen en el texto quechua *Dioses y hombres de Huarochirí* –traducido por primera vez al español por el propio Arguedas en 1966– para retratar el nuevo Perú de la segunda mitad del siglo XX. Retrato que realiza a través de la instantánea más significativa: la ciudad en construcción que es Chimbote, especie de encrucijada del Perú cuyas dos progenies principales, la criolla y la indígena, se dieron la cita definitiva en la costa, con el mencionado aluvión migratorio de las provincias, y de los Andes, a algunas de sus ciudades: Lima, por supuesto, pero también Chimbote, cuya atracción a su seno se produjo por el *boom* de la pesca en aquellos años.

Vayamos pues a las claves de Lienhard, necesariamente sintetizadas, para seguir reflexionando sobre los zorros arguedianos. En primer lugar, destaca el crítico la función que cumplen de nexo entre las dos partes de la obra: los diarios y el relato, pues la primera aparición de los zorros se produce entre el fin del «Primer Diario» y el inicio del relato novelesco a través de un diálogo que parte del «traslado del futuro narrador del mundo de arriba al mundo de abajo» (1981, p. 25) y continúa con otro traslado, «de arriba abajo». El protagonista de este último desplazamiento

1
En su libro *Valdelomar o la Belle Epoque* (1969).

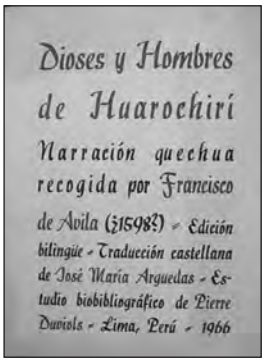
es Tutaykiri, héroe de *Dioses y hombres de Huarochirí*. Teniendo en cuenta esa función de nexo que los zorros cumplen en la obra, Lienhard concluye, con acierto, que «los zorros construyen la posibilidad de la novela» (id.).

Esta intertextualidad con *Dioses y hombres* resulta fundamental en la construcción de la última obra de Arguedas, en tanto que los zorros aparecen por ello como mensajeros de otro texto que proviene de finales del siglo XVI. Escribe Lienhard:

> La novela intitulada *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, la escribe –así lo da a entender el texto–, al dictado de los zorros mitológicos que narran los acontecimientos, los comentan y los danzan, que acumulan las funciones de autor colectivo, de críticos y de co-actores del texto redactado por el 'autor del libro'. Veremos que es mediante la afirmación de un modo de producción esencialmente idéntico al de *Dioses y hombres* que el autor de *El zorro* se vale de todo el prestigio, de todo el peso histórico y literario del texto antiguo para su propio texto: el autor parece substituir a Huatyakuri que escuchaba, dormido, el primer diálogo de los zorros… (1981, p. 26).

Y concluye: «El mero intento de acercarse a la tradición oral colectiva y quechua, en pleno siglo veinte, en una novela escrita en español, significa un desafío violento a las estructuras de la novela burguesa decimonónica e incluso contemporánea» (id.). Un sentido de transgresión que aporta toda su dimensión a la obra y que viene a unirse a los guiños humorísticos que coadyuvan a tal fin. A todo ello Lienhard suma el significado mítico, intertextual y carnavalesco de los zorros, en tanto que «son un disfraz que le permite introducirse en el relato. […] El narrador de los Diarios […] encarga o confía a los zorros, sobre todo al zorro de abajo, la narración principal» (1981, p. 32).

Hasta aquí, las claves de Lienhard en el citado libro que tanta luz ha arrojado sobre *El zorro* y de las que he partido para intentar algunas reflexiones más. En primer lugar, creo interesante detenerme en el juego intertextual con esa «pequeña Biblia reginonal» que a decir de Arguedas es *Dioses y hombres*, para reparar en algo que es evidente: que el traer a los zorros míticos del texto quechua a una obra del siglo XX resulta una forma idónea de dar continuidad a la tradición andina prehispánica allí recogida con la evocación de «el único texto quechua popular conocido de los siglos XVI y XVII y el único que ofrece un cuadro completo, coherente, de la mitología, de los ritos y de la sociedad en una provincia del Perú antiguo», tal y como dejó escrito Arguedas en el prólogo a su edición de la obra (1975, p. 9), de ahí su excepcionalidad.



Comencemos, pues, por ese diálogo esencial que se produce entre ambas obras, a través del cual Arguedas consigue hablar directamente con sus antepasados saltándose todas las barreras que pudieran haber establecido varios siglos de historia. Del mismo modo que hacia mediados del siglo XX los indígenas bajaron a la costa y a sus ciudades, Arguedas hizo descender a los zorros míticos de *Dioses y hombres* a ese mundo en el que se produjo el encuentro –intensamente problemático, sin duda– de las dos grandes partes secularmente divorciadas del Perú, la sierra y la costa. Seguramente es por ello que si en el manuscrito quechua, y en concreto en el pasaje donde se encuentra la única aparición de los zorros, la historia principal la narra el zorro de arriba, sin embargo en la obra de Arguedas la narración principal compete al zorro de abajo, simbolizando al propio Arguedas que concluye su vida escribiendo sobre, y desde, la ciudad costeña.

Mapa de la costa peruana

Veamos una parte del diálogo entre los zorros, que se había iniciado en la conclusión del «Primer diario», y se reanuda al final del primer capítulo del Relato. Es aquí donde se constata esa simbiosis entre Arguedas y el zorro de abajo, quien pregunta al de arriba: «¿Entiendes bien lo que digo y cuento?», y continúa con una reflexión metaliteraria que refleja la principal batalla librada por Arguedas a lo largo de su vida: «La palabra pues, tiene que desmenuzar el mundo», escribe (1990, p. 49)[2]; y la escritura se concibe así como «terapéutica» (a decir del escritor) o moratoria contra la muerte –el suicidio inminente–, en conexión indisoluble con ese Perú que trata de asir, con intención totalizadora, y que constituye al mismo tiempo el desgarro y la esperanza por la que el escritor muere.

Pero la palabra, a diferencia del canto grueso de las aves de arriba que aparecen en el diálogo de los zorros –metáfora evidente

2
Cito siempre a partir de la edición de 1990 en la Colección Archivos, indicando la página entre paréntesis.

de la oralidad, su autenticidad, su pureza–, crea sin embargo confusión; contraste con el que Arguedas poetiza el choque entre oralidad y escritura originario del encuentro de las dos culturas desde la conquista. Después, el zorro de abajo hace referencia directa a la primera conversación que ambos mantuvieron dos mil quinientos años antes en el cerro Latausaco, de Huarochirí, creando así el hilo intertextual con *Dioses y hombres de Huarochirí*, e insertando la historia allí narrada por ambos zorros. La identificación del zorro de abajo con la voz principal de la historia se confirma cuando el de arriba le dice: «Ahora hablas desde Chimbote; cuentas historias de Chimbote». Pero el juego de voces narrativas continúa en este diálogo en el momento en que el zorro de arriba, en esta misma intervención del diálogo, se refiere al origen andino del autor del relato: «El individuo que pretendió quitarse la vida y escribe este libro era de arriba» (p. 50).

El límite establecido entre el pasado (andino) y el presente (costeño) nos sitúa definitivamente en el relato sobre Chimbote, centro simbólico de la transformación nacional a la que me he referido. Sobre ese proceso de transformación, seis años antes de comenzar los Diarios de *El Zorro* –fechados entre 1968 y 1969– Arguedas ya había dado entrada en su escritura a la ruptura de este dualismo en su conocido texto quechua «A nuestro padre creador Túpac Amaru (himno-canción)», publicado en 1962[3], donde leemos la más potente imagen de esa sacudida que trastocó para siempre el antiguo dualismo nacional: «Hemos bajado a las ciudades de los señores. Desde allí te hablo. Hemos bajado como las interminables filas de hormigas de la gran selva», con un destino que comienza por el centro del problema, la capital:

> Estoy en Lima, en el inmenso pueblo, cabeza de los falsos wiraqochas. En la Pampa de Comas, sobre la arena, con mis lágrimas, con mi fuerza, con mi sangre, cantando, edifiqué una casa. El río de mi pueblo, su sombra, su gran cruz de madera, las yerbas y arbustos que florecen, rodeándolo, están, están palpitando dentro de esa casa… (En Carmen María Pinilla, ed., 2004, p. 468).

Ese nuevo pálpito andino en el seno de la capital criolla adquiere en el texto, a pesar de la marginalidad que conlleva para el nuevo habitante serrano su afincamiento en la misma, un sesgo de nuevo positivo y profundamente esperanzador en tanto que significa el impostergable cambio histórico del país:

> Al inmenso pueblo de los señores hemos llegado y lo estamos removiendo. Con nuestro corazón lo alcanzamos, lo penetramos, con nuestro regocijo no extinguido, con la relampagueante alegría del hombre sufriente que tiene el poder de todos los cielos, con nuestros himnos antiguos y nuevos, lo estamos envolviendo. Hemos de lavar algo las culpas por siglos sedimentadas en esta cabeza corrompida de los falsos wiraqochas, con lágrimas, amor o fuego. Estamos juntos, nos hemos congregado pueblo por pueblo, nombre por nombre, y estamos apretando a esta inmensa ciudad que nos odiaba, que nos despreciaba como a excremento de caballos. Hemos de convertirla en pueblo de hombres que entonen los himnos de las cuatro regiones de nuestro mundo; en ciudad feliz, donde cada hombre trabaje, en inmenso pueblo que no odie y sea limpio, como la nieve de los dioses montañas donde la pestilencia del mal no llega jamás (ibid., p. 469).

La dimensión esperanzadora adquiere aquí una categórica formulación al visualizar la andinización de Lima como proceso que habría de conducir a la más prototípica imagen de la utopía: «la ciudad feliz», que asienta sus cimientos en la repetida idea de la sobrevida indígena en la obra de Arguedas, expresada en este texto en un verso central: «¡Somos aún, vivimos!»; verso que en *El zorro* tiene su correlato en lo expresado por el zorro de arriba en uno de sus diálogos con el de abajo: «Seguimos viendo, conociendo».

«¡Somos aún, vivimos!», «Seguimos viviendo, conociendo», son las proclamas de estos serranos que, en su peregrinatio autóctona –como ha analizado Mercedes López Baralt a través de la noción de *wakcha* para explicar nuestra obra– «invaden Lima con su economía paralela, su pobreza, su militancia en la guerrilla urbana, sus tradiciones, sus clubs y su poesía» (1998, p. 316). Los «invasores» –así aparecen constantemente denominados en la novela– son, en suma, los desposeídos que transformaron la fisonomía urbana en ese masivo desplazamiento poblacional que se canalizó a través de la formación de las inmensas barriadas. En *El Zorro* Crispín Antolín «había bajado, cierto, nieves, cumbres, precipicios, desde su pueblo, tras la Cordillera Blanca…» (p. 78), como

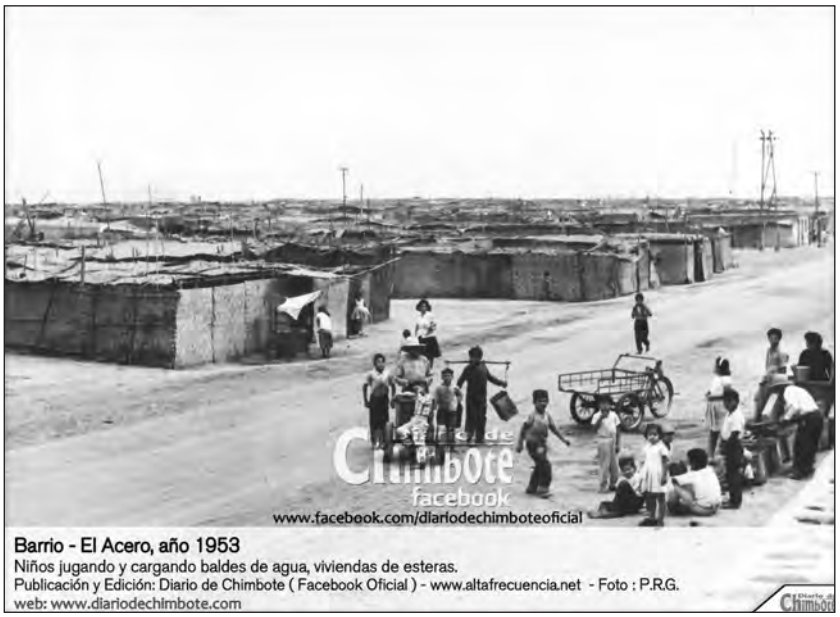
3
Lima, Ediciones Salqantay, en quechua y castellano.

tantos otros serranos que descendieron en riadas a esa especie de nueva mina chimbotana que es el mar, donde se expandieron por el inmenso arenal formando las grandes barriadas de la miseria.

Arguedas llegó a ellas –las barriadas– fundamentalmente en los años 60, sobre todo con la configuración de esa ciudad-puerto que es Chimbote (en la que se vivió entonces la eclosión de la pesca y sus tremendas consecuencias sociales); un espacio nuevo, presentado como imagen en continuo movimiento –en construcción–, que le permite crear el retrato del proceso de formación de los suburbios y sus complejos interiores: «en un laberinto de acequias, calles larguísimas o ciegas, zanjas, depósitos –todo recién hecho, todo sobre tierra– Moncada se desvió hacia el mercado de La Línea donde ese laberinto comenzaba, el barrio ya acreditado, pero sin luz y sin agua» (p. 58). Sigue después la más viva instantánea de este espacio recién fundado, la barriada, a través de la descripción de su corazón urbano, el mercado:

> En la otra orilla las barracas de esteras, un hormiguero de puestos techados con pasadizos en sombra y una fila alegre de puestos «privilegiados» con mostradores que daban a la línea. La línea del ferrocarril era calle activa del mercado y sobre los rieles había puestos de vendedores de limones, flores, lechugas, jaulitas de cuyes, pequeños cajones de cartón llenos de pollos vivos. Decenas de restaurantes se cobijaban en el laberinto techado. Allí tomaban el almuerzo-desayuno miles de gentes. Cerca del mediodía chillaban de contento, se atrevían a salir algunas ratas, perros mostrencos las perseguían gimiendo, alborotados. […] Los compradores se empujaban en los pasadizos; los dueños de los comedores les retorcían el pescuezo a las gallinas, haciéndolas girar en el aire, mientras charlaban. A excremento, a frutas, a sudor, a yerbas medicinales, olía la parte techada del mercado (p. 58).

Tras este retrato de la urbe en toda su plenitud vital, tan sólo en el transcurso de dos páginas Arguedas construye su reverso cuando enfoca otro espacio urbano delineado como espejo que lo duplica, pero que devuelve su imagen opuesta: el cementerio. También recién construido entre las barriadas altas y las bajas, a modo de espacio de continuidad habitado por los muertos, el cementerio está configurado con la misma planta cuadriculada de la ciudad:



> Dos ángulos rectos de cuarteles de nichos blanquísimos, recién construidos sobre el arenal abierto, cuatrocientos metros por el lado del camino y trescientos reptando un médano, era el cementerio; un cuadrilátero inconcluso. […] Desde la carretera se veían claramente las filas de ventanas de nichos vacíos en la parte de los cuarteles que subían hacia el cerro (pp. 61-62).

El carácter metafórico del cementerio como representación de la ciudad se completa cuando Arguedas enfoca ahora la segmentación y segregación social que también allí habita:

> El sector de los pobres ocupaba las faldas y la cima del médano. No había nichos allí, sólo cruces clavadas en desorden, con una leyenda o simples iniciales y una fecha en el madero horizontal. […] Las cruces en desorden sombreaban el médano frente a los cuarteles rectos que se protegían en ángulo. Ramos de flores se soasaban en los nichos y unos arbolitos de ciprés, recién plantados, en fila, aleteaban cerca de los cuarteles (p. 62).

A estas imágenes contrapuestas del mercado y del cementerio se añaden otras representaciones urbanas como es la de la ciudad infernal: «¡Ahistá el infierno…» (p. 45), exclama una mujer señalando al puerto, que en otras ocasiones es visto como una parrilla –«pequeña y muy iluminada» (p.

Julio Ramón Ribeyro

113)–, metáfora que encierra tanto la fisonomía externa cuadricular del plano urbano, como el aspecto interno infernal que se reitera constantemente con la presencia del humo y el fuego de las fábricas. El escritor nos hace descender por las varillas de esa parrilla hasta el mundo nauseabundo del prostíbulo y de la barriada, asfixiante en cada una de sus representaciones ante ese «aire, lleno de la fuerza de la podredumbre que llegaba del humo, de los basurales, de la bocaza agonizante de los alcatraces chimbotanos» (p. 33). Un hedor que es también el del capitalismo escenificado en las fábricas que convierten la anchoveta en harina y aceite, produciendo la gran columna de humo fétido que atraviesa todo el relato y que el escritor convierte, finalmente, en el aliento de Chimbote:

> ...la fetidez del mar desplazaba el olor denso del humo de las calderas en que millones de anchovetas se desarticulaban, se fundían, exhalaban ese olor como alimenticio, mientras hervían y sudaban aceite. El olor de los desperdicios, de la sangre, de las pequeñas entrañas pisoteadas en las bolicheras y lanzadas sobre el mar a manguerazos, y el olor del agua que borbotaba de las fábricas a la playa hacía brotar de la arena gusanos gelatinosos; esa fetidez avanzaba a ras de suelo y elevándose (p. 40).

En otras ocasiones, Chimbote es también la ciudad mestiza y un tanto esperpéntica en la que se dan cita «negros, zambos, injertos, borrachos, cholos insolentes o asustados, chinos flacos, viejos…» (id.), marcada pues, de forma explícita y deliberada, por el signo de la extrañeza. Sin embargo, a pesar de ella, Chimbote es también la urbe que evidencia, en el rostro cambiante que le imprimen los serranos, convertidos ahora en pescadores, la capacidad creadora y transformadora de dicha población.

Tal abanico de imágenes urbanas pareciera provenir de un escritor familiarizado con las claves más representativas de la narración urbana. Y, sin embargo, no es casual que Arguedas se presente en *El zorro* como un neófito en tal tipo de escritura, la de la ciudad, pues en más de una ocasión nos dice no entenderla, a pesar de que ejerza sobre él una extraña atracción: «esta es la ciudad que menos entiendo y más me entusiasma», escribe (p. 82).

Reparemos en ese «no entender» la ciudad que Arguedas sin duda quiere resaltar, sobre todo si tenemos en cuenta que más adelante insiste en esta misma idea: «el segundo capítulo lo escribí, arrebatado, sin conocer bien Chimbote ni conocer como es debido ninguna otra ciudad de ninguna parte» (p. 80). Desconocimiento que sin embargo va ligado a una atracción hacia ese espacio en todo caso vivificador, como cuando habla de su experiencia en Nueva York: «Yo siempre he vivido feliz, extrañadísimo y asustado en las ciudades. […] Nunca más extrañado ni más feliz anduve día tras día, una semana, sin descanso, en la Quinta Avenida, en la calle 42, Greenwich Village, en Harlem, en Broadway…» (pp. 80-81).

Es a través de esta incomprensión expresa que Arguedas se presenta ante el lector como el escritor novel de la ciudad, algo torpe y desprovisto de los conocimientos suficientes para adentrarse en sus profundidades: «Creo no conocer bien las ciudades y estoy escribiendo sobre una. Pero ¿qué ciudad? Chimbote, Chimbote, Chimbote» (p. 81). Sin embargo, con la creación de este perfil, intensificado por la insistencia en su condición espiritual andina, lo que Arguedas consigue es configurarse dentro de la obra como el narrador que, precisamente por esa condición, puede aportar una visión urbana novedosa en la literatura peruana, en la que desde mediados de siglo había eclosionado la corriente neorrealista urbana, con autores principales como Julio Ramón Ribeyro, Sebastián Salazar Bondy, Enrique Congrains Martín, Carlos Eduardo Zavaleta, entre otros. La mirada foránea de Arguedas se presentaba así como complementaria a la que, desde hacía poco más de una década, estaban construyendo estos escritores de la llamada «generación del 50»; complementariedad que fue bien diagnosticada de nuevo por Lienhard, al plantear que «con El zorro aparece en el Perú un nuevo tipo, 'colectivo', de novela urbana, quizás 'imposible', hecho a partir de las cosmovisiones, los discursos plurales y la ritualidad tradicionales y contemporáneos de 'los de abajo'» (p. 68). Y que ya había sido vista por Carlos Eduardo Zavaleta al reflexionar sobre la relación y la mutua influencia que mantuvieron los autores del 50 con el escritor que, desde su profundo conocimiento de lo indígena, trazó las imágenes más auténticas del mundo andino, José María Arguedas:

> Un maestro y compañero así, en última instancia, dejó en la mayoría de componentes de la generación del 50, no la huella de sus temas o formas poéticas de novelar (después de todo, sólo Vargas Vicuña y yo nos dedicamos a temas rurales con alguna continuidad) sino una intencionalidad más profunda, un sentido de la literatura nacional, una necesidad de analizar las distintas capas sociales y ambientes que forman el Perú, y de ponerse siempre al lado de las víctimas de la injusticia (1975, p. 459).

Llegamos por este camino a la que fue la preocupación principal de Arguedas, esa dualidad de los mundos de arriba y de abajo, de la sierra y la costa, que en su última obra visualiza a través de la mirada de los «zorros» míticos, los zorros inmortales que dialogan entre ellos y pueden ver ambos mundos, pero que, sobre todo, tienen la capacidad de entrelazarlos: «Los zorros corren del uno al otro lado de sus mundos; bailan bajo la luz azul, sosteniendo trozos de bosta agusanada sobre la cabeza» (p. 244).

Arguedas asume la voz del zorro de arriba que desciende a la costa tras las huellas de sus compatriotas andinos, convertidos en migrantes. Y aunque desde los años 50 la generación del «neorrelialismo urbano» estaba originando las primeras obras que registraron la magnitud del cambio nacional en su capital, sólo un escritor intensamente andino y quechuahablante como es Arguedas podía captar el sentir, el hablar y el actuar del serrano ante la gran maquinaria de ese puerto pesquero en el que el mar se convierte en la «gran zorra» que pare billetes (p. 32): «La puta más generosa zorra que huele a podrido» (p. 41), configurándose así Chimbote como un nuevo Dorado marítimo para la explotación capitalista que, en el juego con los zorros, hace caer el mito en la más sórdida realidad. Como ha analizado Martin Lienhard, en *El zorro* Arguedas «proyecta una mirada andina sobre el Perú entero y, especialmente, sobre su zona económica y políticamente decisiva, la franja costeña», de lo que se deriva que «el modelo occidental –la novela urbana de vanguardia– se ve subvertido por una cosmovisión de origen rural, como también por la realidad urbana de una ciudad del tercer Mundo» (1971, pp. 322-323).

Para lanzar esa mirada andina sobre la costa, los zorros son el recurso metafórico principal, pues su origen mítico trasciende y rebasa la realidad de Chimbote para alcanzar la dimensión atemporal de la necesaria fusión entre el mundo de arriba y el universo de abajo[4]; fusión por otro lado ancestral, a la que se hace referencia desde el primer diálogo cuando el de arriba le dice al de abajo: «Oye: yo he bajado siempre y tú has subido» (p. 50). Y esa fusión, llevada al siglo XX, concluye en la imagen de una ciudad costeña andinizada, «un 'nuevo Cusco' –escribe Lienhard– o centro del mundo según la cosmogonía antigua» (1992, p. 68).

Desierto de Chimbote

El encuentro había de producirse ante el ímpetu y la profundidad del cambio nacional, y el espacio esencial para la intersección fue la ciudad, fundamentalmente sus nuevos lindes, o más bien, sus nuevos limbos: las barriadas.

Concluyamos con la imagen arquetípica de la ciudad mutante: la barriada.

En *El zorro* las imágenes constantes de la barriada adquieren un protagonismo central en tanto que el proceso relatado en la obra es, en palabras de Arguedas, el de «las invasiones» (p. 65):

> Los líderes de barriadas, invasores de tierras para viviendas, hombres que habían conquistado con los serranos recién llegados al puerto, tanto aguadas pestilentes y zancudientas, como médanos y tierras sembradas y, por supuesto y más fácilmente, desiertos, los más próximos al casco urbano, como estos que rodeaban al cementerio (p. 63).

El problema de la marginalidad que tal proceso conlleva es enfocado por Arguedas en base también al agotamiento de las propias fuerzas productivas de la ciudad y a los procesos de explotación capitalista: «Más obreros largamos, más llegan de la sierra. Y las barriadas crecen y crecen, y aparecen plazas de mercado en las barriadas con más moscas que comida» (pp. 87-88); «¿Por qué siguen viniendo serranos a Chimbote? ¿Saben que las fábricas están reduciendo su personal a una quinta parte?» (p. 89).

4
"La cosmología literaria del texto se ve determinada […] por un dualismo complejo y múltiplemente connotado. Cada comunidad andina se divide, tradicionalmente, en una mitad de arriba –*hanan*– y una mitad de abajo –*urin*–". Este dualismo se desarrolla en toda una serie de oposiciones que en *El zorro* se manifiestan tanto en el espacio nacional heredero de la conquista, dividido entre sierra y costa con las consabidas nuevas significaciones que tal separación implica, como en la propio ciudad costeña de Chimbote, "dividida a su vez en una mitad hanan (los médanos casi andinos poblados por los inmigrantes serranos) y una mitad urin (el puerto y la franja marítima dominada por los criollos, los extranjeros y las prostitutas)". (Lienhard, 1992, 66 y 68). Esta dualidad originaria de la cosmovisión andina, ha sido analizada por Mercedes López Baralt desde el punto de vista de la complementariedad de contrarios a través de la categoría andina clave para la escritura de Arguedas: el *tinku*. (1998, 320-336).

La invasión del desierto costeño conlleva la miseria en su proceso de construcción y en su desarrollo posterior, enfocada por el escritor a través de imágenes de la segmentación espacial de la urbe que refleja la propia segregación de la sociedad que la habita:

> En esa oscuridad están cinco barriadas, entre totorales, agua salada y viento; luego, nuevamente la oscuridad; depués el Trapecio, el Casco Ubano, la Fundición y su barrio, los muelles y más oscuridad hacia los médanos y el mar. Digamos, treintamil personas en los campos iluminados que vemos desde aquí; el resto, unas... digamos treinta barriadas, doscientos mil, vive en la basura y bajo la luz de las estrellas (p. 115).

Sin embargo, este espacio no contempla tan sólo la tragedia de la marginalidad en la voz del escritor, quien también es capaz de observar en sus interiores la potencia de un pueblo en su lucha por la vida. En 1961 Arguedas escribió un artículo titulado «El Perú y las barriadas» (Lima, Expreso, 24 de octubre), en el que esa dimensión esperanzadora le permitió plantear, desde el interior del desgarro de la migración, un sesgo positivo al desplazamiento de la población:

> En la peor barriada de Lima hay algo que no existe en la mayor parte de los pueblos y aldeas desde los cuales ha emigrado a Lima especialmente el campesino andino: la posibilidad de la emergencia, del ascenso, de la promoción. La organización social y política que se mantiene congelada en las provincias andinas, no sólo han sumido en una miseria espantosa al campesino, sino que esta miseria le ha quitado lo que constituía a veces una compensación suficiente a su dura vida: las fiestas, la recreación profunda que, según sus antiguas usanzas, estas fiestas constituían [...]. Hay una diferencia inexpresable entre vivir sin esperanza en el martirio y la fetidez, como en el infierno del Dante, y entre trasladarse a otro lugar en el que también hay ese mismo martirio, y aún más fetidez, pero donde la esperanza existe realmente (en Carmen María Pinilla, 2004, pp. 460-461).

Esta esperanza real sobre la que Arguedas reflexionaba en 1961, tiene también su plasmación en su última novela, cuando los habitantes de una barriada han logrado convertirla en un hábitat propio del que ya es posible enorgullecerse: «De nosotros, La Esperanza Baja, nadies va; urbanización ya somos. Ahí, nada más los serranos más pobres están yendo» (p. 65).

Esta es sin duda la misma fuerza que Arguedas advertiría en ese espacio urbano marginal y plasmaría en *El zorro*. Fundamentalmente porque a pesar de la miseria que allí habita, su creación misma en forma de casas, calles, mercados, etc. parte del proceso de ruptura del dualismo histórico del Perú que Arguedas consideró impostergable y que fue motor de su propia vida. Basta añadir a los fragmentos ya citados, este recuerdo de su ex- mujer Celia Bustamante y de la hermana de ésta en el «Epílogo» de *El zorro*:

> Y también con Celia y Alicia empezamos a quebrantar la muralla que cerraba Lima y la costa –la mente de los criollos todopoderosos, colonos de una mezcla bastante indefinible de España, Francia y los Estados Unidos y de los colonos de estos colonos– a la música en milenios creada y perfeccionada por quechuas, aymaras y mestizos. Ahora el Zorro de Arriba empuja y hace cantar y bailar, él mismo, o está empezando a hacer danzar el mundo, como lo hizo en la antigüedad la voz y la tinya de Huatyacuri, el héroe dios con traza de mendigo (p. 252).

De nuevo la referencia al protagonista y receptor antiguo del primer diálogo de los zorros, Huatyacuri, en *Dioses y hombres de Huarochirí*, establece el lazo a través del cual vemos que el mito utilizado en *El zorro* es actualizado y cobra sentido en un contexto determinado de lucha frente a la segregación social. Con el objetivo de horadar los cimientos de la ciudad con esa música andina, que no es sino la metáfora del proyecto profundamente cultural de José María Arguedas, el narrador de los Andes llegaba finalmente a la costa con sus zorros, para penetrarla como los ríos más profundos que mueren en el mar. Así, escuchamos su voz en el «Segundo diario»:

> Según tú, los de «la lana», los «oriundos», los del mundo de arriba, que dicen los zorros –¿a qué habré metido a estos zorros tan difíciles en la novela?–, olemos pero no entendemos a «los del pelo»: la ciudad. Pero así y todo, «oriundo», y como ya se me acabó «la lana», me zambullo en tu corazón... (p. 83).

El arribo a la ciudad en su última novela y, finalmente, la zambullida en su corazón marítimo con su muerte, no podía producir sino ese relato que él nos transmite con el sacudi-

miento propio de un último encuentro, del adiós definitivo: el relato incierto, desigual, trunco, apenas esbozado, detenido, inconexo, impulsado –en definitiva– «por la progresión de la muerte» (p. 249). Pero en ese esbozo de novela el pensamiento mítico de Arguedas nos legó una de las más originales escrituras de la ciudad del siglo XX; originalidad que se cifra en el contraste entre la naturaleza fija del mito de los zorros (que, recordemos, producen la posibilidad del relato desde su primera aparición), frente a la imagen más intensa del cambio, que se descubre en la ciudad.

No deja de ser paradójico que Arguedas contribuyera al carácter fijo del mito de los zorros, en su paso de la oralidad a la escritura, desde el manuscrito quechua sin título recogido por el sacerdote cuzqueño Francisco de Ávila a fines del siglo XVI hasta la propia traducción al español por él realizada en 1966 con el título *Dioses y hombres de Huarochirí*. Es precisamente la reconstrucción que inmediatamente después (en el transcurso de apenas tres años), Arguedas realizaría de ese mito en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, trasladándolos al siglo XX para dar vida a un ámbito urbano mutante, el mecanismo que enfatiza y da pleno sentido a esa naturaleza urbana cambiante que, en realidad, es la del Perú en su integridad; un Perú nuevo en el que, para Arguedas, lo mítico preshispánico debía tener cabida y estar plenamente intregrado.

La originalidad fue así hallada de nuevo por José María Arguedas en aquellas postreras páginas en las que nacía un nuevo escritor de la ciudad para morir en la página final. En la proeza de convertirse de zorro de arriba en zorro de abajo, agotó el último pálpito de su doloroso corazón andino. Fue así *El zorro* el último trazo esbozado por Arguedas para desmenuzar el mundo, del que se despidió con su último gesto: «no escribir más».

Bibliografía

Arguedas, José María (1990 [1971]), *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Eve-Marie Fell (coord.), Madrid, CSIC (Colección Archivos, 14).

Arguedas, José María (1982 [1964]), *Todas las sangres*, Madrid, Alianza, 1982.

Arguedas, José María (1004 [1962]), «Himno canción en quechua: «A nuestro padre creador Túpac Amaru», en Carmen María Pinilla (ed.), *José María Arguedas. ¡Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, pp. 462-471.

Arguedas, José María (1975), *Dioses y hombres de Huarochirí*, México, Siglo XXI.

Arguedas, José María (24 de octubre de 1961), «El Perú y las barriadas», Expreso, Lima.

Kristal, Efraín (1er semestre de 1988), «Del indigenismo a la narrativa urbana en el Perú», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XIV: 27, Lima, pp. 57-74.

Lienhard, Martin (1981), *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, Lima, Latinoamericana Editores.

Lienhard, Martin (1990), «La 'andinización' del vanguardismo urbano», en José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Eve-Marie Fell (coord.), Madrid, CSIC. (Colección Archivos, 14), pp. 321-332.

Lienhard, Martin (1992) «El zorro de arriba y el zorro de abajo: resurgencia de un sistema literario alternativo» en José Carlos Rovira (coord.), *José María Arguedas. Indigenismo y mestizaje cultural como crisis contemporánea hispanoamericana. Anthropos*, nº. 128, enero 1992, pp. 65-68.

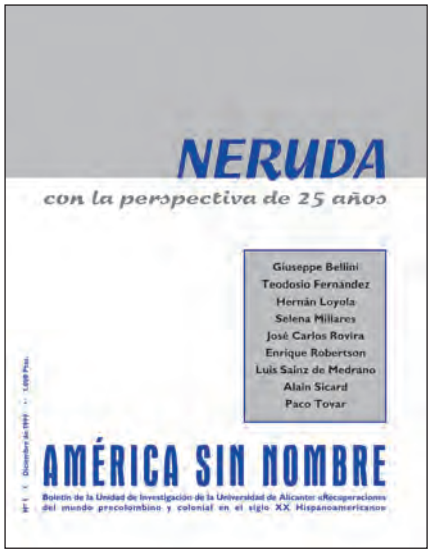
López Baralt, Mercedes (1998), «Wakcha, pachakuti y tinku: tres llaves andinas para acceder a la escritura de Arguedas», en John V. Murra y Mercedes López Baralt (eds.), *Las cartas de Arguedas*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 297-330.

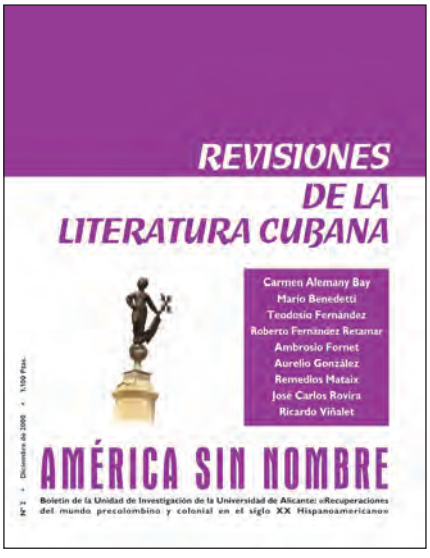
Rouillón, José Luis (1990), «Aproximaciones al mito y al cristianismo en el último Arguedas», en Arguedas, José María, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Eve-Marie Fell (coord.), Madrid, CSIC (Colección Archivos, 14), pp. 341-357.

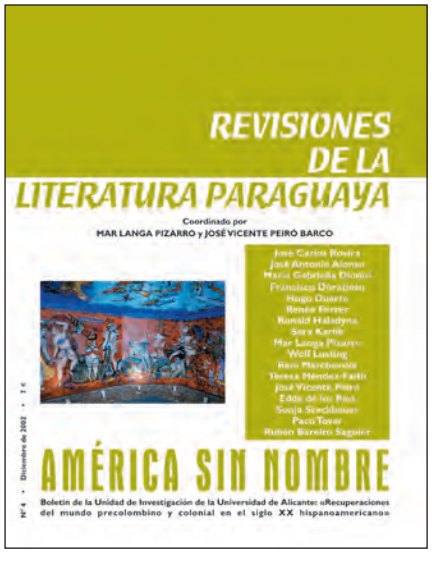
Zavaleta, Carlos Eduardo (1975), «Narradores peruanos: la generación del 50. Un testimonio», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 302, pp. 454-463.

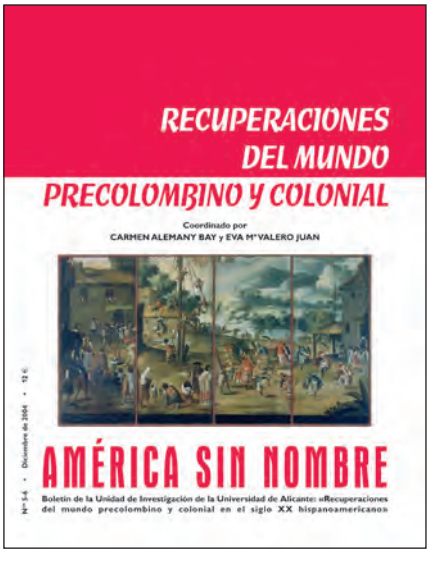
Fecha de recepción: 02/02/2012
Fecha de aceptación: 22/10/2012

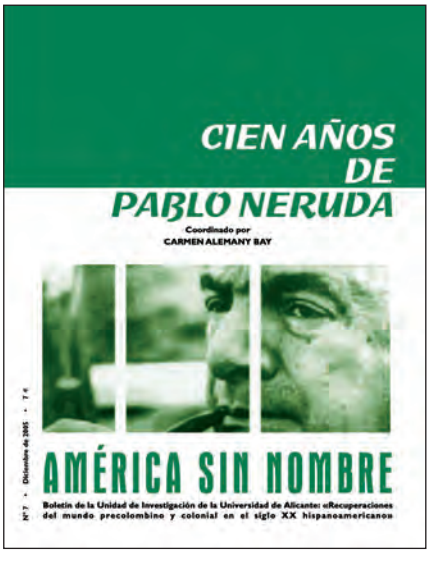
REVISTA AMÉRICA SIN NOMBRE



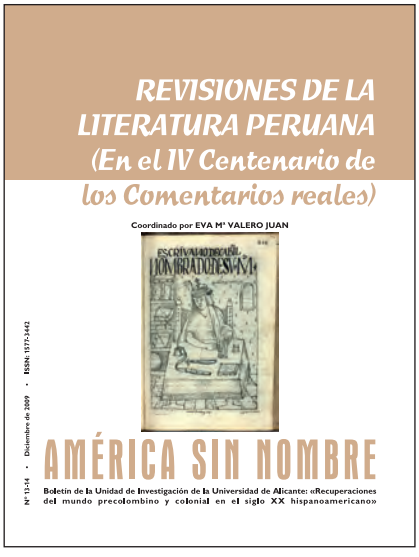


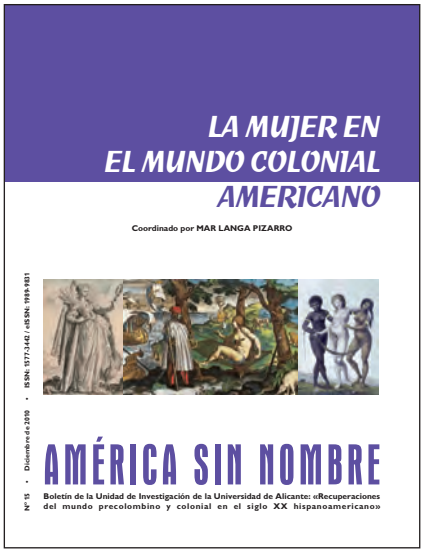


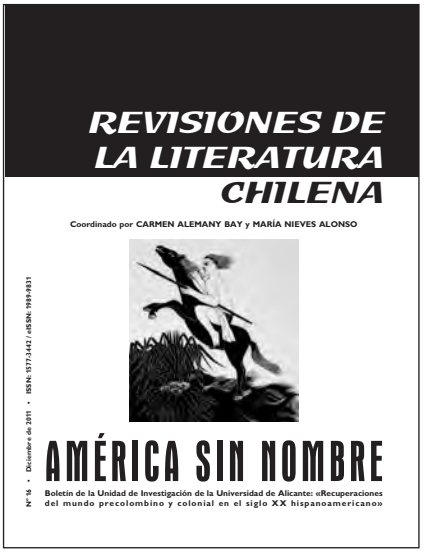




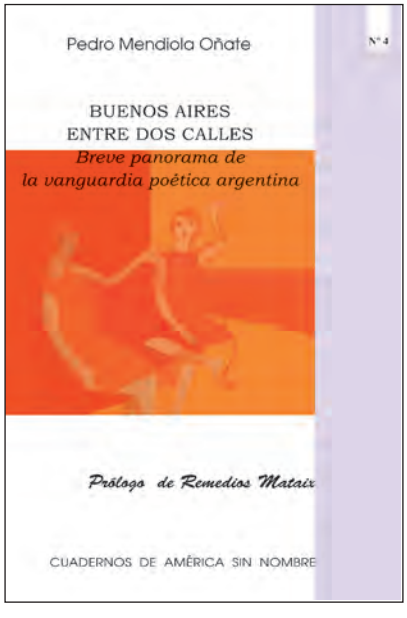
REVISTA AMÉRICA SIN NOMBRE

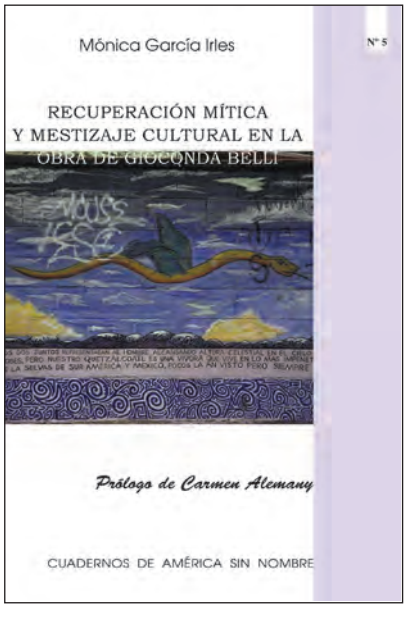




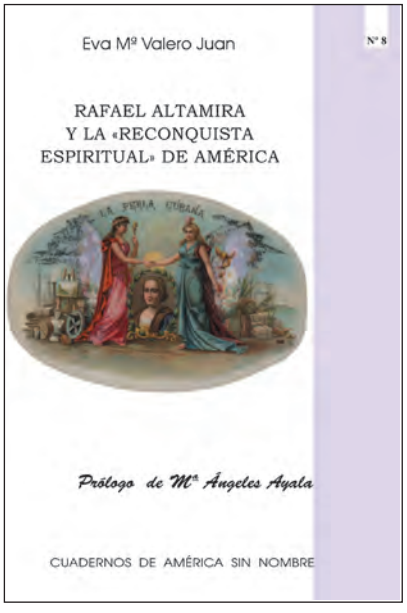


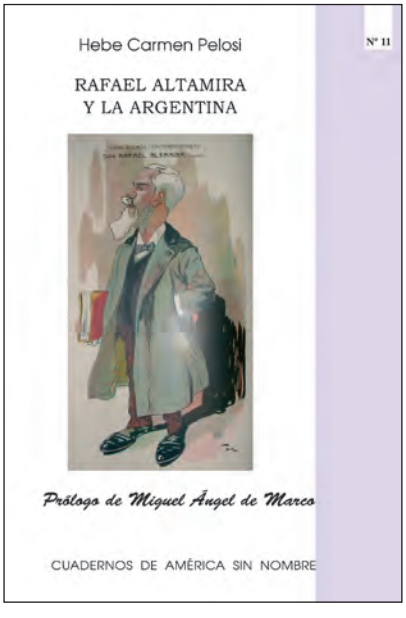
CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

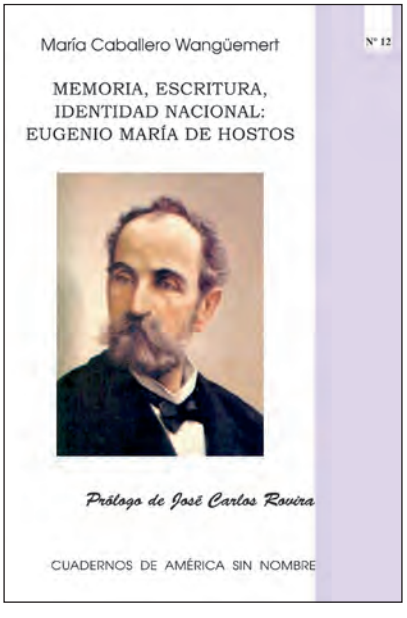




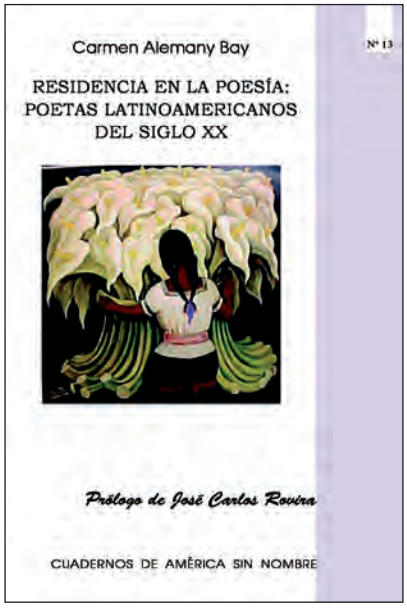
CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

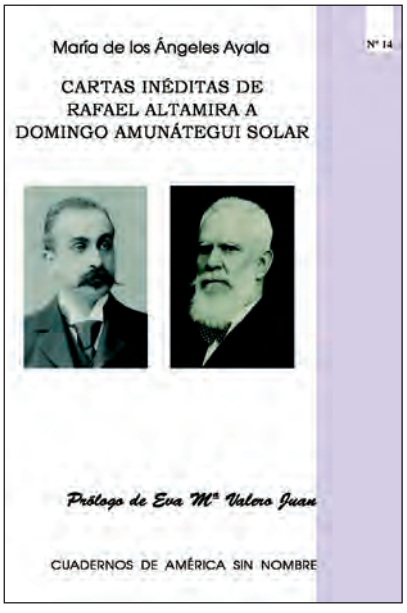


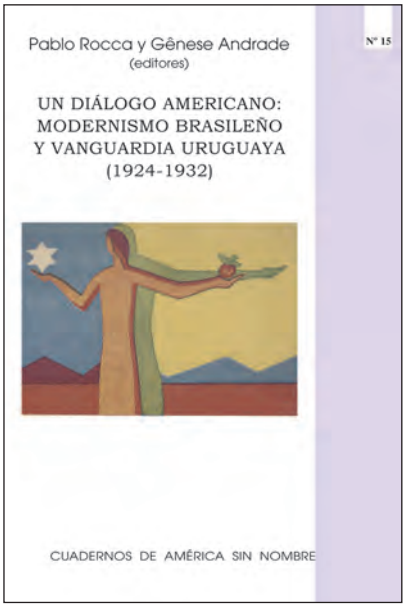


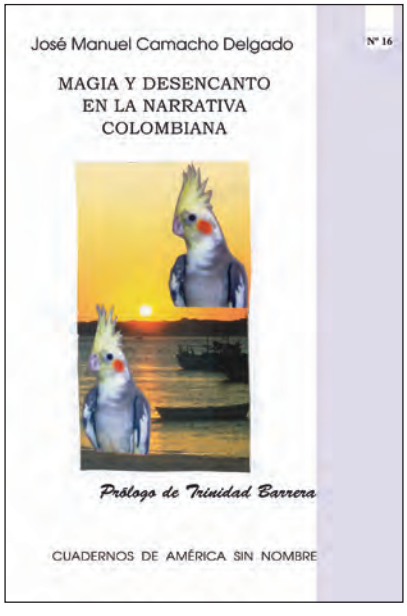


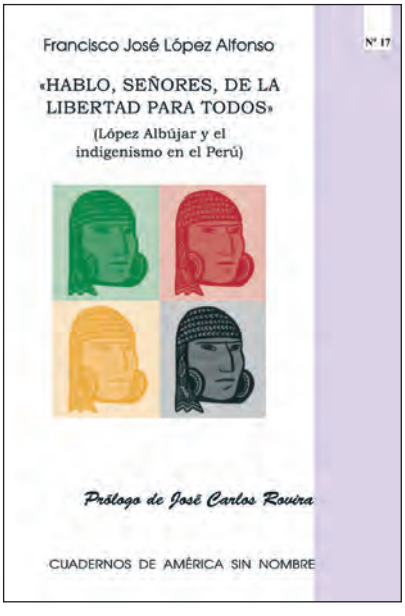
CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

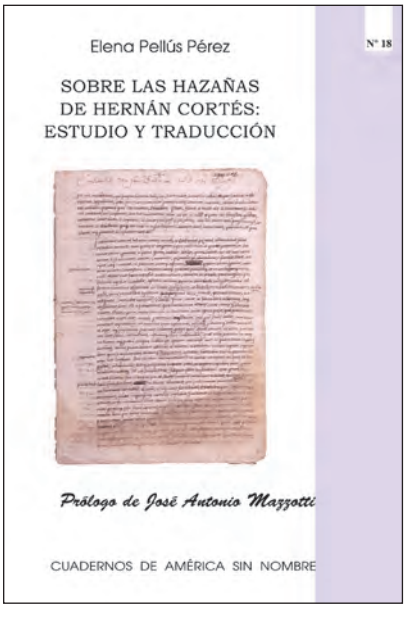




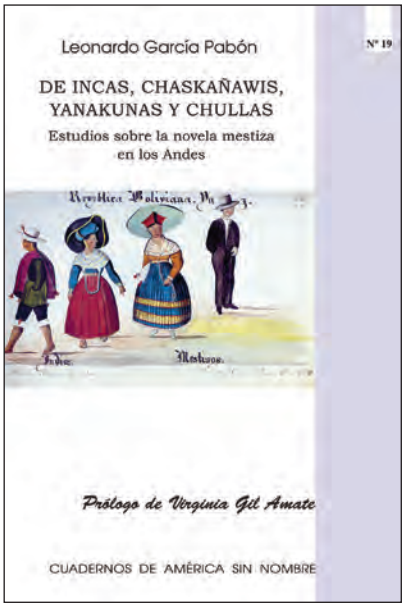


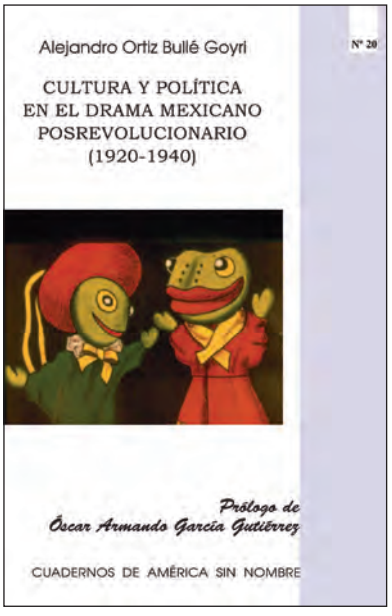


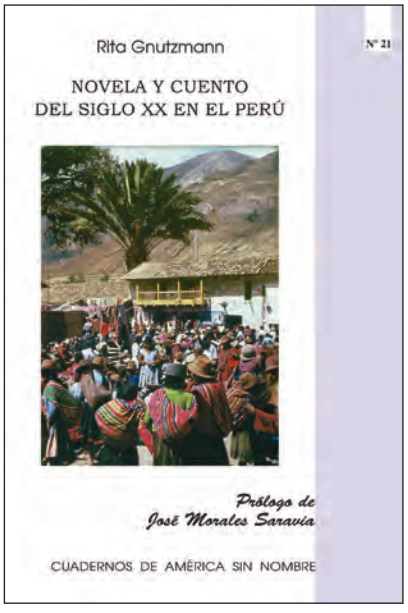


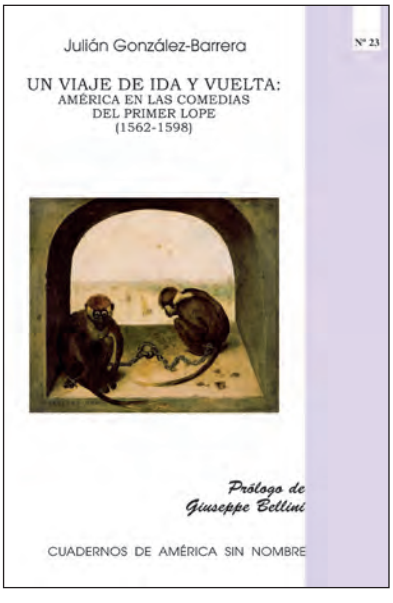


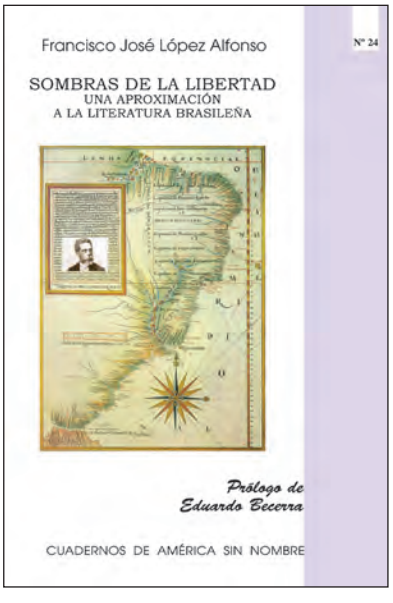
CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE



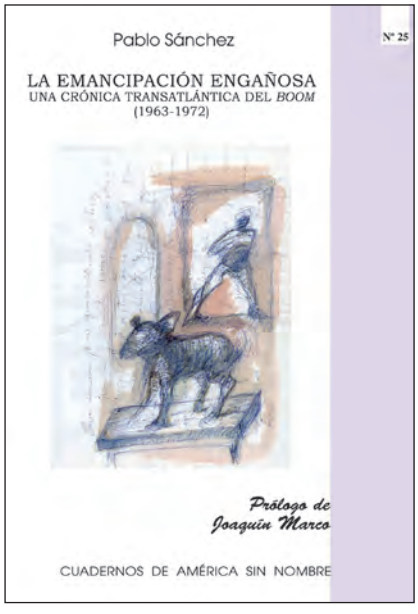


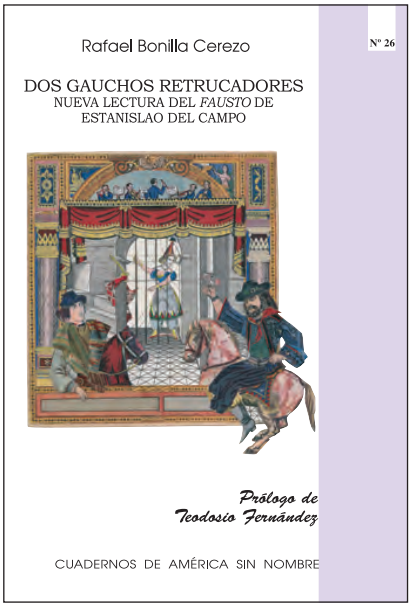


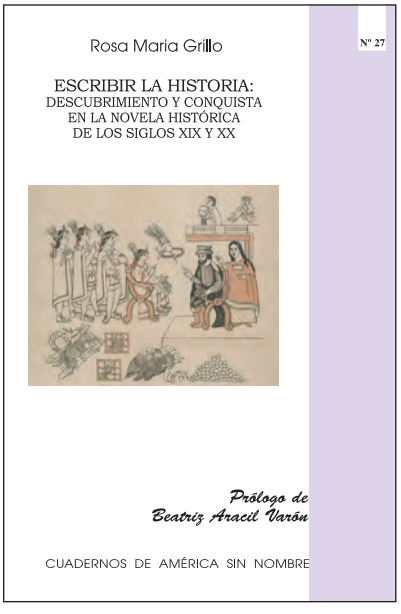


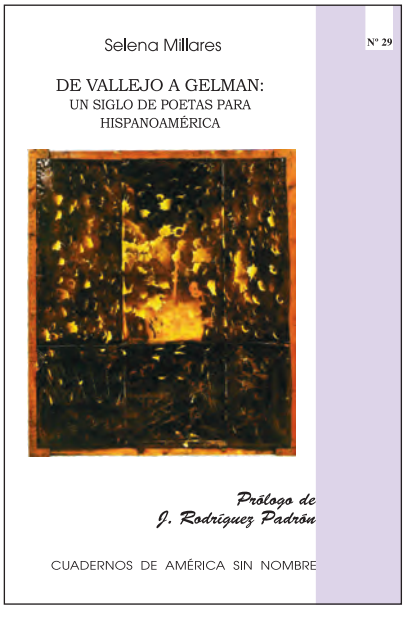


CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

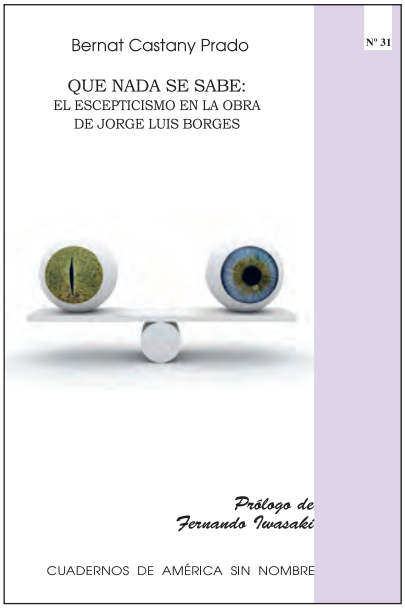








CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE



maESL

Máster en Estudios Literarios

Programa Oficial de Postgrado adaptado al Espacio Europeo de Educación Superior

Dpto. de Filología Española, Ling. General, Tª de la Literatura

Dpto. de Filología Catalana

Dpto. de Filología Inglesa

Dpto. de Filologías Integradas (Filología Árabe y Filología Francesa)

Dpto. de Prehistoria, Arqueología, Hª Antigua, Fil. Griega y Fil. Latina

www.maesl.ua.es

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Espacio Europeo de Educación Superior

Anales de Literatura Española

Nº 24, 2012 (SERIE MONOGRÁFICA, NÚM. 14)

Literatura y espacio urbano

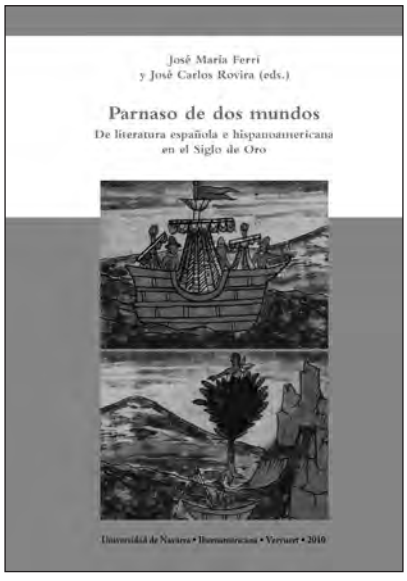
Edición de M.ª de los Ángeles Ayala

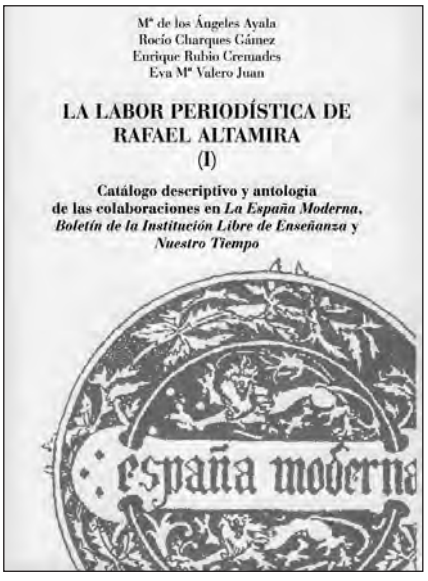
[illegible] El peligroso Madrid de las aleluyas · [illegible] Madrid en los artículos satíricos costumbristas de Modesto Lafuente · [illegible] Ramón de Navarrete y *Misterios del corazón* (1845): ciudad del lujo y del glamour · [illegible] España y la literatura de viajes del siglo XIX · [illegible] Los espacios urbanos de la miseria en algunas novelas del siglo XIX. Una estética de la verdad · [illegible] El Santander de Pereda: *Sotileza* (1885) y *Nubes de estío* (1891) · [illegible] Luces y sombras de Madrid en la narrativa de Pereda · [illegible] Urbanografía: el caso de *Pedro Sánchez*, de Pereda y *Fortunata y Jacinta*, de Pérez Galdós · [illegible] El Madrid de Galdós: de la calle a la vía urbana · [illegible] *Gerona*, de Galdós: en el espacio heroico · [illegible] Galdós, *flâneur* y peregrino por Inglaterra: *La casa de Shakespeare* · [illegible] Realismo y espacio urbano: Notas sobre *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán · [illegible] Recorriendo Madrid. *Una cristiana* y *La prueba* de Emilia Pardo Bazán · [illegible] De la corte trovadoresca a la urbe de las maravillas: la ciudad en el teatro de Emilia Pardo Bazán · [illegible] La descripción de espacios urbanos y sus convenciones del romanticismo a la novela intelectual · [illegible] La ciudad como espacio de transgresión y de decadencia en la novela finisecular. (La trilogía *La lucha por la vida* de Pío Baroja) · [illegible] Las ciudades escriben su autobiografía. Espacio urbano y escritura autobiográfica · [illegible] Espacio urbano y guerra civil en *Luciérnagas* de Ana María Matute · [illegible] Un flaneur en Nueva York y Holanda: Jacinto Miquelarena · [illegible] Los barrios de Elvira Lindo · [illegible] *Doce cuentos peregrinos* o el espacio de la pérdida: Gabriel García Márquez en el laberinto europeo · [illegible] Ciudad e identidad en *La cátedra de la calavera*

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA,
LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Universidad de Alicante

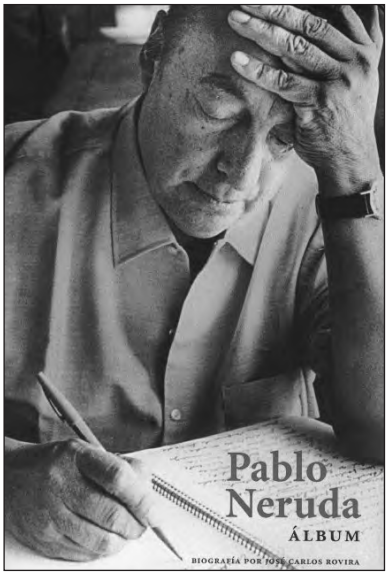

José María Ferri
y José Carlos Rovira (eds.)
Parnaso de dos mundos
De literatura española e hispanoamericana
en el Siglo de Oro
Universidad de Navarra • Iberoamericana • Vervuert • 2010


Mª de los Ángeles Ayala
Rocío Charques Gámez
Enrique Rubio Cremades
Eva Mª Valero Juan
LA LABOR PERIODÍSTICA DE
RAFAEL ALTAMIRA
(I)
Catálogo descriptivo y antología
de las colaboraciones en La España Moderna,
Boletín de la Institución Libre de Enseñanza y
Nuestro Tiempo
España moderna

CARMEN ALEMANY BAY
LA NARRATIVA DE LA ALTERIDAD EN AMERICA LATINA
(desde los tiempos del boom)

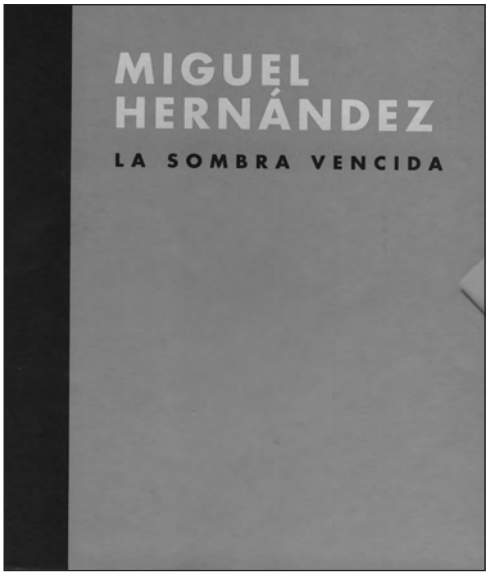
Centro Internacional de Estudios
sobre Romanticismo Hispánico "Ermanno Caldera"
Romanticismo 9
El eros romántico
Actas del IX Congreso
(Saluzzo, 17-19 de Febrero de 2005)
Il Capitello del Sole

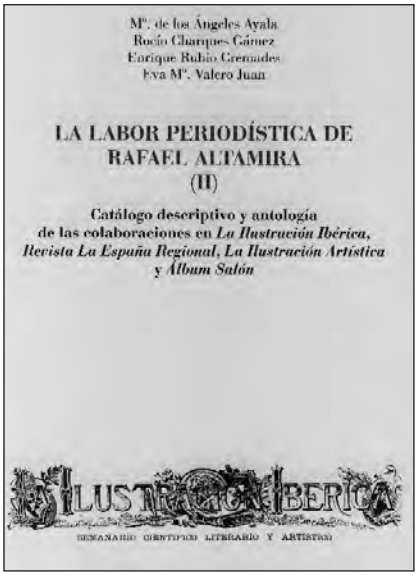
CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE
Mónica Ruiz Bañuls
El huehuetlatolli
como discurso sincrético en el proceso
evangelizador novohispano del siglo XVI
Bulzoni Editore


Pablo
Neruda
ÁLBUM
BIOGRAFÍA POR JOSÉ CARLOS ROVIRA

Centro Internacional de Estudios
sobre Romanticismo Hispánico "Ermanno Caldera"
Romanticismo 10
Romanticismo y exilio
Il Capitello del Sole

CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE
Eva Mª Valero Juan
Tras las huellas del Quijote
en la América virreinal
Estudio y edición de textos
Bulzoni Editore


MIGUEL
HERNÁNDEZ
LA SOMBRA VENCIDA


Mª. de los Ángeles Ayala
Rocío Charques Gámez
Enrique Rubio Cremades
Eva Mª. Valero Juan
LA LABOR PERIODÍSTICA DE
RAFAEL ALTAMIRA
(II)
Catálogo descriptivo y antología
de las colaboraciones en La Ilustración Ibérica,
Revista La España Regional, La Ilustración Artística
y Álbum Salón
ILUSTRACIÓN IBÉRICA
SEMANARIO CIENTÍFICO LITERARIO Y ARTÍSTICO

RUBÉN DARÍO
OBRA POÉTICA
Epístolas y poemas (Primeras notas)
Abrojos
Rimas
Canto épico a las glorias de Chile
Azul…
Prosas profanas y otros poemas
Cantos de vida y esperanza,
los cisnes y otros poemas
El canto errante
Poema del otoño y otros poemas
Canto a la Argentina y otros poemas
Selección de poemas dispersos
Edición de José Carlos Rovira
con la colaboración de Sergio Galindo
BIBLIOTECA CASTRO
FUNDACIÓN JOSÉ ANTONIO DE CASTRO

COLABORACIONES

Normas para colaboraciones en la revista *América sin nombre* 2013

1. Los números de la revista *América sin nombre* son anuales y contienen generalmente la publicación de un tema monográfico que es anunciado, para cada dos números próximos, en la cubierta posterior de la revista.

2. La revista *América sin nombre* ofrece a todos aquellos investigadores interesados la posibilidad de colaborar con sus contribuciones en el número de cada año a través del formulario de presentación de originales disponible al final del ejemplar impreso o en las instrucciones para la presentación de originales de su edición digital.

El formulario, en el que se propondrá el título del artículo, el *abstract* y las palabras clave (en castellano y en inglés) del mismo, así como su fecha de envío, deberá remitirse a la dirección de la revista americasinnombre@gmail.com o en formato CD o DVD a la dirección postal:

América sin nombre/ Departamento de Filología Española/ Apdo. 99/ Universidad de Alicante/ 03080 Alicante (España), junto con el texto completo del artículo, inédito y original, en formato .doc o .rtf.

La fecha límite de entrega de originales es el 30 de julio de cada año, ajustándose al tema anunciado en la cubierta posterior del último número.

3. NORMAS DE PRESENTACIÓN

La extensión máxima de los artículos, que deberán ser originales e inéditos, será de 12 páginas, incluidas las notas y las referencias bibliográficas.

Junto al texto se enviarán, además,

1. El formulario de presentación de originales, antes descrito, junto con un breve currículo del autor (máximo 7 líneas) en el que se debe incluir la afiliación profesional completa o centro de trabajo actual y la dirección de correo electrónico.

2. Las imágenes que se desee incorporar a la publicación (un máximo de seis) en formato .jpg y un tamaño mínimo de 500 píxeles en su lado mayor. En un documento Word se relacionará cada foto con su correspondiente pie de foto. También se debe indicar el lugar del texto donde se debe insertar. En caso de que el peso informático de las imágenes lo requiera, se deberá hacer llegar un CD con dichas imágenes.

3.1. Formato de página y de párrafo

El tamaño de papel seleccionado será DIN A4 y la fuente Calibri 11 puntos, que es la que ofrece el procesador por defecto.

Las páginas irán sin numerar y sin encabezados, con interlineado sencillo y justificación completa del texto, y sólo se utilizará sangría (doble) y espaciado (doble antes y después de la cita) para la reproducción de citas textuales extensas.

Se debe activar en el programa la opción destinada al control de líneas viudas y huérfanas para evitar que la primera o la última línea de un párrafo quede aislada al principio o final de una página.

Se debe evitar el uso de negritas y del subrayado. En lugar de este último se usa la cursiva.

3.2. Formato para notas a pie de página

En líneas generales, la revista intenta reducir al máximo las notas al pie. Las referencias bibliográficas se proporcionarán dentro del texto (ver apartado 3.3), por lo que las notas al pie quedan reservadas para información que complemente o amplíe algún aspecto del artículo.

La numeración será continua y automática, siendo la primera nota que aparezca la número 1.
La fuente seleccionada deberá ser Calibri de 9 puntos.
En el cuerpo del texto, la llamada a nota se situará siempre antes de los signos de puntuación.
El interlineado también será sencillo e igualmente se justificará el texto de la nota de forma completa.
También para las notas se activará el programa de líneas viudas y huérfanas.

3.3 Presentación de las citas y referencias bibliográficas

Las citas de referencia en el texto y la lista final de referencias bibliográficas se deben presentar según el formato A.P.A.

a) Cuando el apellido del autor forma parte del discurso, se incluye solamente el año de publicación de la obra entre paréntesis y la página. Si se hace referencia a la obra completa se elimina la página.
Ejemplo: Mendiola (2001, p. 45) compara las relaciones…

b) Cuando el apellido y el año no forman parte del discurso, se ponen ambos elementos entre paréntesis separados por comas, así como la página.
Ejemplo: La comparación de las relaciones (Mendiola, 2001, p. 45) se inicia…

c) Si hay más de una obra de un solo autor aparecida el mismo año, se citará con una letra en secuencia tras el año.
Ejemplo: Mendiola, 2001a, Mendiola, 2001b, etc.

Al final del artículo se ofrecerá, ordenadas alfabéticamente, las referencias bibliográficas de todas las obras citadas (sólo las citadas) con el siguiente formato:

a) Monografías:
Apellidos, Nombre (año de publicación), *Título en cursiva*, Lugar de edición, Editorial.
Ejemplo: Henríquez Ureña, Pedro (1949), *Las corrientes literarias de la América Hispánica*, México, F.C.E.

b) Partes o capítulos de monografías:
Apellidos, Nombre (año de publicación), "Título del capítulo entrecomillado", en Nombre Apellidos del responsable del libro, *Título en cursiva*, Lugar de edición, Editorial, páginas del libro en el que se encuentra el capítulo.
Ejemplo: Rama, Ángel (1974), "Origen de un novelista y de una generación literaria", en Helmy F. Giacoman (ed.), *Homenaje a Juan Carlos Onetti*, Nueva York, Las Américas, pp. 13-51.

c) Artículos en publicaciones en serie:
Apellidos, Nombre (año), "Título del artículo entrecomillado", *Título de la publicación en cursiva*, volumen:número, pp.
Ejemplo: Sánchez del Barrio, Antonio (1987), "Algunas noticias sobre el tiempo de Pasión tradicional: El caso concreto de Medina del Campo", *Revista de Folklore*, 7:83, pp. 169-175.

Las citas textuales breves (menos de 40 palabras) irán entrecomilladas dentro del texto. Las citas textuales largas se pondrán en párrafo aparte, sin comillas y con doble sangría del lado izquierdo. La primera línea de la cita textual no lleva ninguna sangría adicional.

4. Una vez recibidas las contribuciones para cada año, la revista ASN lleva a cabo un proceso de Evaluación Externa por Pares académicos de cada una mediante el método denominado como doble ciego. Cada artículo será dictaminado por dos árbitros externos a la revista propuestos por el consejo de redacción, preservando siempre el anonimato tanto del colaborador como del árbitro encargado del informe, que en todo caso será siempre un investigador destacado en el área de la literatura hispanoamericana.

Los resultados de los dos dictámenes configurarán el resultado final del proceso de evaluación, pudiéndose recurrir a un tercer árbitro en el caso de ser necesario. El dictamen podrá ser ACEPTADO, ACEPTADO con cambios menores, ACEPTADO con cambios sustanciales o NO ACEPTADO, comunicándose al autor individualmente y en privado con la ficha de aceptación de originales de la revista antes del 30 de octubre de cada año.

5. Una vez dictaminados los trabajos propuestos para el número de la revista, los autores aceptados deberán remitir a la redacción de *América sin nombre* el formulario de cesión de derechos de autor a la revista, comprometiéndose al respeto de las leyes de propiedad intelectual vigentes y permitiendo a *América sin nombre* la difusión del trabajo, tanto en soporte impreso como en formato digital, con fines de divulgación científica.

New guidelines for the submission of articles in *América sin nombre* 2013

1. Generally, every issue of *América sin nombre* is a monograph devoted to a certain topic. The topics for the next two volumes are announced on the back cover of the journal.
2. Researchers interested in publishing their papers in *América sin nombre* must fill in the originals submission form which is available on the last page of the volume published in print, or follow the instructions in the digital edition.

The form must include the title of the paper, the abstract and keywords (in Spanish and in English) and the date sent. The form must also be addressed to americasinnombre@gmail.com or in CD/DVD format to the following postal address:

América sin Nombre/ Departamento de Filología Española/ Apdo. 99/ Universidad de Alicante/ 03080 Alicante (Spain). The form must be submitted together with the article, which must be original and unpublished, in .doc or .rtf format.

The deadline for the submission of the originals in on July 30 every year. The articles must fit the topic announced on the back cover of the volume published the year before.

3. FORMAL GUIDELINES

The papers must be original and unpublished and should not exceed 12 pages, including cited bibliographical references and notes.

The following documents must be submitted along with the text:

1. The originals submission form including the information detailed in point 2. as well as a brief bionote (up to 7 lines) which will be published together with the article. It must include a complete institutional affiliation or current workplace of the author, and his/her electronic address.

2. The articles can incorporate a maximum of 6 pictures which must be sent in .jpg format and have a minimum size of 500 pixels in the widest side. Another document should include the captions, indicating which picture each caption refers to. In this document the place where the pictures are to be inserted within the article should also be indicated. If the pictures are too heavy to be sent by e-mail, a CD containing them should be remitted.

3.1. Page and paragraph format

The paper size must be DIN A4 and the font Calibri 11. The pages of the article must not have page numbers or headers, and the spacing must be simple. The text must be completely justified. Indentation (double) and spacing (double before and after quotations) will only be used for longer quotations.

In order to avoid that a single first or last line at the beginning or end of a paragraph is left dangling at the top or bottom of the page, the option that controls widows and orphans should be activated in the word processor.

Boldfaced or underlined text should be avoided. Italics are to be used instead of underlining.

3.2. Footnotes format

América sin nombre tries to reduce the number of footnotes as much as possible. Bibliographical references must be included as a part of the text (see 3.3). Footnotes thus should only provide additional information or explanations on a certain aspect discussed in the article.

Footnotes must be numbered consecutively starting with number one.

The font must be Calibri 9.

The superscript numbers in the main text must be placed before the punctuation. The text of the footnote must as well be simple spaced and completely justified. Widows and orphans should also be controlled.

3.3. Quotations and bibliographical references format

In-text parenthetical references and bibliographical references must follow the A.P.A. Style.

a) If the author´s last name appears in the text, only the year published and the page number must be indicated in parentheses. If the whole work is being referred to, the page number must be suppressed.
E.g.: Mendiola (2001, p. 45) compares the relationships between…

b) If the author´s last name and the year published are not part of the text, both must be indicated in parentheses, separated by comas, followed by the page number.
E.g.: The comparison between the relationships (Mendiola, 2001, p. 45) begins…

c) If there is more than one work by an author published in the same year, consecutive letters must be indicated after the year published.
E.g.: Mendiola, 2001a, Mendiola, 2001b, etc.

At the end of the article, only the references that have been cited in the paper must be listed in alphabetical order, and according to the following guidelines:

a) Monographs:
Author´s last name, Author´s first name (year published), *Title of book in italics*, place of publication, Publisher.
Example: Henríquez Ureña, Pedro (1949), *Las corrientes literarias de la América Hispánica*, México, F.C.E.

b) Sections or chapters in a book:
Author´s last name, Author´s first name (year published), "Title of chapter in quotations", in first and last name of the editor of the book, *Title of book in italics*, Place of publication, Publisher, pages on which the article appears.
Example: Rama, Ángel (1974), "Origen de un novelista y de una generación literaria", in Helmy F. Giacoman (ed.),*Homenaje a Juan Carlos Onetti*, New York, Las Américas, pp. 13-51.

c) Journal articles:
Author´s last name, author´s first name (year published), "Title of article in quotations", *Title of journal in italics*, volume number: issue number, pages.
Example: Sánchez del Barrio, Antonio (1987), "Algunas noticias sobre el tiempo de Pasión tradicional: El caso concreto de Medina del Campo",*Revista de Folklore*, 7:83, pp. 169-175.

Brief quotations (less than 40 words) must be included in the text in quotations. Longer quotations must be separated from the context, double indented in the left-hand margin and never enclosed in quotation marks. The first line of the quotation must not have any particular indentation.

4. Once the submissions have been received, all of them are blindly refereed in an External Evaluation process carried out by academic pairs, following the double blind method. Each paper will be submitted to two external referees who are nominated by the editorial board. The anonymity of both the author and the referee who carries out the report will be preserved. All the referees are distinguished researchers on Hispano-American Literature.

The evaluation process ends with the results of these evaluations. If it is necessary, a third referee could take part in the process. The report will show a paper to be ACCEPTED, ACCEPTED after minor modifications, ACCEPTED after substantial modifications or NOT ACCEPTED.

Every year, before October 30, the results of the evaluation will be individually and privately notified to every author, who will receive the originals acceptance form of *América Sin Nombre*.

5. Once the papers for the issue have been accepted, the authors must send the royalties cession form to *América sin nombre*, committing to observe intellectual property laws in force, and allowing *América sin nombre* to publish their Work, both digitally and in print, based on scientific purposes.

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN / SUSCRIPTION FORM

Nombre / Name: _____
DNI / ID: _____
Institución y dirección / Institution and Adress: _____
Código Postal y ciudad / Zip Code and City: _____
Teléfono / Phone: _____ Correo electrónico / E-mail: _____

Deseo suscribirme a la revista *América sin nombre* a partir del número _____ .
Please enter my suscription to *América sin nombre* beginning with volumen _____ .

Derechos de suscripción: tres números (ordinarios o extraordinarios) de *América sin nombre* que le serán remitidos por correo a la dirección arriba indicada.
Precio: 30 euros
Forma de pago:

- ❑ Contra reembolso de cada ejemplar (11 euros)
- ❑ Por talón nominativo, dirigido a Dpto. de Filología española, Universidad de Alicante. Apdo. de Correos 99 - E 03080 Alicante (España)

BOLETÍN DE PEDIDO / ORDER FORM

Deseo recibir las publicaciones siguientes: / Please send me the following puplications:

Revista / Journal: *América sin nombre*
Volúmenes nº / Volumen num _____ Ejemplares / Copies: _____

Anejo / Monograph: *Cuadernos de América sin nombre*
ISBN: _____ Ejemplares / Copies _____

Nombre / Name: _____
DNI / ID: _____
Institución y dirección / Institution and Adress: _____
Código Postal y ciudad / Zip Code and City: _____
Teléfono / Phone: _____ Correo electrónico / E-mail: _____

Precio: 11 euros por ejemplar de *América sin nombre*
10 euros por ejemplar de *Cuadernos de América sin nombre*
Forma de pago:

- ❑ Contra reembolso de cada ejemplar
- ❑ Por talón nominativo, dirigido a Dpto. de Filología española, Universidad de Alicante. Apdo. de Correos 99 - E 03080 Alicante (España)

PETICIÓN DE INTERCAMBIO / EXCHANGE REQUEST

Institución / Institution: _____

Dirección postal / Adress: _____
Teléfono / Phone: _____ Correo electrónico / E-mail: _____

Estamos interesados en recibir su revista / We would like to receive your Academic Title
América sin nombre
en intercambio por nuestra revista / in exchange for our Academic Journal
_____

(Por favor adjunte su ISSN así como otra información sobre su/s Revista/s o Serie/s: periodicidad, contenido...)
(Please enclose its ISSN as well as other informatio about your/s Academic Title/s: frequency, contents...)

Nuestra dirección de intercambio / Our exchange Adress: Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti, Universidad de Alicante, Apdo. 99, E-03080 Alicante.

Dirección de intercambio / Exchange adress: _____

AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Formulario de presentación de originales a la revista *América Sin Nombre*

Nombre
Institución
Correo electrónico
Breve CV científico   Título del artículo (castellano e inglés): Abstract (castellano e inglés):
Fecha de presentación:

*Junto con el presente formulario, deberá adjuntarse el artículo completo en formato texto y adaptado a las normas de presentación de originales de la revista ASN a la dirección de correo electrónico americasinnombre@gmail.com.

*El artículo, siguiendo la política de publicaciones de ASN, será sometido a un proceso de evaluación externa por pares por el método doble ciego.

*El resultado de la evaluación externa y la aceptación o no del trabajo para su publicación en el siguiente número de ASN será comunicado a cada autor por correo electrónico antes del 30 de septiembre de cada año.

Att. El director y el Comité Editorial de América sin Nombre

AMÉRICA SIN NOMBRE

Dpto. Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura (Universidad de Alicante)
Carretera de San Vicente S/N - 03080 Alicante (España)
americasinnombre@gmail.com / T.:+34 965 90 3788

PRÓXIMOS NÚMEROS:

— 2013, Nº 18: Incertidumbres e inquietudes: la América hispánica en el siglo XVIII, coordinado por Virginia Gil Amate.
— 2014, Nº 19: El Caribe y la diáspora africana, coordinado por José Gomáriz.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante