

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS EN EL CORAZÓN DE EUROPA

Universidad Carolina de Praga
Facultad de Filosofía y Letras

Praga 2004

Vydáno s podporou výzkumného záměru
Srovnávací poetika v multikulturním světě
MSM 112100005
Publicado con el apoyo del proyecto
Poética comparada en el mundo multicultural
MSM 112100005

Diseño de carátula: Helena Šantavá
Fotografías: Petr Pšenička, Dora Čančíková

Cuidado de la edición: Klára Schirová
Revisión lingüística: Eduardo Fernández

© Instituto de Estudios Románicos
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Carolina de Praga
Nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1

Impresión:
Vydavatelství Marie Mlejnkové, s. r. o.
P. O. Box B 37, 530 01 Pardubice
República Checa

ISBN 80-7308-081-8

Índice

- 10 Introducción
- 13 Armonía y conflicto en la obra de José María Arguedas
Anna Housková
- 29 El discurso experimental arguediano
Jana Hermuthová
- 77 El quijotismo en El Sexto de José María Arguedas
Anna Housková
- 97 Todas las sangres - la utopía peruana
Klára Schirová
- 144 Nota editorial





Introducción

En la ciudad de Praga, llamada “el corazón de Europa”, José María Arguedas tiene sus lectores sensibles. Son los que hablan español, en general los estudiantes de filología hispánica, ya que aún no hay traducciones de sus obras al checo. En la Universidad Carolina de Praga, la narrativa y los ensayos de José María Arguedas se incluyen en los cursos literarios donde han surgido numerosas presentaciones en los seminarios y, en los últimos años, también cuatro tesis de maestría – con lo cual Arguedas se ha convertido en uno de los escritores hispanoamericanos más estudiados en esta universidad.

En mi trabajo docente es lo que más me alegra: la buena calidad de las tesis arguedianas y el interés compartido por la obra del escritor peruano que también para mí fue el encuentro que decidió toda mi orientación profesional, hace treinta y cinco años.

En la Europa Central donde se concentran distintas naciones y distintas lenguas en el espacio poco extenso y muy poblado, hay tradición de una sensibilidad para lo diverso. Tal vez sea lo que nos facilita un encuentro personal con la literatura iberoamericana, en general, y con la de José María Arguedas, en especial. Y viceversa – no es casual que para varios escritores hispanoamericanos tenga importancia el praguense Franz Kafka.

Como las tesis de maestría se presentan en checo en la Universidad de Praga, publicamos aquí en español algunas partes reelaboradas de dos tesis, junto con mis dos artículos arguedianos. La tesis de Jana Hermuthová se centró en la elaboración experimental de un nuevo lenguaje literario que exprese la sensibilidad del habla y del hablante quechua, en las novelas Los ríos profundos y El zorro de arriba y el zorro de abajo. Si en la primera novela el lenguaje experimental encuentra una armonía entre dos mundos heterogéneos, en la última obra el discurso unificador se triza

irreversiblemente en una polifonía caótica de voces superpuestas. Klára Schirová estudi la obra de Arguedas en contacto con la teoría de la dependencia y la teología de la liberación, encontrando su campo común en los valores humanistas de dignidad y libertad. Su punto de vista interdisciplinario no disminuye la significación de la literatura, sino al contrario, en la creación literaria de Arguedas ve una anticipación de la teología de la liberación. La novela Todas las sangres la enfoca desde su doble lectura – la realista y la simbólica – encontrando en la unión híbrida de narrativa y poesía una explicación de la imperfección formal y a la vez la rica polivalencia significativa de esta novela.

La unidad de la obra y la vida del escritor peruano estimula no sólo el estudio y las lecturas de los universitarios checos sino también su interés por conocer la actualidad social del Perú. Unas fotografías de sus viajes acompañan este pequeño libro, concebido como un homenaje a José María Arguedas, presente en el corazón de Europa.

Anna Housková



Armonía y conflicto en la obra de José María Arguedas

Anna Housková

La tensión entre armonía y conflicto en las novelas de José María Arguedas es una cuestión literaria, pero enraizada en la situación existencial del autor. Los intentos de explicar sus textos desde su psicología (o patología) carecen de valor crítico; una mirada más profunda vincula su literatura con el problema de la identidad peruana. En el debate celebrado en Lima en el año 1994, Gonzalo Portocarrero vio la razón de ser de la creación literaria de Arguedas en la necesidad de armonizar el conflicto: “En Arguedas hay una tensión entre concepciones del mundo y la vida muy distintas, entre sí, orientaciones culturales que muy difícilmente pueden ser sintetizadas. El arte será la manera de tratar de armonizar este conflicto tan desgarrador.”¹ Otros participantes debatieron acerca del concepto de “mestizaje”, concibiéndolo como una posibilidad de “síntesis cultural”, una conciliación armoniosa. En cambio, Antonio Cornejo Polar acentuó el polo conflictivo de la obra de Arguedas, contraponiendo a la categoría de mestizaje los conceptos de migrante y multiculturalidad.² En el polo opuesto aparece la interpretación de Mario Vargas Llosa que insiste en la armonización de

Arguedas desde un indigenismo utópico, en su libro polémico *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996).

Tal vez no sea redundante agregar a este aspecto de la obra de Arguedas un breve comentario desde otra región del mundo. Leer desde otro contexto nos limita, pero tiene la ventaja de volver a la literatura misma.

En el último período, los estudios de cultura se imponen más que la crítica literaria, y la literatura parece perder importancia. Sin embargo, los problemas discutidos por la crítica cultural están implícitos en las obras literarias³ y la creación verbal por sí sola puede comunicar una voz auténtica de una cultura a los lectores de otros países. La literatura sigue siendo clave para comprender la cultura: forma parte del “fondo de imágenes básicas de una nación” (Paul Ricoeur)⁴, donde la renovación de imágenes mantiene viva la cultura. La obra de Arguedas tiene esta potencia creativa: se puede percibir aún sin conocer los contextos, que se insinúan desde dentro del texto.

La literatura es un campo donde lo común y lo diferente no se excluyen. Posibilita ver lo otro y, a la vez, descubrir cercanías íntimas entre regiones tan distantes como América Latina y Europa Central. La lectura de la obra de José María Arguedas posibilita tal encuentro cultural y personal.

Mi comentario se centra en tres aspectos de la novela *Los ríos profundos*: la imagen de la edad de oro, el conflicto de dos mundos y el héroe débil.

La edad de oro

Esta imagen grecolatina, emparentada con el mito del paraíso perdido y actualizada en el renacimiento, tiene una importancia

especial en la imaginación de Hispanoamérica desde las descripciones de Cristóbal Colón.⁵ A diferencia de las literaturas de la América anglosajona, la literatura hispanoamericana comienza con la imagen arcádica – la imagen de la naturaleza salvaje será posterior.

En las novelas de Arguedas hay un ansia de armonía que posibilita relacionar su obra con la tradición idílica de proveniencia europea. Lo comentaron algunos intérpretes,⁶ en primer lugar Mario Vargas Llosa en su monografía mencionada. Su interpretación relaciona la obra de Arguedas con la llamada “utopía arcaica”, o sea, con una idealización retrospectiva de la sociedad prehispánica. Según Vargas Llosa es paradójico que “el indigenismo, que funda toda su reivindicación de la cultura y de la raza aborígen en el rechazo global de lo europeo, tenga sus raíces en remotas leyendas griegas y latinas, reactualizadas por el humanismo renacentista.”⁷ En su interpretación, el protagonista de *Los ríos profundos* vive mirando hacia atrás, se refugia en los recuerdos de su infancia cuya visión se subordina a las imágenes de la edad de oro y el paraíso perdido. Arguedas “se halla, pues, paradójicamente en la tradición más hispánica que cabe: la del renacentista Garcilaso y la de Antonio León Pinelo...”⁸

De este modo, Arguedas aparece como un aculturado. Vargas Llosa no tiene en cuenta el nivel que Northrop Frye llama “mitología imaginativa”. El crítico canadiense distingue entre dos formas del mito pastoril: la social cuya expresión común y corriente es una idealización nostálgica de los recuerdos, y la forma imaginativa donde el narrador no se aleja hacia el mundo de los recuerdos sino que ocurre lo contrario: se borra la distancia entre el sujeto y el objeto, el presente y el pasado.⁹ No ver

esta forma imaginativa en la obra de Arguedas significa reducir su sentido y su creatividad.

En la novela de José María Arguedas, el mito de la remota tradición europea se transforma en otra cosa: en el pensamiento mítico, impregnado por la visión indígena.

Con la edad de oro se podrían relacionar dos aspectos: la valoración de la infancia (ingenuidad, comunidad) y la inmersión del protagonista en la naturaleza. Pero estos motivos dejan de ser un tema y se convierten en el modo de visión. La infancia significa una capacidad de visión mítica: “Tú ves, como niño, algunas cosas que los mayores no vemos. La armonía de Dios existe en la tierra. Perdonemos al Viejo porque por él conociste el Cuzco.”¹⁰ La mirada del protagonista y narrador adolescente se abre al mundo y en momentos de encuentro feliz percibe una unidad de lo humano y lo natural, de todos los elementos del universo. La emotividad intensa, de júbilo ritual, heroísmo, tristeza y ternura, le da a la narración transparencia, como si el espacio se inundara por una luz sagrada que agudiza, a la vez, los pormenores terrestres, descritos con precisión. Por ejemplo, el motivo de los árboles: “El arrayán, los lambras, el sauce, el eucalipto, el capulí, la tara, son árboles de madera limpia, cuyas ramas y hojas se recortan libremente. El hombre los contempla desde lejos y quien busca sombra se acerca a ellos y reposa bajo un árbol que canta solo, con una voz profunda, en que los cielos, el agua y la tierra se confunden.”¹¹

El motivo del árbol sagrado, *axis mundi*, que existe en todas las mitologías¹² se separa de la europea por la lista de nombres de los árboles locales. Además, el motivo de su canto, de su „voz profunda“ se relaciona con la significación de los motivos de

sonidos, frecuentes en la obra de Arguedas, signos de la unidad no visible.

La relación recíproca entre el hombre y la naturaleza cuyos motivos son omnipresentes en *Los ríos profundos*,¹³ se vincula con el pensamiento analógico. Por ejemplo, en la descripción de la catedral barroca de Cusco: “Era una inmensa fachada; parecía ser tan ancha como la base de las montañas que se elevan desde las orillas de algunos lagos de altura. En el silencio, las torres y el atrio repetían la menor resonancia, igual que las montañas de roca que orillan los lagos helados. La roca devuelve profundamente el grito de los patos o la voz humana. Ese eco es difuso y parece que naciera del propio pecho del viajero, atento, oprimido por el silencio.”¹⁴

La analogía encuentra las relaciones ocultas, sin reducir las diferencias de los fenómenos comparados. Aparece lo común de la sacralidad de la catedral católica y la sacralidad de las montañas en la religiosidad indígena.

Esta perspectiva del narrador cambia el sentido de la subjetividad: los momentos de un profundo contacto recíproco entre el personaje y el mundo eliminan la diferencia entre sujeto y objeto, revelando la unidad secreta del universo. El “yo” del narrador es implícitamente el otro: el hombre que escucha la voz profunda de un árbol o el viajero atento al eco de las rocas en regiones no habitadas de los Andes.

En el primer capítulo, el ritual de comprensión y compenetración culmina en dos motivos que representan dos culturas: el contacto físico del personaje con el muro incaico del palacio Inca Roca, y la campanada de la catedral que unifica todos los elementos del mundo. El narrador no se proyecta en su entorno,

como un sujeto romántico, sino que siente como lo engloba la vibración de las campanadas que “atravesaba todos los elementos”. El centro sagrado del mundo que otras obras suelen colocar al final, aquí se encuentra ya al comienzo de la narración. Durante un breve rato es posible una vivencia de la unidad originaria, pero no se puede permanecer en ella. Encontrarla no significa que se termine la divergencia entre el hombre y el universo. El protagonista seguirá viviendo en el mundo heterogéneo, pasando por una experiencia de soledad y orfandad.

Antes de comentar este polo conflictivo podemos resumir qué ha pasado con la imagen de la edad de oro:

En *Los ríos profundos* no se trata de nuevas variaciones literarias de mitos grecolatinos, cristianos, ni tampoco indígenas. En el espacio multicultural andino, Arguedas renueva el modo de pensar mítico. Las imágenes tradicionales se disuelven en la imaginación mítica. Ángel Rama subrayó este rasgo creativo de la nueva narrativa latinoamericana que “al manejo de ‘mitos literarios’ opondrá el ‘pensar mítico’”.¹⁵

José María Arguedas contradice la idea de una irradiación de la creatividad desde un centro metropolitano a las regiones periféricas. Abandona la relación centro/periferia, asumiendo otro punto de vista. Cada región y cada cultura es un foco de creatividad. La cultura andina no se subordina a otra cultura, sino todo lo contrario: se apropia de sus elementos y los transforma: “Ocurrió lo que suele suceder cuando un pueblo de cultura de alto nivel es dominado por otra: tiene la flexibilidad y poder suficiente como para defender su integridad y aun desarrollarla, mediante la toma de elementos libremente elegidos o impuestos. Hacia 1960 un médico español no pudo reconocer un arpa

de hechura indígena, en un teatro popular de Lima; creyó que se trataba de un instrumento distinto.”¹⁶

Hay quienes consideran utópica la confianza de Arguedas en la vitalidad creativa del pueblo quechua. Lo que es indudable es que él mismo realiza tal acto creador en su obra. En *Los ríos profundos* el mito de la edad de oro está tan transformado como aquel arpa de hechura indígena.

Conflicto de dos mundos

La visión mítica forma un estrato de la novela de Arguedas sin neutralizar su polo conflictivo. Una tensión entre la historia y la inclinación a la unidad del mundo es propia del género novelesco como tal; en la distinta configuración de ambos polos se basan los tipos de novela. El ansia de armonía determina la construcción del tipo idílico. Pero *Los ríos profundos* pertenece a otro tipo que podríamos llamar “novela de conflicto de dos mundos” y cuyo antecedente es el *Quijote*. No es casual que en *Los ríos profundos* aparezca una alusión al personaje cervantino (aún más visible en *El Sexto*). En el sentido tipológico, la novela de Arguedas está más emparentada, por ejemplo, con la novela *La vorágine* que con *Don Segundo Sombra* con la que fue comparada.¹⁷

En *Los ríos profundos* el conflicto de los mundos tiene dos niveles. El primero y más obvio es el enfrentamiento de dos tradiciones culturales en el ambiente bilingüe. El protagonista está encerrado en el colegio eclesiástico ajeno y no es aceptado tampoco por los indígenas de Abancay, humillados y pasivos. Vive entre dos comunidades sin pertenecer plenamente a ninguna. Ambas tradiciones conviven y se compenetran (p. ej. el motivo de zumbayllu en el colegio) pero no se fusionan.

La confrontación de las culturas no se resuelve con una armonización indigenista, que solo invertiría la relación centro/periferia. La visión de Arguedas tampoco es mestiza en el sentido de la concepción armónica de la sinfonía de culturas, que tiene su tradición en el pensamiento hispanoamericano (Reyes, Vasconcelos, Carpentier).

José María Arguedas concibe la relación entre las culturas como una “superposición”. Este concepto aparece en los ensayos de Mariátegui y más tarde en los de Octavio Paz. La crítica no suele relacionar a Arguedas con Paz, pero ambos coinciden en temas fundamentales: la posibilidad de revivir la unidad originaria del universo (el “eterno presente” de Paz); el pensamiento analógico; la superposición de distintas tradiciones culturales que se mantienen en convivencia dramática sin fusionarse. La coincidencia de ambos escritores también revela una relación orgánica entre el ansia de armonía de *illud tempus* y la visión conflictiva de la convivencia multicultural. En México el estrato no moderno parece más oculto, mientras que en el Perú es visible. En los dos países la tradición indígena forma la base - igual que en la arquitectura de los palacios cusqueños. El muro incaico del primer capítulo de *Los ríos profundos* no es un muro de Sacsayhuaman, sino el de una casa en que, sobre las piedras incas ondulantes como el río, posa el segundo piso geométrico de construcción colonial: “La pared blanca del segundo piso empezaba en línea recta sobre el muro.”¹⁸

La arquitectura de la novela es similar: su experimento lingüístico, que incorpora al español la morfología, sintaxis, entonación y visión del mundo del quechua, construye la escritura sobre las bases de un estrato profundo de una cultura oral. La

búsqueda del lenguaje que fundamentaría la escritura en la oralidad aparece como tema explícito en el capítulo VI, cuando el protagonista (“poeta”) escribe dos versiones de una carta amorosa: descontento con el estilo literario descubre el estilo del canto quechua (“¡Escribir! Escribir para ellas era inútil, inservible. ¡Anda, espéralas en los caminos y canta! ¿Y si fuera posible, si pudiera empezarse? Y escribí:...”).¹⁹

La “superposición” no es sincrética: ya Ángel Rama, dentro de su concepto de transculturación, destacaba “la actitud de quienes no se limitan a un sincretismo”.²⁰ Y con más claridad lo formula Antonio Cornejo Polar en sus conceptos de heterogeneidad y multiculturalidad.

Héroe débil

En la novela de Arguedas la tensión de dos mundos tiene también otro nivel. Confronta dos actitudes globales del hombre frente al mundo: la manipulante y la dialógica. La actitud que ve un mundo fragmentado cuyas partes son objeto de manipulación, no comprende ni admite lo distinto; en cambio, la experiencia del encuentro al comienzo de la novela inicia una actitud abierta a lo otro, propia del protagonista autobiográfico.²¹

Éste forma parte de la estirpe de los personajes débiles, de los jóvenes poetas que por su alta sensibilidad son diferentes de los demás.²² En este sentido, también el personaje de Arguedas está situado al margen de “lo normal”, al margen del grupo - pero el punto de vista centro/periferia se abandona también a este nivel y el protagonista no es visto como marginal. Es así que tampoco hace falta que pase por un aprendizaje, como en un *Bildungsroman*. La experiencia de Ernesto no desemboca en una integración en el mundo de adultos, sino en una purificación.

Se ofrece una comparación con la novela corta *Tonio Kröger* de Thomas Mann. Su protagonista, de vocación artística, de nombre exótico y ojos oscuros (por su madre Consuelo que proviene de un país del sur) parece extraño entre los jóvenes rubios, de ojos azules, interesados por los deportes y que en todo convienen a las reglas del mundo burgués. En la visión de Thomas Mann, y del mismo Tonio, a estos rubios sanos les pertenece el mundo, suya es la vida verdadera e inocente.

En *Los ríos profundos* el mundo no les pertenece a los fuertes. El héroe débil y no integrado, aparece en el centro del mundo axiológico. Tiene otra fuerza que la de imponerse. Ernesto, enraizado en la cultura indígena, con el “segundo piso” de la tradición europea, está distante de cualquier actitud agresiva o conquistadora. Situado fuera de grupos cerrados o perteneciendo a varios a medias, tiene una sensibilidad para los otros y para la „otredad“. Sabe escuchar. No excluye. Su actitud básica es la de la comprensión.

En *Los ríos profundos* no está opuesto el mundo indígena contra el mundo criollo; la polaridad consiste, más bien, en la oposición entre lo “cerrado” y lo “abierto”, entre la agresividad y la comprensión. Frente a todo lo que ensucia el alma - la violencia, el racismo, el odio que abundan en el colegio y en la ciudad, igual que en algún pueblo hostil - existe un polo opuesto: el de la serie de gestos amistosos, de gestos de generosidad con los enemigos, de momentos de comprensión. Esta actitud parece más débil, impotente, quijotesca pero tiene una fuerza axiológica e implica una intuición del orden cósmico, formando una alternativa frente al mundo de la agresividad. El tema de la peste al final de la novela traerá una purificación: el protago-

nista la encontrará en la ayuda humilde a una víctima de la peste.

No es casual que el tipo de héroe débil surja en la literatura de un país donde coexisten culturas diferentes (podríamos encontrar analogía en novelas centroeuropeas, p. ej. *Las tribulaciones del estudiante Törless* de Musil, o en obras de Kafka). Es un espacio de convivencia posible: la identidad, individual y colectiva, no significa identificarse con un grupo cerrado, sino encontrar una actitud abierta a la pluralidad de las formas de la vida.

Notemos al final que la visión del mundo en la novela de José María Arguedas deja de parecer “arcaica” también a la luz del debate sobre la modernidad y posmodernidad. La crítica de la ilustración encuentra el error fundamental de su concepto de la autonomía del sujeto en su separación rígida de la naturaleza, y pone en duda el principio mismo de la autonomía que consiste en excluir. Como dice Wolfgang Iser, hoy ya se ve que el “sujeto fuerte”, pujante y dominante, es falso, y que más vale el “sujeto débil”, dispuesto abrirse a lo otro y capaz de sensibilidad y comprensión.²³

Notas

- 1 Portocarrero, Gonzalo. “José María Arguedas : El arte como recreación de la identidad”. En *Amor y fuego. José María Arguedas, 25 años después* (Actas del Seminario Internacional). Lima : DESCO, CEPES, SUR, 1995, p. 366.
- 2 Cornejo Polar, Antonio. “Condición migrante y representatividad social : el caso de Arguedas”. En *Amor y fuego*. Ed. cit. Del mismo autor : “Una heterogeneidad no dialéctica : sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”. *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh) , 1996, núm. 176-177; *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires : Editorial Losada, 1973; *Escribir en el aire*. Lima : Editorial Horizonte, 1994.
- 3 Por ejemplo, Leonidas Morales llegó a una idea similar a la de Gonzalo Portocarrero analizando el lenguaje de las novelas. En Morales, Leonidas. “José María Arguedas : el lenguaje como perfección humana”. *Estudios filológicos* (Valdivia), 1971, núm. 7.
- 4 Ricoeur, Paul. “La civilisation universelle et cultures nationales”. *Esprit* (Paris), octubre 1961.
- 5 Aínsa, Fernando. *De la Edad de Oro a El Dorado*. México : Fondo de Cultura Económica, 1992. Buarque de Holanda, Sergio. *Visión del paraíso*. Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1987.
- 6 Forgues, Roland. *José María Arguedas. Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico*. Lima : Editorial Horizonte, 1989, p. 329.
- 7 Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México : Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 172.
- 8 *Ibid.*, p. 207.
- 9 Frye, Northrop. *La estructura inflexible de la obra literaria*. Madrid : Taurus, 1973, p. 390.
- 10 Arguedas, José María. Los ríos profundos. *Obras completas*, tomo III. Lima : Editorial Horizonte, 1983, p. 17.
- 11 *Ibid.*, p. 27.
- 12 Eliade, Mircea. “Nostalgia por el paraíso en las tradiciones ‘primitivas’”. Versión original en francés en *Mythes, rêves et mystères*. Paris : Gallimard, 1957.

- 13 Rowe, William. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima : Instituto Nacional de Cultura, 1979, pp. 88-114.
- 14 Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Ed. cit., p. 18.
- 15 Rama, Ángel. *La novela latinoamericana 1920-1980*. Bogotá : Instituto Colombiano de Cultura, 1982, p. 127.
- 16 Arguedas, José María. “Razón de ser del indigenismo en el Perú”. *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México : Siglo XXI, 1981, p. 193.
- 17 Urello, A. “El ciclo del héroe en Don Segundo Sombra y Los ríos profundos”. *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), 1976, núm. 314-315.
- 18 Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Ed. cit., p. 12.
- 19 Ibid., p. 71.
- 20 Rama, Ángel. Op. cit., p. 208.
- 21 Véase Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México : Siglo XXI, 1982.
- 22 Spina, Vincent. *El modo épico en José María Arguedas*. Madrid : Editorial Pliegos, 1986, p. 104.
- 23 Welsch, Wolfgang. “Postmoderna : pluralita. Mezi konsensem a dissensem”. *Host* (Brno), 1994, núm. 4. Versión original en alemán en *Archiv für Kulturgeschichte*, 1991, 73, 1.

Bibliografía

- Aínsa, Fernando. *De la Edad de Oro a El Dorado*. México : Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Buarque de Holanda, Sergio. *Visión del paraíso*. Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1987.
- Arguedas, José María. “Razón de ser del indigenismo en el Perú”. *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México : Siglo XXI, 1981.
- Arguedas, José María. Los ríos profundos. *Obras completas*, tomo III. Lima : Editorial Horizonte, 1983.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México : Siglo XXI, 1982.
- Cornejo Polar, Antonio. “Condición migrante y representatividad social : el caso de Arguedas”. En *Amor y fuego. José María Arguedas, 25 años después* (Actas del Seminario Internacional). Lima : DESCO, CEPES, SUR, 1995.
- Eliade, Mircea. “Nostalgia por el paraíso en las tradiciones ‘primitivas’”. Versión original en francés en *Mythes, rêves et mystères*. Paris : Gallimard, 1957.
- Forgues, Roland. *José María Arguedas. Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico*. Lima : Editorial Horizonte, 1989.
- Frye, Northrop. *La estructura inflexible de la obra literaria*. Madrid : Taurus, 1973.
- Leonidas Morales. “José María Arguedas : el lenguaje como perfección humana”. *Estudios filológicos* (Valdivia), 1971, núm. 7.
- Portocarrero, Gonzalo. „José María Arguedas : El arte como recreación de la identidad“. En *Amor y fuego. José María Arguedas, 25 años después* (Actas del Seminario Internacional). Lima : DESCO, CEPES, SUR, 1995.
- Rama, Ángel. *La novela latinoamericana 1920-1980*. Bogotá : Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- Ricoeur, Paul. “La civilisation universelle et cultures nationales”. *Esprit* (Paris), octubre 1961.
- Rowe, William. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima : Instituto Nacional de Cultura, 1979.

- Spina, Vincent. *El modo épico en José María Arguedas*. Madrid : Editorial Pliegos, 1986.
- Urello, A. “El ciclo del héroe en Don Segundo Sombra y Los ríos profundos”. *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), 1976, núm. 314-315.
- Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México : Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Welsch, Wolfgang. “Postmoderna : pluralita. Mezi konsensem a dissensem”. *Host* (Brno), 1994, núm. 4. Versión original en alemán en *Archiv für Kulturgeschichte*, 1991.



El discurso experimental arguediano

Jana Hermuthová

... aprendí a usar bien las palabras.

José María Arguedas: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*¹

El espacio heterogéneo de América Latina ha representado desde la Conquista una fuente de manifestaciones culturales y literarias que reflexionan sobre el encuentro de dos mundos en contacto, la cultura occidental y la de los pueblos precolombinos. Las tentativas teóricas de abordar un tema tan descomunal como la convivencia de tradiciones y visiones del mundo sumamente distintas ha oscilado entre los conceptos de la aculturación, el mestizaje cultural y la superposición de culturas hasta la noción de la transculturación.

A su vez, en el campo de la creación literaria encontraremos obras que intentan, por medio de sus páginas, abrir el espacio que ha nacido del encuentro cultural e interpretarlo, e incluso descubrirlo para el lector occidental. Entre los autores de esta corriente literaria destaca José María Arguedas, peruano bilingüe y nos atrevemos a decir, bicultural. Su creación literaria es un caso excepcional, ya que Arguedas elaboró un lenguaje lite-

rario experimental en cuyo espacio se refleja la situación del Perú contemporáneo, construido en el legado de dos tradiciones totalmente diferentes: la cultura oral del pueblo quechua y la cultura occidental europea. José María Arguedas, que vivió personalmente esta convivencia, intenta armonizar su carácter conflictivo por medio de su oficio de escritor. Dicho afán se manifiesta no sólo en su obra literaria, sino también en trabajos ensayísticos sobre cultura, etnología y lengua.

En su pensamiento teórico, Arguedas llega hasta el punto de rechazar el concepto de la aculturación del pueblo indígena que vaya perdiendo su identidad y promociona el concepto de la transculturación. No sólo la civilización occidental dominante. influye en los pueblos indígenas, sino que también estas culturas dominadas transforman creativamente los elementos occidentales hasta hacer nacer una nueva realidad independiente. Así por ejemplo, los instrumentos de música provenientes de Europa se convierten en manifestaciones culturales muy vitales en manos de los indígenas. La invasión figura aquí como un punto de partida para una nueva realidad.

Arguedas claramente formula su actitud cultural en el ya famoso discurso *No soy un aculturado* (1968) diciendo: “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”.² Sin embargo, este bilingüismo no significa para Arguedas la mera capacidad de hablar dos lenguas. Es la experiencia de vivir dos mundos y la posibilidad de ver la realidad del propio país con ojos europeos e indígenas a la vez y así poder comprender.

Tal convicción ideológica, este a veces doloroso estar entre dos

mundos, desemboca en la necesidad de traducir el mundo indígena y su riqueza para el lector occidental. La mejor manera de hacerlo la representa para Arguedas el campo de la lengua: en su “literatura de transculturación” escribe textos en los que lo oral penetra y transforma (“transcultura”) lo occidental. José María Arguedas hace que su español suene como el quechua, lo nutre del ritmo y sintaxis de la lengua autóctona. Abre el español a las metáforas quechuas.

Arguedas se empeñó inmensamente en crear un nuevo lenguaje literario que expresara fielmente la sensibilidad del habla, y por consiguiente, la mentalidad de un hablante quechua. Consideramos el discurso literario de Arguedas, gracias a su inusitada belleza, sonoridad y originalidad como un hecho exclusivo no sólo artístico, sino también como un vínculo simbólico que une y comunica dos civilizaciones en conflicto en una única comunidad pulsante.

Las páginas de este artículo tienen como fin reflexionar sobre los significados y profundidad del mensaje lingüístico arguediano.

La elaboración experimental de la expresión lingüística aparece en muchas de las obras de Arguedas. Nosotros hemos escogido las novelas *Los ríos profundos* (1958) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971). La primera, porque representa la cumbre del nuevo discurso y la segunda, porque documenta su destrucción. A su vez, las novelas reflejan como fieles espejos la evolución ideológica de Arguedas. El primer texto manifiesta plenamente la concepción armónica del encuentro cultural, mientras que el lenguaje del texto posterior es distinto. Arguedas llega a saber que la convivencia del pueblo indígena con la sociedad blanca no queda sin huellas mortales en el mundo quechua. Así, el dis-

curso experimental unificador de *Los ríos profundos* se deshace irreversiblemente en una polifonía caótica de voces superpuestas.

El quechua y su mundo

Lengua y cultura

Volvamos a *Los ríos profundos*. El nuevo habla experimental es instrumento que debe transmitir las cualidades de la lengua quechua, y por consiguiente, la distinta sensibilidad y percepción del mundo de un hablante quechua. En este momento hay que destacar un punto clave: José María Arguedas ve una relación clara entre el hablar y el pensar. La forma de la lengua es portadora de importantes mensajes sobre la cultura y el modo de concebir el mundo de un pueblo.

Las teorías lingüísticas contemporáneas en su mayoría no aceptan la idea de que esta relación funcione. La teoría estructuralista (Saussure) concibe la lengua como un sistema de signos arbitrarios y así se opone a la tendencia de la etnolingüística (Sapir y Whorf) de relacionar la forma de hablar con la mentalidad de un pueblo. De todas formas, estos dos extremos teóricos desembocan en un compromiso (sociolingüística), el cual podríamos resumir de la siguiente manera: mientras que en el campo de la gramática y su estructura no es posible buscar correspondencia con la estructura de la mente o del alma de su usuario, en el campo del léxico y la semántica, tal relación sí existe.³

El léxico y la semántica de los pueblos reflejan sus necesidades y su modo de vivir. El quechua, igualmente que muchas lenguas indígenas, dispone de un riquísimo léxico en el campo de las relaciones familiares, sentimientos religiosos y fenómenos naturales. En la mayoría de los idiomas occidentales no encontrarí-

amos tal abundancia, mientras que al contrario de las lenguas indígenas, podemos utilizar distintas expresiones técnicas muy concretas. El léxico reverbera claramente las necesidades vitales y por consiguiente culturales que surgen en cada región. Sin embargo, según la lingüística moderna, en el idioma no es posible buscar el alma de sus hablantes.⁴

Puesto que el modo de percibir el mundo y denominar las cosas que nos rodean no es innato y tampoco es universal, al contrario, se desarrolla bajo la influencia de la comunidad y la cultura donde el hombre vive, hay que considerar seriamente la relación entre el idioma y la cultura. A nuestro juicio, la lengua representa un instrumento eficaz de la jerarquía mental. Lo mismo confirma Arguedas diciendo que junto con la lengua de los quechuas bebió también su ternura y sensibilidad. Asimismo, Ernesto, protagonista de *Los ríos profundos*, llega a saber que la lengua quechua y la capacidad de percibir ciertas impresiones son indivisibles.

Sería difícil buscar los rasgos específicos de la mentalidad quechua reflejados en la estructura de su idioma. Sin embargo, es posible buscarlos en su léxico y sus campos semánticos. Más tarde volveremos sobre el tema de la polisemia de las palabras quechuas. Los distintos significados de una sola palabra pueden abrir un ancho abanico de creencias culturales. También tocaremos un rasgo estructural, la onomatopeya de la lengua quechua debida a su pertenencia del tipo aglutinante. Gracias a su musicalidad, la palabra, según Arguedas, está inmersa en el objeto o la idea que describe.

Para comprender la importancia del experimento lingüístico arguediano hay que aceptar la idea de que el habla sí es

portadora de mensajes culturales y así centrarse en las capacidades expresivas de la lengua quechua.

Según documentan distintas fuentes, los elementos esenciales de la lengua quechua son su musicalidad, su ritmo, su carácter onomatopéyico y una gran escala semántica. También es una lengua sumamente lírica, metafórica y llena de ternura.

Roa Bastos caracteriza las lenguas indígenas de esta manera:

El lenguaje de las culturas indígenas entraña un sentido que anula nuestros conceptos de temporalidad y espacialidad. Forma constelaciones míticas en las cuales el sentido de permanencia funciona no como una vuelta regresiva al pasado sino como una totalidad del tiempo y de la memoria, totalidad en la que pasado y futuro confluyen en la dimensión de la palabra sagrada.⁵

William Rowe menciona la contribución de un profesor aymara quien “afirmó que la persona que habla aymara percibe el mundo de otro modo. Se le pidió un ejemplo y dijo que los aymaras tienen una percepción diferente de las distancias horizontales y verticales”.⁶

Veamos cómo Arguedas mismo reflexiona sobre su lengua nativa:

Los que hablamos este idioma sabemos que el Kechwa supera al castellano en la expresión de algunos sentimientos que son los más característicos del corazón indígena: la ternura, el cariño, el amor a la naturaleza. El kechwa logra expresar todas las emociones con igual o mayor intensidad que el castellano. Los mismos principales, despreciadores del indio, cuando sienten una gran emoción dejan el castellano para hablar el quechua, y en ese rato se desahogan con más violencia, como quien habla con sus propias palabras.⁷

También añade:

La más honda y bravía ternura, el odio más profundo se vertía en el lenguaje de mis protectores el amor más puro, que hace de quien lo ha recibido un individuo absolutamente inmune al escepticismo.⁸

Sin embargo, José María Arguedas valora el encuentro de las dos lenguas porque gracias al castellano se amplió el mundo y el espíritu del indio.

...porque sus ideales también se ampliaron. Pues si bien el kechwa es el idioma con que mejor se describe el paisaje del Ande, con que mejor se dice lo más profundo y propio del alma india, el kechwa es reducido y pequeño, el espíritu de quien sólo habla kechwa se agita en un círculo estrecho y oscuro, donde viven con subyugante fuerza las imágenes de la tierra y del cielo y donde cada palabra despierta dominadores sentimientos, y donde no existe el horizonte infinito de las imágenes del espíritu. ¿Cuántos siglos de evolución necesitaría aún el kechwa para lograr la amplitud de horizontes del castellano, del alemán, del francés, que tienen siglos de habla al servicio del espíritu en su ansia de belleza y de investigación?⁹

La conclusión de Arguedas es que las dos lenguas comparadas son altamente valiosas, pero cada una en distintos campos. Por eso será enorme el esfuerzo que tendrá que poner en la creación de su experimento, en el que habrá que traducir a un distinto sistema lingüístico la abrumadora riqueza de significados que pueden encontrarse en una sola palabra quechua.

Polisemia

Así llegamos al punto que ya hemos tocado, a la polisemia de las voces quechuas. Una raíz léxica es capaz de expresar distin-

tos significados al unirse con diferentes afijos y los mismos afijos y terminaciones tienen esta capacidad. Su significado concreto está implicado en el contexto. El contexto entero, la conciencia cultural presente en todo discurso quechua, será distinto del contexto occidental. Una frase quechua es plenamente comprensible sólo a un hablante nativo, nutrido de la tradición cultural dada. La traducción fiel de las canciones, poemas o cuentos quechuas a cualquier idioma europeo parece pues una tarea titánica.

José María Arguedas dedicó a esta capacidad de la lengua quechua mucho espacio, tanto en las páginas de sus obras etnográficas y estudios sobre la lengua como en la novela *Los ríos profundos*. Hay que anticipar que el siguiente fragmento apareció primero como parte de un artículo etnográfico.¹⁰ Se nota que su estilo descriptivo difiere un tanto de los pasajes narrativos. Más tarde Arguedas incluyó el artículo en la novela introduciendo con él el capítulo sobre *zumbayllu*, el juguete mítico de Ernesto:

La terminación quechua *yllu* es una onomatopeya. *Yllu* representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo, música que surge del movimiento de objetos leves. Esta voz tiene semejanza con otra más vasta: *illa*. *Illa* nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de luna. *Illa* es un niño de dos cabezas o un becerro que nace decapitado, o un peñasco gigante, todo negro y lúcido, cuya superficie apareciera cruzada por una vena ancha de roca blanca, de opaca luz, es también *illa* una mazorca, cuyas hileras de maíz se entrecruzan o forman remolinos, son *illas* los toros míticos que habitan el fondo de los lagos solitarios, de las altas lagunas rodeadas de totora, pobladas de patos negros. Todos los *illas*, causan el bien o el mal, pero siempre en grado sumo. Tocar un *illa* y morir o alcanzar la resurrección, es posible.¹¹

Una sola palabra, una sola terminación se convierte así en un bello símbolo de muchos significados. Cargada de mensajes, sobrepasa los bordes semánticos tal como los conocen los hablantes de lenguas europeas. Su papel importante lo juega también la onomatopeya de las palabras quechuas. Dentro de una palabra se compenentran sonidos, nociones y objetos hasta que surge una imagen totalmente nueva. Gracias a su carácter metafórico, el quechua es capaz de un alto colorido y sensualidad utilizando sólo muy pocos recursos.

Onomatopeya

Desde el punto de vista tipológico, el quechua pertenece a los idiomas aglutinantes, lo que significa que su rasgo dominante morfológico es la existencia de una raíz a la que se aglutinan otros elementos formales. Así surgen palabras formadas por una raíz léxica y varios afijos de los que cada uno expresa una categoría gramatical. Añadiendo distintos afijos, es posible cambiar totalmente el sentido original de la raíz léxica. Debido a estas terminaciones auxiliares, es posible expresar en una palabra ideas para las que, por ejemplo, la lengua española necesitaría un adverbio, un adjetivo o incluso una frase entera.

Las palabras formadas por varias sílabas aglutinadas, en las que ciertos sonidos se repiten con frecuencia, se parecen a una cadena rítmica ondulante. De ahí que al quechua se le atribuya un carácter onomatopéyico marcado.

Arguedas relaciona la onomatopeya de las voces quechuas con la mentalidad mítica de los indígenas. En la lengua se reflejan claramente los misterios del mundo natural. Por ejemplo, los significados de la expresión *illa* están profundamente enclava-

dos en él. Arguedas dice que la onomatopeya lleva el rumor y la música profunda del paisaje andino. Es propia de la lengua creada por un pueblo que habitaba un mundo cargado de música y torturado por grandes cumbres, por abismos y torrentes.¹² Debido al poder de la onomatopeya, muchas de las denominaciones quechuas están todavía inmersas en los objetos que llaman. Por medio de la onomatopeya, expresan la esencia de la cosa, tienen su origen en ella y figuran así como su representación acústica.

Hemos anticipado que la idea de que la denominación no sea un signo arbitrario, sino que exista un vínculo entre el objeto y el sonido, es insostenible desde el punto de vista de la lingüística moderna. No obstante, William Rowe cree que podemos comprender esta afirmación de Arguedas desde el enfoque cultural porque el quechua representa el modo de expresarse de un pueblo en el que predomina el pensamiento mítico-religioso. Así se forma un vínculo secundario sonido-significado basado en el hecho de que las palabras expresan una relación fuerte entre el hombre y el paisaje. La palabra del hombre se convierte en el lenguaje del paisaje o de los objetos mismos.¹³

De esta manera, la concepción arguediana ofrece una alternativa al enfoque estructuralista de la lengua. No se trata sólo de una relación unilateral en la que un significado se refleja en una palabra onomatopéyica. Gracias a su carácter melódico, las palabras adquieren un nuevo matiz al pronunciarse, entonces no sólo el contenido sino que también la musicalidad de la palabra tiene su papel en la transmisión de un mensaje. Este punto es clave para la comprensión de nuestro tema, porque revela el hecho de que, en las culturas orales, el sonido de la lengua o de

la música tiene papel primordial, o al menos insustituible, en la comunicación. La audición representa el principal canal de conocimiento. De acuerdo con esta afirmación, subrayaremos la importancia del sonido también en el experimento lingüístico arguediano.

Sólo por medio de la experiencia lectora, es posible aceptar y comprender esta óptica. Aún si uno no conoce el quechua y sus significados, puede sumergirse en su encanto mítico al leer o escuchar las canciones que Arguedas incorpora en el texto de su novela. Largas agrupaciones de letras que se repiten forman una rítmica corriente ondulante que no comprendemos, pero cuyo poder sentimos por intuición. La audición nos abre a la fuerza viva que las palabras esconden:

Paraisancos mayu
río caudaloso aman
pallk'ankichu
kutimunaykama
vueltamunaykama.

Pal'ark'optikik'a
ramark'optikik'a
challwacha sak'esk'aypin
pipas challwayk'ospa
usuchipuanman

Kutimuk', kaptiyña
pallkanki ramanki
Kikiy, challwaykuspay
uywakanullaypak'

Yaku faltaptinpas,
ak'ofaltaptinpas
ñokacha uywakusak'i
warma wek'eywanpas,
ñawi ruruywanpas.¹⁴

La musicalidad onomatopéyica de la lengua quechua es uno de los rasgos esenciales cuyo poder Arguedas intenta entretejer en su discurso experimental. Así, la onomatopeya acompaña no sólo las palabras y canciones quechuas incorporadas en el texto, sino que penetra el texto novelesco mismo, escrito en castellano, debido al empeño de su autor. Su nueva poética se nutre en el sonido de la tradición oral indígena.

William Rowe la describe con plasticidad refiriéndose al fragmento donde el joven protagonista de *Los ríos profundos* se encuentra por primera vez con *zumbayllu*, el juguete mítico. Las letras y palabras que describen este suceso se espesan hasta parecerse a las variaciones y repeticiones de una obra musical. Las características semánticas y acústicas de las palabras se penetran sin cesar. El resultado es un mensaje complejo desde cuyo enredo brota el significado final. En vez de recibir el mensaje por medio de la forma gráfica, típica para la novela europea, el lector tiene la oportunidad de „escuchar“ su forma sonora. De esta manera, surge la idea de que en el marco de la lengua, los objetos se convierten en sonidos. Asimismo, las agrupaciones densas de letras, que gracias a su carácter repetitivo se parecen a la lengua quechua, tienen el poder de proteger el mensaje contra el ruido exterior. La voz de *zumbayllu* será capaz de alcanzar incluso a destinatarios remotos y abrirse su camino en un espacio enemigo, cargado de mensajes variados.¹⁵

El empeño de Arguedas de transmitir la onomatopeya quechua a su castellano narrativo por medio del experimento lingüístico representa un procedimiento dinámico multiplicado por el hecho de que el quechua está basado en variaciones gramaticales, no en una riqueza léxica. Gracias al intento de “tra-

ducir” esta característica de la lengua oral al español se realiza una transformación semántica y rítmica de lo que el quechua aglutinante sería capaz de expresar por medio de su sonido natural.¹⁶

El discurso experimental

En la creación literaria hispanoamericana encontramos numerosos intentos de describir el mundo indígena por medio de la mezcla del español literario con la lengua quechua. Sin embargo, casi todas estas tentativas han estado representadas sólo por dos recursos más o menos superficiales: salpicar la novela de palabras indígenas y añadir un glosario al final o bien utilizar un dialecto local. Aunque llevados por un afán sincero, los autores de las obras indigenistas, se quedan al borde de una inmensa hondonada: hablan desde fuera. Como no sabían quechua, no eran capaces de concebir la otra realidad con plenitud.

Más auténtico se revela el intento de traducir la cultura y el pensamiento indígena como tal utilizando recursos que escarban hasta lo profundo de un sistema lingüístico. Así surgen las obras de José María Arguedas, Augusto Roa Bastos o Juan Rulfo. Dejando atrás los glosarios y las palabras indígenas sueltas y pasando al campo de la sintaxis y los elementos suprasegmentales, nacen discursos por medio de los que se trasluce el habla real de los personajes nativos. Los autores logran la unificación del texto y su inmersión en su modelo lingüístico. Así no se trata de una mera descripción del lenguaje popular. El autor no imita, habla desde dentro de la comunidad. De esta manera se enlaza con la fuente mítica que sigue viva en el fondo.¹⁷

Augusto Roa Bastos considera la melodía del lenguaje oral

como creador primordial del texto transculturado. Antes de que surja la letra escrita, hay que *oír* un texto no escrito, escuchar y oír antes de escribir los sonidos del discurso oral, no formulado pero presente siempre en las galerías de la memoria. El camino a este mundo primigenio se abre concentrándose en la audición y los mensajes transmitidos por medio de los sentidos. Es un texto en el que uno no piensa, pero que lo “piensa” a uno.¹⁸

Roa Bastos también habla de la necesidad de transculturar la riqueza semántica del idioma original y sobre todo de que es preciso incorporar la entonación del habla oral en la escritura naturalmente, sin rebuscamiento, y resemantizarla.¹⁹

José María Arguedas, para quien lo esencial es contar el mundo quechua con veracidad y desde su profundidad, descubre finalmente la única manera de hacerlo: ceñir la palabra al objeto denominado lo más posible para que la palabra represente una ventana transparente cuyos cristales dejen ver la realidad.²⁰ No obstante, esta es una tarea dolorosa. Para el lector occidental, tiene que usar el castellano, la lengua quechua no le serviría. Sin embargo, el castellano tradicional tampoco le sirve a todo escritor andino a la hora de expresar la ternura y la relación íntima del hombre con el universo.²¹ El castellano no expresa la esencia del mundo en el que nace el autor mestizo. El español que empleará para escribir sus novelas no será entonces el castellano común, sino que lo transformará el espíritu y quizá también la sintaxis del quechua que domina el alma del autor mestizo. Por este camino busca un medio legítimo de expresión.

Arguedas comenta su lucha personal con las siguientes palabras:

Me vi en el difícilísimo trance cuando aprendí que los modelos de la literatura castellana no me servían para interpretar el mundo que anhelaba revelar. Luché tenaz y angustiosamente por encontrar un estilo en que ese universo humano, tan original y complejísimo pudiera ser constreñido y transmitido. Creo que lo conseguí. (...) Es posible que la literatura oral quechua me haya auxiliado mucho en el trabajo de encontrar un estilo nuevo.²²

Paradójicamente, la necesidad de presentar el mundo quechua verdaderamente no lleva a José María Arguedas a escoger el castellano o el quechua tal como son. Se esfuerza en construir paso a paso un lenguaje ficticio que en realidad nadie usa en el área andina, sólo así Arguedas puede expresar lo que arde en su interior. Su propósito es traducir la cosmovisión indígena, ajustada a la sintaxis y léxico quechuas, al sistema diferente del castellano. Descompone la estructura tradicional del idioma europeo y lo deja vibrar por los tonos quechuas. Surge una nueva realidad en servicio a la veracidad. Sin embargo, el poder del lenguaje construido es tan fuerte que al lector le parece más que verdadero.²³ Desde sus palabras suena la dulce y lírica melodía del quechua, se abre la puerta al auténtico mundo arguediano.

La creación del castellano-quechua literario representa la imagen más honesta de la problemática. No obstante, no hay que caer en la trampa de considerarlo como representación de la comunidad lingüística dada. Por medio de este idioma ficticio, Arguedas resuelve el dilema de cómo incorporar al texto español el habla del habitante andino. El castellano no lo habla, pero si se expresara en quechua, el lector no le entendería. Así surge un compromiso comprensible al europeo y, asimismo, fiel al espíritu quechua.



La utopía de la lengua

José María Arguedas elaboró un español nutrido de la sintaxis, el ritmo, la melodía, la ternura y la sensibilidad de la lengua autóctona. Es un español transculturado, cuyo carácter bicultural debe servir como representación fiel del mundo quechua. Sin embargo, aún se encuentra otro significado en su mensaje. Se establece como puente de comunicación entre dos culturas en conflicto. Lo que Arguedas se propone es lo siguiente: "... 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 caudal de las dos naciones se podía y debía unir."²⁴

Así la lengua funciona como un modelo utópico, en cuyo espacio podrían armonizarse las diferencias y encontrarse un diálogo común entre la raza blanca y la indígena.

Por esta razón nos oponemos a la idea de Mario Vargas Llosa, quien considera la literatura de Arguedas como una vuelta arcaizante a la época pasada del imperio inca, que representa retorno al paraíso perdido. Vargas Llosa, desde su óptica, ve el mundo arguediano como algo pasado que Arguedas intenta conservar lejos de la modernidad.²⁵ Sin embargo, sabemos que Arguedas promocionaba el encuentro cultural y el concepto de la transculturación cuando el mestizaje de dos tradiciones hace posible surgir una nueva cualidad. Es verdad que Arguedas se pone en el lado quechua y sus valores que provienen del pasado, no obstante, su inclinación hacia este mundo no significa necesariamente un paso atrás. Al evocar con creatividad el pasado del mundo quechua dentro del lenguaje experimental que se emplea en el presente, Arguedas ofrece una alternativa a la

modernidad. Esta alternativa entonces está dirigida al futuro, representa un modelo utópico que hará de puente entre dos mundos.

El lenguaje es el instrumento elemental por cuyo medio el hombre percibe los valores de su cultura y refleja así la comunidad donde se usa.²⁶ En este sentido, el trabajo de Arguedas representa un posible modo de comunicación en un ambiente donde está presente una crisis social y cultural, y donde se ha perdido la identidad. La sociedad basada en los legados europeo e indígena no puede expresarse efectivamente ni en castellano ni en quechua. Hay que buscar un nuevo instrumento que sirva en estas condiciones y estructuras sociales transformadas.

Miguel Ángel Huamán dice que la historia de la heterogénea sociedad peruana es una sola búsqueda de la totalidad, la integridad y la comprensión mutua. Incluso los textos y canciones de autores populares, escritas en un lenguaje híbrido y desordenado, a medio paso entre el castellano y el quechua, intentan crear desesperadamente un horizonte cultural común. Los autores quieren expresarse de manera que les entiendan todos los peruanos, tanto los de la costa como los de la sierra. El uso del quechua o del castellano ya no significará un filtro cultural, no dividirá los textos en literatura de prestigio y en la marginal. La nueva expresión, aunque problemática desde el punto de vista de la norma lingüística y literaria, busca integridad en la pluralidad y diferenciación peruana, busca un idioma común.²⁷

Arguedas ofrece la posible integración de la sociedad diferenciada por medio de su elaborado experimento. No es entonces una utopía arcaica, como reza el título del libro de Vargas Llosa, sino que es una utopía dirigida hacia el otro extremo de la línea

temporal. El pasado se revive en el presente para que pueda surgir algo futuro. La palabra, que hasta ahora ha representado el medio de comunicación, adquiere una nueva dimensión, representa la posible imagen de un mundo unido e integrado.

Leonidas Morales también considera el experimento arguediano como modelo de la perfección humana dirigida hacia el porvenir, pero con otra interpretación. Igualmente que Mariátegui, Arguedas relacionó esta posibilidad con el movimiento socialista, el nuevo mito.²⁸ La inclinación de Arguedas hacia un nuevo futuro se ve reflejada también en su obra poética. El remedio de la desconsolada actualidad reside en la convicción del pueblo indígena de que el mundo cambiará pronto y este cambio se producirá por medio de la revolución y la inversión de valores:

En los pueblos, con su corazón pequeñito, están llorando los niños./ En las punas sin ropa, sin sombrero, sin abrigo, casi ciegos,/ los hombres están llorando más triste, más tristemente que los niños. (...) Tranquilo espera,/ tranquilo oye,/ tranquilo contempla este mundo./ Estoy bien ¡alzándome!²⁷

Creación del habla experimental

José María Arguedas trabaja con el quechua a distintos niveles, cada uno tiene su significado e intensidad. La lengua indígena aparece en forma de palabras sueltas o canciones transcritas enteras. Sin embargo, lo esencial es que su carácter metafórico y su frondosidad nutren todo el texto.

El discurso arguediano corría el riesgo esencial que acompañaba a todas las obras indigenistas: la disolución del texto en quechuismos y regionalismos incomprensibles. Sin embargo, Arguedas es consciente de ello y traslada su atención al campo

de la sintaxis. El nuevo lenguaje que usan sus personajes es un medio eficaz, muy distinto del castellano *pidgin* utilizado por los indigenistas, cuyo recurso más importante era un truncamiento superficial de palabras y su pronunciación.³⁰ Un lenguaje basado en errores no puede corresponder a los valores del quechua que debería reflejar. Expresar la diferencia entre un discurso quechua y uno castellano por medio de interferencias y mal uso no representa un medio eficaz, no se transmiten los mensajes típicos de la cultura indígena. Al contrario, tal lenguaje la simplifica y le da un matiz de inferioridad.

En este sentido, el experimento arguediano, que se distancia de la verdadera forma acústica del castellano usado por los indígenas, representa un procedimiento más dinámico, más universal y, sobre todo, mucho más fiel. Sus indígenas se expresan con fluidez como si hablaran su lengua nativa y el lector percibe su discurso como si realmente entendiera la lengua quechua.³¹

“Fabricar” una lengua que no deje de ser castellano y al mismo tiempo corresponda al quechua seguramente ha sido una empresa arriesgada. Incluso José María Arguedas mismo temía que su creación no pudiera realizarse por problemas técnicos. William Rowe de hecho ofrece una objeción que toca el problema de la veracidad, tal como la hemos tratado en nuestro trabajo. Subraya que los numerosos cambios en el castellano de las primeras obras de Arguedas desembocan en la destrucción del propósito experimental, no en su creación. El vínculo entre un lenguaje y una mentalidad pertenece sólo a la cultura y lengua dadas. Por eso, toda transferencia de estructuras lingüísticas no significa necesariamente la transmisión de los procesos mentales característicos. Así, muchas de las expresiones de Arguedas, cuando el

castellano se destroza y se convierte en un no-castellano, pierden fuerza. Con tal forma carecen de capacidad de expresar el verdadero desarrollo de los procesos mentales de un indígena.³²

Este punto está estrechamente relacionado con la cuestión de la traducción cultural y con el objeto de la sociolingüística que habla sobre los distintos campos semánticos de cada idioma.

No obstante, hay que añadir que el estilo de Arguedas evolucionó. En sus primeras obras como, por ejemplo, *Yáwar fiesta*, Arguedas trabaja sobre todo en el nivel léxico. Así, inundado de quechuismos, el texto resultaba incomprensible. Más tarde Arguedas se percató de que el idioma no funciona a base de palabras sueltas, sino como un sistema integral. Varias veces habla sobre una “lucha infernal” con el idioma que tuvo que pelear para “desgarrar” los quechuismos de su obra.

En este punto hay que subrayar que la evolución del discurso arguediano en distintas obras está estrechamente relacionada con la ideología cultural que Arguedas sostenía en el momento de su creación. *Yáwar fiesta* tiene como fin un lenguaje mestizo que reflejaría la aculturación mutua de las dos tradiciones. Su idioma es entonces una mezcla de dos idiomas que representa el único instrumento para el autor que se considera mestizo. Arguedas afirma que tal lenguaje es la forma natural de expresarse de los mestizos. (Tal afirmación ya no funcionaría en el caso de *Los ríos profundos* cuyo lenguaje es sobre todo una ficción literaria.)

No obstante, el argumento de *Yáwar fiesta* desemboca en la confirmación de la autonomía cultural del pueblo indígena.³³ José María Arguedas, al mismo tiempo, rechaza la aculturación y proclama la idea de la fuerza creativa de la tradición autóctona

que transforma a la cultura dominante. Es la etapa de *Los ríos profundos* cuando el espíritu quechua tranfigura el castellano. Así no surge un lenguaje mestizo, sino el español transculturado nutrido del espíritu quechua. Más tarde veremos que en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* la evolución llega hasta el punto de que el autor renuncia a la posibilidad de la vinculación armónica de los dos legados y su discurso se destruye.

Pero volvamos al principio. La búsqueda del estilo no es una revelación instantánea, dura varios años. Arguedas explora el terreno del lenguaje al escribir sus artículos etnográficos. El modo de tratar la lengua que caracterizará su novela cumbre ya aparece en el mencionado artículo etnográfico sobre las expresiones quechuas *-yllu* e *-illa*, el que más tarde encabezará el capítulo sobre *zumbayllu*. El esfuerzo por encontrar el nuevo estilo desemboca en la novela *Los ríos profundos*. Nos hablan en un castellano simple, concentrado y elaborado, por medio del que se traduce no sólo el idioma quechua, sino toda la cultura indígena. En el nuevo lenguaje se refleja la actitud rigurosa de Arguedas hacia la palabra que se despoja tanto de los regionalismos como de la transformación superficial del idioma.

Se combinan dos elementos principales: El primero es el lenguaje ficticio de los diálogos indígenas que representa el paralelo sintáctico del quechua, enriquecido con cautela con expresiones quechuas. Este recurso se inspira en el estilo de las primeras obras. El otro elemento está representado por el esfuerzo de elaborar creativamente, por medio de dichos recursos, el discurso del autor en los fragmentos narrativos y así acercarse a la mentalidad y sensibilidad de los indígenas quechuas. El resultado de esta combinación es un castellano relativamente

pobre, pero al mismo tiempo altamente expresivo. Es capaz de transmitir significados muy sutiles, elementos líricos y emociones profundas.³⁴

En la etapa de *Los ríos profundos* el lenguaje experimental está sin duda en la cumbre. Conserva algunos de los recursos anteriores, pero los esfuerzos se trasladan sobre todo al campo de la sintaxis y también al sonido del discurso narrativo. La poética sonora y rítmica influye en el estilo literario y ofrece así nuevas posibilidades de expresarse. La compenetración experimental de los dos idiomas celebra su éxito. El texto habla siempre dentro de un castellano comprensible, capaz de dejar ver fielmente la realidad.

Arguedas comenta el resultado de su lucha con las siguientes palabras:

Creo que en la novela *Los ríos profundos* este proceso ha concluido. Uno sólo podía ser un fin: el castellano como medio de expresión legítimo del mundo peruano de los Andes, noble torbellino en que espíritus diferentes, como forjados en estrellas diferentes, luchan, se atraen, se rechazan y se mezclan, entre las más altas montañas, los ríos más hondos, entre nieves y lagos silenciosos, la helada y el fuego.³⁵

Recursos

El castellano ficticio de ninguna manera ha surgido como traducción literal de diálogos quechuas al español. El efecto lo causa una serie de procedimientos desde los que cristaliza el característico estilo arguediano. Hay cambios en el léxico, la morfología y sobre todo, en la sintaxis.

José María Arguedas se sirve a veces de los recursos indigenistas, por ejemplo, de la incorporación de palabras quechuas. Sin

embargo, su meta no es evocar el colorido local. Arguedas trabaja con la palabra más allá del glosario indigenista, es más radical y usa las palabras incorporadas con mucho cuidado. Dentro del texto traduce la palabra, lo que le permite materializar el sonido mágico de la palabra quechua, portadora de mensajes culturales, y al mismo tiempo, el lector no se queda sin la traducción o interpretación. Así, dentro del texto, se conserva plenamente tanto el significado como el sonido que une el mensaje con la tradición oral.

La traducción no aparece siempre: unas veces porque, dado su intenso contenido emocional, no es posible, otras veces para que no se pierda el ancho abanico semántico que se abre dentro de la palabra quechua. En este caso, Arguedas introduce al lector en el mundo quechua por medio de asociaciones en cadena que vinculan incluso fenómenos muy diferentes. Recordemos otra vez el capítulo del *zumbayllu* cuando un solo signo se abre en una extensa serie de significados que abordan la percepción de la luz y los sonidos, el reino animal y vegetal, las piedras...³⁶ Al lector se le proporciona una excitante y muy plástica imagen de los misterios del idioma quechua.

Sin traducción aparecen también las palabras que carecen de ella porque denominan objetos culturales o naturales desconocidos al mundo europeo. Lo mismo ocurre con fenómenos conocidos, pero pocas veces mencionados. El *awankay* quechua expresa el balanceo de grandes aves cuando planean mirando a la profundidad. ¿Cuántas veces un europeo habla sobre cosas así?

Hemos dicho que Arguedas trabaja con el léxico sólo de forma limitada, consciente de los peligros, y dedica su atención sobre

todo al campo de la sintaxis. En *Los ríos profundos* ya no intenta imitar la sintaxis quechua y subrayar las diferencias entre las dos lenguas, sino que se centra en los fenómenos sintácticos que éstas comparten y los desarrolla. Su uso frecuente en ciertos contextos reflejará así el espíritu del idioma quechua y sus valores emocionales. Estos son los “sutiles desordenamientos” que Arguedas ha buscado tanto y que se convierten en el recurso más impresionante de los diálogos.

Arguedas se sirve mucho de la flexibilidad sintáctica del castellano, que hace posible ajustar el orden de las palabras y situar el verbo más hacia el final de la frase. En el quechua, paralelamente, el verbo suele figurar en último lugar. También aparecen repeticiones y paralelismos que son típicos del quechua. El uso cíclico o la acumulación de adjetivos, por medio de los que Arguedas quiere matizar el significado hasta la perfección, resulta en el castellano literario no sólo aceptable, sino muy feliz. Las palabras en cadena también pueden reproducir el carácter aglutinante de la lengua indígena. Lo mismo ocurre con la repetición de frases enteras: “¿Oyen? – dijo Antero -. ¡Sube al cielo, sube al cielo! ¡Con el sol se va a mezclar!... ¡Canta el pisonay! ¡Canta el pisonay! –exclamaba”.³⁷

La aplicación del gerundio en vez del presente funciona de manera excepcional. Gracias a su continuidad se logra expresar cierta urgencia y nostalgia del hablante. En la exclamación: “Niñito, ya te vas, ya te estás yendo.” sentimos como el indígena desea prolongar y detener el momento de la despedida al menos por medio de la palabra. William Rowe también subraya el hecho de que la expresividad de esta frase proviene de su carácter rítmico, parecido a la sintaxis quechua.³⁸

El siguiente fragmento, en el que el gerundio aparece repetido, expresa dentro de un espacio limitado y con léxico relativamente pobre una emoción muy intensa: temor, excitación, tensión casi palpable, intranquilidad. La forma verbal figura como portadora del matiz emocional:

Está correteando la gente de Huanupata. La gente está saliendo de las chicherías, se están yendo (...) Los hombres se están yendo. En Huanupata están temblando... Los gendarmes también tienen miedo (...) Algunos, dicen, están corriendo, cuesta abajo, a esconderse en el Pachachaca.³⁹

Es evidente que tales recursos no sólo que no resultan incomprensibles o complicados, sino que crean un estilo actualizado dentro del castellano, en el que la interacción de las palabras y sus relaciones difieren del habla corriente. El resultado sigue siendo castellano, pero su nueva frondosidad funciona como fuente de imágenes y emociones que dejan en el lector un matiz inusitado.

Formas lingüísticas que son paralelas al quechua las encuentra Arguedas sobre todo en el campo de la sintaxis, no obstante, hay correspondencias también en el léxico. Suelen ser expresiones que reflejan la percepción del mundo indígena. Palabras como *profundo*, *crystalino*, *transparente*, *arriba y abajo*, *lejos*, *luz*, *sangre*, *mundo*, *tiempo* bien podrían considerarse como manifestaciones líricas. En realidad, son metáforas que se refieren a la cosmovisión andina. Las palabras españolas adquieren así una dimensión nueva.⁴⁰

El viajero entra a la quebrada bruscamente. La voz del río y la hondura del abismo polvo-

riente (...) despiertan en su memoria los primitivos recuerdos, los más antiguos sueños. A medida que baja al fondo del valle, el recién llegado se siente *transparente*, como un cristal en que el mundo vibrara.⁴¹

Uno de los recursos más simbólicos son las canciones quechuas que Arguedas incorpora al texto. Proviene del folklore indígena colectivo y transmiten mensajes muy complejos. De hecho, es posible considerarlas como la puerta por la que el texto se vierte en otra dimensión distinta y se arraiga en la tradición quechua. Arguedas siempre acompaña la canción de su traducción española, que descubre al lector el secreto del encuentro íntimo de un indígena con el mundo, mientras que la versión original, de nuevo, conserva su carácter rítmico y musical. No se pierde la calidad principal de las canciones, es decir la vinculación del texto oral con la percepción auditiva.

De este recurso se desprende otro, muy estrechamente relacionado. El simbolismo de las canciones quechuas se infiltra como convicción cultural de los protagonistas. De esta manera, Arguedas es capaz de convencer al lector de la superioridad de la tradición indígena frente a la occidental. Véase el siguiente ejemplo. Ernesto escoge el quechua cuando un amigo le pide que le escriba una carta de amor. Siente que el castellano no es capaz de expresar lo mismo. La polisemia y el simbolismo del idioma indígena, su sensualidad y ternura profundas, resultan como el único instrumento para expresar las hondonadas del amor. Primero se pone a escribir una carta caballerescas tradicional: “Usted es la dueña de mi alma, adorada niña. Está usted en el sol, en la brisa, en el arco iris que brilla bajo los puentes, en mis sueños, en las páginas de mis libros...”

Pero un descontento y vergüenza repentina hacen que interrumpa su carta. Escucha su ardiente llamada interior y se acuerda de las niñas indígenas que conocía. Pero éstas no saben leer, sería inútil escribirles. Para ellas hay que cantar y el amor brotará como un río cristalino, será un canto que va por los cielos y llega a su destino. Ernesto deja atrás toda la cultura escrita y se sumerge en la oralidad pulsante:

Uiri y chay k'atik'niki siwar k'entita... Escucha al picaflor esmeralda que te sigue, te ha de hablar de mí, no seas cruel, escúchale. Lleva fatigadas las pequeñas alas, no podrá volar más, detente ya. Está cerca la piedra blanca donde descansan los viajeros, espera allí y escúchale, oye su llanto, es sólo el mensajero de mi joven corazón, te ha de hablar de mí. Oye, hermosa, tus ojos como estrellas grandes, bella flor, no huyas más, ¡detente! Una orden de los cielos te traigo: ¡te mandan ser mi tierna amante...!⁴²

La carta continúa en el estilo tradicional de las canciones quechuas que abren una nueva poética basada en los símbolos naturales, el sonido ondulante, la ternura. El cambio de idioma conlleva una nueva visión del mundo. Arguedas le deja al lector europeo unas frases en quechua como ilustración y el resto lo traduce con cuidado, pero el discurso sigue desarrollándose bajo la nueva imaginación. La puerta ha sido abierta y el lector ya lo sabe.

Aunque la carta aparece escrita en castellano, no es en realidad española. Se plantea y trata la temática de las canciones andinas y así el autor sumerge el texto en un intertexto cultural extenso, en el cual predomina la tradición de las canciones. Dentro de la carta se encuentran primero el narrador culto que traduce la carta para el lector, segundo el protagonista que escribe que-

chua y se nutre de las canciones que ha oído de niño y, finalmente, los creadores originales de estas canciones, los indígenas que en ellas expresan su memoria colectiva ancestral. Habla uno y al mismo tiempo, muchos. En un punto único se penetra la novela y la canción, lo escrito y lo oral, lo antiguo y lo moderno, lo español y lo quechua, lo individual y lo colectivo.⁴³

En este punto, Antonio Cornejo Polar encuentra apoyo para la polémica con la interpretación de Morales, quien comprende el lengauje arguediano como modelo utópico dentro del que debería realizarse la unión armónica de los dos legados. Propone la interpretación pluralista que admite pluralidad y variedad de idiomas, vidas y visiones del mundo. El propósito del modelo lingüístico no es, según Cornejo Polar, la integración y la unificación, sino la justificación de distintas manifestaciones culturales que viven en contacto.

A nuestro juicio, es posible admitir las dos interpretaciones, pero cada una desde su punto de vista diferente. José María Arguedas realmente deseaba unir e integrar, dentro de su discurso experimental, los dos legados culturales en un conjunto armónico y ofrecer así un posible modo de comunicación entre ellos. Su tenaz esfuerzo de traducir la tradición quechua, sin embargo, documenta que él era consciente de las diferencias y de ninguna manera intentaba suprimirlas. Más bien quería distinguir los aspectos positivos de los dos mundos con el fin de acercar el uno al otro. Es verdad que su mencionada inclinación hacia la ideología del marxismo tiene cierto matiz de unificación social. Es comprensible que Arguedas viera en el marxismo el único remedio para el aniquilado pueblo indígena en aquel momento histórico. De todas formas, no creemos que a Arguedas

le interesara la unificación cultural. El mundo andino, hasta el momento despreciado, debe servir como alternativa cultural y humana a la sociedad occidental. La interpretación de Morales la comprendemos, por consiguiente, desde el punto de vista social y la de Cornejo Polar desde el cultural.

El experimento destruido

La destrucción del ideal utópico, construido con tantos esfuerzos por medio del lenguaje experimental, se manifiesta en la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, que quedó inconclusa y no llegó a publicarse en vida de su autor. La cultura oral de los indígenas, que pierde sus raíces y se disuelve en la hirviente modernidad de un puerto costeño, afecta al autor hasta tal punto que no se siente capaz de expresar la complejidad de un mundo tan desarticulado.

El propósito de este texto es abordar toda la complejidad del mundo circundante, en el que las razas, las culturas y las naciones se mezclan en un conjunto difícil de decodificar. El resultado del texto, en realidad, expresa una amarga resignación ante el sentimiento de que es imposible realizar el modelo utópico creado por *Los ríos profundos*. Lleno de angustia, Arguedas intenta mantener vivo el vínculo regenerador entre las dos tradiciones. En una crisis creadora, sintiéndose incapaz de abrazar el doloroso conflicto social y ofrecer, tanto a sí mismo como a la sociedad, una solución salvadora, prefiere suicidarse. El texto se publica post mortem junto con los diarios que surgieron a lo largo de la creación de la novela.

El lenguaje de esta última novela difiere diametralmente del habla experimental de *Los ríos profundos*. La resignación ante la

posibilidad de unir las dos culturas desemboca en la destrucción y diversificación del habla en una variedad de discursos y voces, cada una de las cuales pertenece al representante de una capa social. De hecho, ni el espacio de la novela es el mismo mundo andino de la novela anterior, por lo que el habla tampoco puede ser la misma. La historia transcurre en Chimbote, enorme puerto pesquero adonde bajan los indígenas andinos, nacidos y criados a cuatro mil metros de altura, para encontrar un trabajo y un futuro. Aprenden a nadar y moverse en el mundo costeño. Dejan atrás su lengua natal y, para sobrevivir, aprenden a duras penas las palabras españolas. Desarraigados de su cultura e idioma, y al mismo tiempo incapaces de asimilar plenamente lo nuevo, se quedan en tierra de nadie. Están solos y sin identidad cultural. Muchos de ellos logran dominar el horror a la novedad, pero muchos otros se mueren ahogados en el mar o en tabernas apestosas.

Como ejes que unen el mundo andino de arriba y el mundo costeño de abajo, funcionan los personajes de los zorros míticos, uno del mundo andino de arriba, el otro de la costa de abajo. Proviene de la mitología prehispánica y su compleja red simbólica penetra todo el texto. Los diálogos de los zorros forman parte íntegra de la novela y su carácter se refiere claramente a la cultura oral. Desde sus voces suena la memoria de los tiempos pasados. Los zorros, sin embargo, no sólo comentan, en diferentes formas y variaciones infiltran en la novela misma. Saben todo lo que ha pasado y lo que pasará, son sobrenaturales, inmortales, omnipresentes. Sus palabras aparecen en boca del autor, comentan el argumento de la novela e incluso el comportamiento del mismo Arguedas. Misteriosamente acompañan

a los protagonistas en su vida cotidiana, los hacen cantar y bailar o incluso ellos mismos bailan su mágico ritual. Su comportamiento y sus diálogos expresan la memoria milenaria del país, sin embargo, su profunda complejidad a menudo es incomprendible para el lector.

Lo mismo ocurre con el lenguaje. El discurso que debía expresar la diferenciación de la vida en Chimbote desemboca en un nudo de palabras impenetrable, en un caos babélico difícil de comprender a causa de las dificultades lingüísticas. Se ve claramente que también Arguedas sobrepasaba estos fragmentos con mucha dificultad. En *Los ríos profundos* la palabra impresiona como segura, compacta y armoniosa. Se realiza la unión armónica en el campo del idioma. A diferencia de esto, ya en el primer capítulo de *Los zorros* sorprende su inseguridad e incongruencia, en la que el mismo autor, al parecer, se orienta mal. Lleno de angustia también anota en los diarios que, sobre todo, no logra orientarse en la desarticulada imagen del mundo que se le ofrece en Chimbote. De ahí que no sea capaz de abordar su imagen y fijarla en papel atarla, y al mismo tiempo conservar su desintegración.

Su diario añade la idea de que las palabras representan la vida misma del ser humano por medio del vínculo emocional que existe entre el hombre y las cosas, con las que las palabras se compenentran. “Cuando el ánimo está cargado de todo lo que aprendimos a través de todos nuestros sentidos, la palabra también se carga de esas materias. ¡Y cómo vibra!”⁴⁴ Cuando el vínculo entre el hombre y las cosas se destroza, surge el caos, el mundo carece de sentido y las palabras pierden la capacidad de expresar lo que denominan.

La incapacidad de comunicar en las nuevas condiciones y ceñir la palabra a la realidad la sienten al mismo tiempo los protagonistas de la novela. La resuelven mezclando idiomas diferentes y creando una misteriosa inundación de palabras que quizá exprese la sensación interior, pero queda incomprensible para los demás.⁴⁵

La novela termina en el momento en que el sacerdote Cardoza lee de la epístola de San Pablo el fragmento que se refiere al “hablar en lenguas”. Fue un milagro que ocurrió en Jerusalén 50 días después de la Resurrección. Los Apóstoles profesaban la gloria de Dios en su lengua materna mientras que los presentes forasteros de muchas nacionalidades la oían en su idioma. Este momento parece que expresase el ansia de Arguedas y sus personajes de encontrar la única lengua íntegra que cubriera la pluralidad babélica de hablas y discursos.⁴⁶

El texto está formado por discursos que se sirven de muchas capas del castellano según el origen y estatus social de los protagonistas. La marcada desviación del español estándar suele originarse en su marginalidad social. Los indígenas andinos utilizan el castellano deformado por quechuismos y por una mala pronunciación, por el contrario, los habitantes de origen costeño usan el español como su lengua materna. Por encima, distintos sociolectos e idiolectos se mezclan y disuelven los unos en los otros. Surge un colage polifónico, se rompen barreras entre los idiomas. Así, por ejemplo, el castellano-quechua de un protagonista bilingüe se compenetra con el discurso de un negro loco mezclándose así tres capas lingüísticas:

Al hondo del quebrada, peligrándose, bullando fuerte, corría el río, que dicen *mayu*, pues en quichua. Gracioso ¡caray!: del lengua carbón que estiraba el mina al *mayu* pa´ arriba, agua cristalino, claro, como el espejo era, del *mayu* pa´ abajo, carbón salta saltando, negreando las piedras... “No diga *mayu*, compadre, no diga”, pidió me compadre...⁴⁷

En el lenguaje aparecen marcados cambios tanto sintácticos como morfológicos como por ejemplo la ausencia de algunas palabras, sobre todo preposiciones y artículos. Las frases van amontonadas, a veces sin relación lógica entre palabras e incluso frases enteras. Arguedas también emplea a menudo la transcripción real de la pronunciación errónea de personajes indígenas o mestizos. En este punto, se aleja de su experimento lingüístico ficticio de *Los ríos profundos* donde creó un castellano muy limpio para los indígenas que hablaban quechua. Los inmigrantes andinos en Chimbota usan la verdadera y degradada mezcla de los dos idiomas. Vargas Llosa afirma que algunos pasajes más o menos copian fragmentos de diálogos que Arguedas grababa recogiendo material para su última novela. Paradójicamente, este método aleja el texto de la realidad tanto como lo acerca a ella el lenguaje ficticio anterior.⁴⁸

Hay que tocar un punto importante. Los discursos no se refieren sólo a cierta realidad lingüística. Conservan restos de expresión musical e incluso de movimientos. Volvamos al tema de las canciones. Hemos dicho que incorporan en el texto occidental la poética y la magia del mundo indígena y que funcionan como eje de unión entre las dos tradiciones. Al mismo tiempo se convierten en un modelo para el discurso creado por Arguedas, que se nutre tanto de la melodía de la lengua y el canto como del sig-

nificado simbólico de las letras. Recordemos la carta de Ernesto, cuyo estilo se vincula con el canto indígena tradicional por medio del intertexto. Ahora tocaremos la expresión verbal de los personajes de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, donde se repiten en palabras los movimientos y gestos de danzantes rituales.

El diálogo de un industrial con Diego, que representa la transformación humana de uno de los zorros míticos, es en realidad la transcripción verbal del rito andino tradicional *danzante de tijeras*. Pero sólo un lector familiar con la tradición indígena es capaz de reconocer este baile ritual con el que se iniciaba el año agrícola en la provincia de Lucanas. Sólo así es posible explicar los movimientos de los interlocutores, sus cambios de color mágicos y toda la estructuración de su diálogo que se acelera hasta el vértigo desembocando en un delirio verbal. El intercambio de palabras increíble corresponde a la evolución de la danza incluso con sus etapas de trance. Desde otro punto de vista, sigue como un misterio ilegible.⁴⁹

...más grande del mundo / más grande del mundo / Chimbote, Casa Grande, / siga, don Diego, siga, don Diego. / La chimenea de Casa Grande / lleva su humo hasta los ríos / hasta los ríos de Amazonas / porque Casa Grande... / Casa Grande comienza en el Pacífico / traga la costa, traga los Andes / tiene puerto propio ¡Ay, Chicama! / tiene presidente ¡El gerente! ¡Lagarto! / llega a la selva, friega a los chunchos, como yo Braschi / ya fregué a Maxe, ya fregué a Maxe / el secretario de los pescadores (...)
El Perú costa, cómo me jode, cómo me jode / el Perú sierra, cómo me aburre, cómo me aprieta / el Perú selva chas, chas, chas / cómo me pudre, mucho me aprieta...⁵⁰

Muchos de los discursos no tradicionales, que aparecen en la novela, abrazan un simbolismo bastante complejo que se refie-

re a la cultura andina. Los une un rasgo característico: su urgencia. Como si la producción de palabras exagerada, la creación de nuevos símbolos quisiera proteger a los protagonistas contra el vacío que sienten. El conjuro continuo debe regenerar el poder creador de la lengua quechua, funcionar como instrumento con el que se reviva la exhausta y agonizante lengua materna. De ahí surge otra interpretación de esta inundación verbal desesperada. Es un intento subconsciente de los personajes (y de Arguedas) por huir a la muerte. La palabra se relaciona con la vida, el silencio significa la muerte.⁵¹

En esta última parte nos gustaría volver al tema de la música y el sonido y a la idea de que la audición y la concentración en los signos sonoros representan en las culturas orales, y por consiguiente en el mundo narrativo de Arguedas, el principal canal de comunicación entre el hombre y el universo. En este sentido, sería posible leer toda la obra arguediana como combinación de ritmos y melodías donde los temas se repiten, se encuentran, se intercambian, se compenetrán y se unen en un coro único. En el caso la novela polifónica *El zorro de arriba y el zorro de abajo* donde se mezclan y superponen distintas voces, esta interpretación resulta sumamente importante.

Así se corrobora la idea de que en el mundo arguediano, el idioma y la música se encuentran muy cerca. Estudiando su experimento lingüístico, no es posible concentrarse sólo en su forma léxica, morfológica o sintáctica. La música y la melodía forman parte indivisible en él. Arguedas crea un espacio acústico y espiritual totalmente nuevo. Nos presenta un idioma cuya forma sonora oculta detrás de sí, como en una caja secreta, un tesoro de significados incontables y de mundos medio olvida-

dos que se abren sólo al que quiere escuchar. La voz es la portadora exterior de esta riqueza y al mismo tiempo se funde con ella. Abre la puerta hacia ella. Es la melodía ondulante del quechua cuyo poder sentimos por intuición. Algo parecido puede suceder cuando la voz humana suena en la bóveda de una catedral. Sale de la garganta, resuena y vuelve cien veces multiplicada y ensanchada por el contacto con las esquinas, las paredes y las hornacinas. Su viaje crea un espacio acústico, lleno de armónicos, donde muchas cosas pueden ocurrir.

Conclusión

La lengua, en cierta medida, representa el encuentro del hombre con el mundo, influye en su percepción de la realidad circundante. “Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”.⁵² Arguedas intenta establecer comunicación entre los dos polos de la sociedad, atravesar el abismo y llegar hacia el otro. El medio que utiliza, la superación de los límites lingüísticos, desemboca en la revelación de otras posibilidades de cómo aceptar el mundo con el que uno se encuentra todos los días. La nueva lengua abre el camino, establece un puente entre las dos culturas.

El trabajo de José María Arguedas con la lengua quechua funciona, en este sentido, no sólo como traducción entre dos lenguas, sino sobre todo, entre culturas. Tzvetan Todorov menciona la idea de Urbain Chauveton, según la que la traducción cultural facilita el que el hombre conozca al otro por medio de sí mismo, pero también, a sí mismo por medio del otro.⁵³

Arguedas realmente abre el camino para conocer al otro: aceptando la disimilitud, un “europeo” puede conocerse a sí mismo.

El diálogo cultural lleva hacia la tolerancia que es muy necesaria en la época moderna. Aunque en la obra de Arguedas, los dos mundos se funden, esto no significa la asimilación de sus valores respectivos. Al contrario, subrayando los rasgos positivos de los dos legados puede surgir una nueva realidad. Se establece un diálogo en el que nadie tiene la última palabra.

Así pues, la lectura de las historias arguedianas descubre una cultura desconocida y nos ofrece otro punto de vista sobre las cosas que nos rodean. Nos trae el aire de algo nuevo. Al mismo tiempo, por medio del idioma antiguo, devuelve al hombre a su originaria esencia interior. El experimento lingüístico significa un viaje hacia el otro, pero al mismo tiempo, la vuelta hacia uno mismo concentrándose en la audición del discurso oral. Aunque Arguedas no logró conservar el propósito experimental en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, el mensaje de *Los ríos profundos* sigue siendo fuerte e intenso. Es una novela que, sobre todo, hay que escuchar.

En el trabajo hemos subrayado repetidas veces el carácter rítmico y onomatopéyico de la lengua quechua causado por su estructura aglutinante. La importancia de este rasgo es igualmente esencial en el campo del lenguaje experimental. Aglutinando afijos en los que se repiten los mismos sonidos, en el quechua surgen largas cadenas formando una corriente pulsante, parecida a una melodía. No es entonces necesario comprender el idioma que aparece en el texto en forma de canciones. Al lector se le impone su vivo poder mágico. En este sentido surge la idea de que quizás los intentos de los poetas vanguardistas por crear su propio lenguaje poético fueran guiados por el ansia de sumergirse en el interior de sí mismo, escuchar la música del

verso, su ritmo y melodía y someterse a la sensación interior que evoca la desconocida acumulación de sonidos. A diferencia del quechua, estos lenguajes carecen de significado real y pueden resultar graciosos, pero la intensidad del efecto puede ser parecida:

Kraklakvakve? Koranere!

Ksonsirýfi - guliera:

Brisfi, brasfi, gutužere:

gasti, dasti kra... Lalu lalu lalu lalu la!

Chandraradar sísájádra

tesku tes py pi?

Vahapádra, pryvešádra

klukpukpici li? Lalu lalu lalu lalu la!

Sochoškrt sic kalcisumpa

senmemysagart ()!

Biboň sod: Quocitem Vumpa

Kleso Klaso Klart (!)

Lalu lau lalu lalu la! (Christian Morgenstern: Veliké lalulá)⁵⁴

De todas formas, hay que resaltar que, gracias a su compenetración con la realidad andina, la obra de Arguedas supera los experimentos vanguardistas europeos.

Notas

- 1 Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires : Ed. Losada, 1975, p. 241.
- 2 Arguedas, José María. “No soy un aculturado”. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Op. cit., p. 282.
- 3 Véase Černý, Jiří. *Dějiny lingvistiky*. Olomouc : Votobia, 1996.
- 4 Véase Skalička, Vladimír. “Hranice socioligvistiky”. *Slovo a slovesnost*. Praha : Academia, 1975, núm. 36/2.
- Skalička, Vladimír. “Jazyk a společnost”. *Slovo a slovesnost*. Praha : Academia, 1974, núm. 35.
- 5 Roa Bastos, Augusto. “Una cultura oral”. *Suplemento Anthropos*. Paraguay : Universidad Católica de Asunción, núm. 25/1991, p. 10.
- 6 Rowe, William. *Ensayos arguedianos*. Lima : SUR - Casa de estudios del socialismo, 1996, p. 141.
- 7 Arguedas, José María. “Ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo”. En *Nosotros, los maestros*. Lima : Horizonte, 1986, p. 61.
- 8 “Conversando con Arguedas”. En *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana : Casa de las Américas, 1976, pp. 22-23.
- 9 Arguedas, José María. “El Wayno y el problema del idioma en el mestizo”. En *Nosotros, los maestros*. Op. cit., p. 36.
- 10 Arguedas, José María. “Acerca del intenso significado de dos voces quechuas” (1948). *La Prensa* : Buenos Aires, 6. 6. 1948.
- 11 Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Madrid : Cátedra, 1998, pp. 235-236.
- 12 Arguedas, José María. “El valor poético y documental de los himnos religiosos quechuas”. *Señores e indios*. Lima : Ed. Huascarán, 1976, p. 192.
- 13 Rowe, William. “Mito, lenguaje e ideología como estructuras literarias”. En *Recopilación...*. Op. cit., p. 276.
- 14 Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Op. cit., p. 379.

“Río Paraisancos / caudaloso río / no has de bifurcarte / hasta que yo regrese / hasta que yo vuelva / Porque si te bifurcas / si te extiendes en ramas / en los pececillos que yo he criado / alguien se cebaría / y desperdiciados, morirían en las playas. / Cuando sea el viajero que vuelva a ti / te bifurcarás, te extenderás en ramas. / Entonces yo mismo, a los pececillos, los criaré, los cuidaré. / Y si les falta agua que tú le das, / si les falta arena / yo los criaré / con mis lágrimas puras, / con las niñas de mis ojos.”

15 Rowe, *William*. *Ensayos...* Op. cit., p. 50.

16 *Ibid.*, p. 136.

17 Rama, Ángel. “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana”. En *La novela en América Latina*. Colombia : Instituto Colombiano de Cultura, 1982, pp. 212-213.

18 Roa Bastos, Augusto. Op. cit., p. 110.

19 *Ibid.*, p. 107.

20 Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire*. Lima : Horizonte 1994, p. 55.

21 Arguedas, José María. “Entre el kechwa y el castellano”. En *Nosotros, los maestros*. Op. cit., p. 32.

22 “Conversando con Arguedas”. En *Recopilación...* Op. cit., pp. 22-23.

23 Cornejo Polar, Antonio. “El sentido de la narrativa de Arguedas”. Op. cit., p. 5.

24 Arguedas, José María. “No soy un aculturado”. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Op. cit., p. 282.

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

26 Ángel Huamán, Miguel. “Utopía de una lengua”. *Encuentro y debate*. Madrid : SUR, VI, 1993, núm. 10/11, p. 204.

27 *Ibid.*, pp. 206-207.

28 Morales, Leonidas. “José María Arguedas: El lenguaje como perfección humana”. En *Estudios filológicos*. Valdivia : Universidad Austral de Chile, 1971, núm. 7, p. 142.

29 Noriega, Julio. “La poesía quechua escrita: una forma de resistencia cultural indígena”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid : Centro Iberoamericano de Cooperación,

- 1994, núm. 523, p. 86 (Cita el himno de Arguedas “A nuestro padre creador Túpac Amaru”. *Poesía quechua*. Buenos Aires : Editorial Universitaria, 1965, pp. 90 y 92.)
- 30 Rowe, William. “Mito, lenguaje e ideología como estructuras literarias”. En *Recopilación...* Op. cit., p. 266.
- 31 Escobar, Alberto. “José María Arguedas el desmitificador”. *Occasional Publication*. Chicago : University of Chicago Press, 1981, p. 169. Cit. según Vallieres, María-Gladys. “La copresencia del quechua en el discurso narrativo de José María Arguedas”. *Utopías del Nuevo mundo*. Praga : Instituto de Literatura Checa y Universal de la Academia Checa de Ciencias y Departamento de Estudios Iberoamericanos de la Universidad Carolina, 1993, p. 229.
- 32 Rowe, William. “Mito, lenguaje e ideología como estructuras literarias”. En *Recopilación...* Op. cit., p. 266.
- 33 Rowe, William. *Ensayos...* Op. cit., p. 105.
- 34 Rama, Ángel. “José María Arguedas transculturador”. En *Señores e indios*. Lima : Ed. Huascarán, 1976, p. 31.
- 35 Arguedas, José María. “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”. En *Recopilación...* Op. cit., p. 405.
- 36 Lienhard, Martin. *La voz y su huella*. La Habana : Casa de las Américas, 1990, pp. 194-195.
- 37 Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Op. cit., p. 306.
- 38 Rowe, William. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima : Instituto Nacional de Cultura, 1976, p. 65.
- 39 Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Op. cit., pp. 318-319.
- 40 March, Kathleen. “El bilingüismo literario y la verosimilitud”. *Anales de literatura hispanoamericana*. Madrid : Universidad Complutense, 1984, núm. 13, p. 200.
- 41 Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Op. cit., p. 171.
- 42 Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Op. cit., pp. 250-251.
- 43 Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire*. Op. cit., p. 213.
- 44 Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Madrid : Archivos, 1990, p. 10.

- 45 Forgues, Roland. “Por qué bailan los zorros”. En Arguedas: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Op. cit., p. 310.
- 46 Gómez Mando, Edmundo. “Vida y muerte en la escritura en Los zorros”. Op. cit., p. 365.
- 47 Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires : Losada, 1975, p. 152.
- 48 Vargas Llosa, Mario. Op. cit., p. 323.
- 49 Lienhard, Martin. Op. cit., pp. 202-203.
- 50 Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires : Losada, 1975, pp. 123-124.
- 51 Miguel Oviedo, José. “El último Arguedas: testimonio y comentario”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid : Centro Iberoamericano de Cooperación, 1991, núm. 492, p. 147.
- 52 Urban, Wilbur. *Lenguaje y realidad*. México : Fondo de Cultura Económica. Cit. Según Luis Rouillón, José. “La otra dimensión: El espacio mítico”. En *Recopilación...* Op. cit., p. 145.
- 53 Chauveton, Urbain. Aux lecteurs chrestiens. En *Histoire nouvelle du Nouveau Monde* (J. Benzoni), Lyon, 1579. Cit. según Todorov, Tzvetan. *Dobytí Ameriky. Problém druhého*. Praha : Mladá Fronta, 1996. Traducción: Kateřina Lukešová, p. 280.
- 54 Morgenstern, Christian. *Písně šibenických bratří*. Praha : Mladá Fronta, p. 13. Traducción: Josef Hiršal y Bohumila Grögerová.

Bibliografía

- Aleza Izquierdo, Milagros. *Una cultura sumergida, Aspectos lingüísticos en la narrativa de José María Arguedas*. Universitat de Valencia, 1997.
- Aleza Izquierdo, Milagros. *Americanismos léxicos en la narrativa de José María Arguedas*. Suplemento n. 5 de *Cuadernos de filología*. Universitat de Valencia, 1995.
- Alvar, Manuel. *El español de las dos orillas*. Madrid : MAPFRE, 1991.
- Aramburu, Julio. *Voces de supervivencia indígena*. Buenos Aires : Emecé, 1944.
- Arguedas, José María. *Diamantes y pedernales*. México : Editorial Patria, 1994.
- Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires : Editorial Losada, 1975.
- Arguedas, José María. *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México : Siglo XXI, 1977.
- Arguedas, José María. “La soledad cósmica en la poesía quechua”. En *La literatura de ideas en América*. Buenos Aires : Colilure 1989.
- Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Madrid : Cátedra, 1998.
- Arguedas, José María. *Nosotros, los maestros*. Lima : Horizonte, 1986.
- Arguedas, José María. *Señores e indios*. Prólogo Ángel Rama: *José María Arguedas transculturador*. Lima : Ed. Huascarán, 1976.
- Arguedas, José María. *Temblar. El sueño del pongo*. La Habana : Casa de las Américas, 1976.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire*. Lima : Horizonte, 1994.
- Černý, Jiří. *Dějiny lingvistiky*. Olomouc : Votobia, 1996.
- Escajadillo, Tomás G. *La narrativa indigenista peruana*. Lima : Mantaro, 1994.
- Escajadillo, Tomás G. “José María Arguedas (1911-1969). Las señales de un tránsito a la universalidad”. En *Narradores peruanos del siglo XX*. Lima : Lumen, 1994.
- Forgues, Roland. “Por qué bailan los zorros”. En José María Arguedas. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Madrid : Colección Archivos, 1990, pp. 307-315.
- Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios reales*. Madrid : Cátedra, 1996.
- Gazzolo, Ana María. “La corriente mítica en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José

- María Arguedas”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid : Centro Iberoamericano de Cooperación, 1989, núm. 497-70, pp. 43-72.
- Goloboff, Gerardo Mario. “Elementos para un balance del indigenismo”. *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid : Centro Iberoamericano de Cooperación, 1985, núm. 417, pp. 5-10.
- Gómez Mango, Edmundo. “Vida y muerte de la escritura en los ‘Zorros’”. En José María Arguedas: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Madrid : Colección Archivos, 1990
- Henríquez Ureña, Pedro. “La utopía de América, el descontento y la promesa”. En *La utopía de América*. Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1989.
- Housková, Anna. “Hispanoamerické romány a orální kultura”. *Sovět literatury*, Praha : FF UK, 1995, núm. 10, pp. 45-50.
- Housková, Anna. *Imaginace Hispánské Ameriky*. Praha : Torst, 1998.
- Huamán, Miguel Ángel. “Utopía de una lengua”. *Encuentro y debate*. Lima : SUR, vol. VI, 1993, núm. 10/11.
- Kourim-Nollet, Sylvie. *La civilization hispanique*. París : Didier, 1992.
- Lauer, Mirko. *Andes Imaginarios. Discursos del indigenismo*. Cusco : CBC, 1997.
- Lienhard, Martin. *La voz y su huella*. La Habana : Casa de las Américas, 1990.
- López Morales, Humberto. *Sociolingüística*. Madrid : Gredos, 1993.
- Lotman, Jurij. “Několko myšleok o typológii kultúr”. En *Text a kultúra*. Traducción: Fedor Matejov. Bratislava : Archa, 1994.
- Marek, Vlastimil. *Tajné dějiny hudby*. Praha : Eminent, 2000.
- March, Kathleen N. “El bilingüismo literario y la verosimilitud”. *Anales de literatura hispanoamericana*. Madrid : Universidad Complutense, 1984, núm. 13, pp. 195-202.
- Mariátegui, José Carlos. “El problema del indio, El factor religioso”. En *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. La Habana : Casa de las Américas, 1963.
- Matto de Turner, Clorinda. *Aves sin nido*. La Habana : Casa de las Américas, 1974.
- Morales, Leonidas T. “José María Arguedas: El lenguaje como perfección humana”. En *Estudios filológicos*. Valdivia : Universidad Austral de Chile, 1971, núm. 7, pp. 133-143.
- Morgenstern, Christian. *Písně šibeničnických bratří*. Traducción: Josef Hiršal. Praha : Mladá fronta, 2000.

- Noriega, J. E. “La poesía quechua escrita: una forma de resistencia cultural indígena”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid : Centro Iberoamericano de Cooperación, 1994, núm. 523, pp. 79-87.
- Ortiz Rescaniere, Alejandro. *El quechua y el aymará*. Madrid : MAPFRE, 1992.
- Miguel Oviedo, José. “El último Arguedas: testimonio y comentario”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid : Centro Iberoamericano de Cooperación, 1991, núm. 492, pp. 143-147.
- Pacheco, Carlos. *La comarca oral*. Caracas : La Casa de Bello, 1992.
- Pascuali-Bláhová, Markéta. *Současná peruánská španělština*. tesis de maestría. Praha : FF UK, 1998.
- Poloučková, Věra. *Dětský hrdina a pojetí světa v románu Los ríos profundos José Martí Arguedase*. Tesis de maestría. Praha : FF UK, 2001.
- Rama, Ángel. “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana”. *La novela en América Latina*. Colombia : Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana : Casa de las Américas, 1976.
- Roa Bastos, Augusto. “Una cultura oral”. *Suplemento Anthropos*. Paraguay : Universidad Católica de Asunción, 1991, núm. 25.
- Rowe, William. *Ensayos arguedianos*. Lima : SUR - Casa de estudios del socialismo, 1996
- Bareiro Saguier, Rubén. “José María Arguedas o la palabra herida”. En Arguedas: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Madrid : Colección Archivos, 1990, pp. XV-XX.
- Skalička, Vladimír. “Hranice sociolingvistiky”. *Slovo a slovesnost*. Praha : Academia, 1975, núm. 36, vol. 2, pp. 110-115.
- Skalička, Vladimír. “Jazyk a společnost”. *Slovo a slovesnost*. Praha : Academia, 1974, núm. 35
- Skalička, Vladimír. *Lingvistické čítanky III, Typologie*. Recogió Bohumil Palek. Praha : SPN, 1981.
- Slovník spisovatelů Latinské Ameriky*. Praha : Libri, 1996.
- Slovník světových literárních děl*. Vol. 2. Praha : Odeon, 1988.
- Todorov, Tzvetan. *Dobytí Ameriky: Problém druhého*. Traducción: Kateřina Lukešová. Praha : Mladá fronta, 1996.

- Tupac Yupanqui, Demetrio. *Curso de Quechua*. <http://www.yachay.com>.
- Vallieres, María-Gladys. “La copresencia del quechua en el discurso narrativo de José María Arguedas”. *Utopías del Nuevo mundo*. Praga : Instituto de Literatura Checa y Universal de la Academia Checa de Ciencias y Departamento de Estudios Iberoamericanos de la Universidad Carolina, 1993.
- Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México : Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Vilikovský, Ján. *Překlad jako tvorba*. Praha : Ivo Železný, 2002.
- Weber, David John. *A Grammar of Huallaga Quechua*. California : University of California Publications, 1989.



El quijotismo en El Sexto de José María Arguedas

Anna Housková

En una lectura desde Europa Central, la narrativa hispanoamericana aparece vinculada con la tradición literaria europea. Pero lo que difiere son los acentos, el énfasis en otros aspectos.

Voy a comentar estas diferencias y coincidencias en una interpretación de la novela *El Sexto*, tomando en cuenta el tipo de novela, la utopía, la experiencia en la literatura. Las tres notas tienen un núcleo común: el quijotismo.

Tipo de novela

En la tipología del género novelesco, se pueden esbozar unos tipos básicos concebidos como posibles concepciones del mundo. El primer tipo es la “novela de la biografía individual”, cuyo protagonista joven choca con el mundo circundante; su viaje, de índole centrífuga, puede tener forma de aprendizaje o de carrera social (novela picaresca, bildungsroman, etc.). En el segundo tipo se enfrentan dos mundos, dos culturas diferentes. El viaje del protagonista confronta dos concepciones del mundo y suele tener orientación centrípeta. El tercer tipo lo

podemos denominar “novela de la comunidad” o “novela idílica” son las narraciones localizadas en un lugar aislado que ofrece una ilusión del orden arcaico, un “refugio de la identidad”.¹

En la literatura europea destaca la “novela de la biografía individual”; en cambio, en la constelación tipológica hispanoamericana importan más la novela de tipo idílico y la novela del enfrentamiento de dos mundos.

El Sexto, de José María Arguedas, es una modalidad original de este tipo de novela del conflicto de dos mundos. Hay un trato específico del espacio: falta el viaje, el espacio es cerrado y aislado. Mas, a diferencia del tipo idílico, es un espacio profundamente heterogéneo. En la literatura hispanoamericana no es excepcional: en espacios cerrados se sitúan las llamadas novelas del dictador, una de las variantes de la novela del enfrentamiento de dos mundos (*El señor presidente*, *Yo el Supremo*, etc.). Arguedas hiperboliza este espacio, concentrando en un lugar artificial - la cárcel - “lo peor y lo mejor” del Perú: los extremos de la sociedad comparten íntimamente el mismo espacio. Este micromundo adquiere significación alegórica del infierno grotesco. Otro tópico es el del cementerio, cuyos nichos están habitados por los vivos muertos (con cierta afinidad con *Pedro Páramo*, de Rulfo): “¡Era otra vez un cementerio! ¡Más que un cementerio! Los vivos estaban muertos.”²

En el fondo del infierno, o sea en el primer piso, están los asesinos y los vagos, la humanidad degradada, sumergida en basura, excrementos, violaciones homosexuales. En el tercer piso están los presos políticos, deformados de otra manera, sumergidos en dogmatismo, doctrinas utópicas, odio partidario entre comunistas y apristas. El segundo piso, ocupado por los crimi-

nales no avezados, funciona como el espacio intermedio que separa a los de abajo y a los de arriba. En sustancia, ambos ambientes tienen las mismas características: mundo cerrado, modelo autoritario, violación. El círculo de los asesinos y vagos reduce la vida humana a las necesidades físicas y los más fuertes las aprovechan para manipular y humillar a los otros. El círculo de los presos políticos es más digno, pero es también un mundo cerrado que reduce la vida a un solo aspecto - en este caso no físico sino ideológico - y que también se basa en el modelo autoritario.

Para José María Arguedas, la violencia tiene la forma más humillante: la violación. En el primer piso es la violación física, en el piso de los presos políticos es una violación interpretativa: la que viola el sentido del gesto humano, atribuyéndole al hombre intenciones mezquinas. Es así como los apristas intrepentan uno de los episodios claves en *El Sexto*, en que el protagonista regala ropa a un pobre prisionero llamado “Pianista”. Los políticos lo interpretan como una intriga atribuyéndole al protagonista la intención de comprometer a un aprista que participó en el gesto de ayuda. Es una interpretación sorda y malintencionada que no ve más que malas intenciones. Según Mario Vargas Llosa, “episodios, como la disputa entre apristas y comunistas por el banal incidente del Pianista, (...) carecen de poder de persuasión”.³ Sin embargo, este motivo ilumina toda actitud autoritaria: su rasgo típico es precisamente ver intrigas enemigas por todas partes (la “teoría del conjuro”, tan nefasta cuando el Partido llega al poder, según la experiencia de los países socialistas).

Con este mundo de fuerza, violación, vida reducida y cerrada se confronta el del protagonista y otros cuatro o cinco persona-

jes (Cámac, el piurano, Pacasmayo, Mok'ontullo, Torralba) que personifican otra concepción de la vida, abierta y comprensiva. En estos personajes, el vivir no queda reducido sólo a las necesidades físicas; y tampoco consiste en el esfuerzo por crear un mundo nuevo y mejor. “Hay que estar no sólo con la doctrina sino con la interpretación del día, para la conducta y el pensamiento,” afirma el protagonista.⁴ La marcha de la vida cotidiana incluye los sueños y las creencias que estimulan cierta conducta y trascienden los límites de todo orden. Los personajes animados por una incitación – según la expresión de Américo Castro – son de proveniencia quijotesca.⁵ En vez del espacio horizontal por el cual viajaba don Quijote más allá de los límites de su aldea, en el espacio vertical de *El Sexto* el protagonista rompe las fronteras entre los pisos de la cárcel, por su conducta, y trasciende los muros de la cárcel, por su pensamiento. Alberto Escobar lo llamó “espacio con profundidad”.⁶

Una de las cualidades más interesantes de esta novela es que recrea – con acentos específicos – la vieja imagen de la cárcel, el tópico del espacio cerrado, con gran tradición literaria. En *El Sexto*, este espacio es ambiguo, lleno de tensiones. Su concepción plantea el problema general de la relación entre el hombre y el espacio. Hay una tensión entre lo cerrado y la apertura en lo profundo. La cárcel es heterogénea, como una ciudad (“Volví a sentirme nuevamente como en una pequeña y absurda ciudad desconocida, de gente atareada y cosmopolita.” p. 17); y a la vez es un organismo vivo, un monstruo. El edificio de la cárcel está descrito desde dentro, pero también hay una imagen significativa desde fuera, la del gigante: el motivo se repite en la primera página de la novela y en el último capítulo (“El Sexto era una

sombra compacta que crecía a medida que nos acercábamos, como en la noche de mi llegada a la prisión.” p. 163). La cárcel El Sexto es una metáfora no sólo de la sociedad peruana sino de la condición humana. Los personajes allí van a “descubrir lo que creíamos que no existe” (p. 125), en diversos sentidos, entroncando la imagen de la cárcel tanto con la tradición del espacio social de desilusión, como con la del espacio metafísico de entrar en el ser.⁷ Por una parte, el espacio es ajeno, el protagonista se distancia de él, con una necesidad de lo que está más allá (el horizonte visto por la ventanilla, ruidos de la calle, recuerdos del paisaje); por otra parte, hay pertenencia del hombre al lugar y su actuación aquí y ahora. Se intensifica la tensión entre cosmovisiones: chocan adentro, es un conflicto interior.

El enfrentamiento de dos concepciones del mundo en *El Sexto* fue interpretado como la confrontación de dos culturas, de la sierra y la costa.⁸ Pero el choque de dos mundos no es sólo cultural sino axiológico. Entre los personajes que coinciden con la cosmovisión del protagonista, algunos son de los Andes y otros no - lo que les une es su “enfermedad de soñador”: su creencia en la bondad, la justicia, la ayuda.

Se ofrece analogía con el *Quijote* que es el prototipo de la novela del enfrentamiento de dos cosmovisiones. Don Quijote parece sólo y débil, pero sentimos que está anclado en una realidad mucho más vasta que la red de las relaciones sociales circundantes. Su lucha contra el mal parece loca en la circunstancia momentánea, pero tiene sentido en la perspectiva lejana.

Junto con la confrontación de dos mundos axiológicos, Cervantes insinúa la inmersión del hombre en la naturaleza, especialmente en la dimensión pastoral del *Quijote*. En la novela

de José María Arguedas, el tema de la naturaleza es otro aspecto que tiene importancia específica y más fuerte que en la tradición europea. Introducido como un cotrapunto en el espacio conflictivo de la cárcel, el tema de la naturaleza expresa la armonía. El acento panteísta proviene de la tradición andina. El mundo de sus personajes quijotescos es el del hombre no sólo social sino cósmico, avistado desde el primer capítulo, en uno de los párrafos más bellos de la obra de José María Arguedas:

Yo me crié en un pueblo nubloso, sobre una especie de inmenso andén de las cordilleras. Allí iban a reposar las nubes. Oíamos cantar a las aves sin verlas ni ver los árboles donde solían dormir o descansar al medio día. El canto animaba al mundo así escondido; nos lo aproximaba mejor que la luz, en la cual nuestras diferencias se aprecian tanto. Recuerdo que pasaba bajo el gran eucalipto de la plaza, cuando el campo estaba cubierto por las nubes densas. En el silencio y en esa especie de ceguedad feliz, escuchaba el altísimo ruido de las hojas y del tronco del inmenso árbol. Y entonces no había tierra ni cielo ni ser humano distintos. (pp. 10-11)

El hombre y la comunidad pertenecen a la naturaleza. Los motivos del paisaje, recordado u observado por la ventanilla de la cárcel, forman un ritual de purificación. La inmersión cósmica constituye una esfera de la vida humana más amplia que los intereses inmediatos; el universo es más amplio que la civilización moderna.

El párrafo citado implica también otros motivos que constituyen la visión del mundo como una totalidad: motivos del canto y del oído. El canto de las aves insinúa la pulsación del universo. El canto humano, que es un leitmotiv de *El Sexto*, insinúa toda la cultura: la oralidad es para Arguedas su estrato profun-



do y fundamental. Se trata tanto de canciones andinas como de himnos políticos. Oír, escuchar es la clave de la comprensión. En vez de lo visual – tan preferido por la civilización contemporánea y que hiperboliza las diferencias – hay una “especie de ceguedad feliz” que nos sumerge en escuchar el ritmo y el lenguaje interior.

Utopía y quijotismo

Miguel de Cervantes cuestionó la utopía, uno de los principios de la modernidad europea, ya a comienzos de la época moderna. *El Quijote* da una vuelta a la utopía en el sentido que José Antonio Maravall llama “contrautopía”.⁹ Se mantiene y se ironiza la idea del mundo mejorable según modelos inventados, en este caso leídos en los libros de caballería y pastoriles. Incitado por sus creencias, don Quijote practica una alternativa a la conformidad. No es una utopía que supone el cambio del orden social – la alternativa quijotesca propone hacer lo que tenemos a la mano.

En *El Sexto* la polémica de José María Arguedas con la ideología de comunistas y apristas, tiene coordenadas analógicas. Frente al “comunismo científico” y a la teoría de que hay que cambiar todo el orden, se valora la experiencia, la ayuda inmediata, la bondad de hombres sensibles (“Me habló con ternura; se fue discretamente”, p. 127).

La polémica con la utopía, cuyo tema se localiza en el tercer piso de los presos políticos, está conformada por diálogos y por proclamaciones políticas ejemplares, hiperbolizadas. Este procedimiento recuerda el estilo de la obra de teatro *Marat-Sade*, de Peter Weiss, con las proclamaciones de los revolucionarios franceses en un manicomio. Todos los personajes en *El Sexto*, incluí-

do el protagonista, hablan mucho, aprovechando la libertad de la palabra, recuperando en la cárcel “el hábito de la libertad” (p. 14). En las proclamaciones de los militantes apristas y comunistas destacan dos principios: ellos son los propietarios de la verdad y le dan categoría al odio. La polémica con su odio es la polémica con el proyecto racionalista. Pues el odio de los militantes no es una pasión humana, el reverso del amor, sino un principio teórico, un procedimiento racional: odio de clase, odio de partido. Proclama Pedro, el líder comunista: “El odio, Cámac, es el fuego sagrado del comunista; sin esa arma, sin esa fuerza invencible, no haremos la unidad de todos los pueblos, su hermandad eterna. No transformaremos el mundo.” (p. 61)

Frente a la teoría se opone la experiencia; frente a la abstracta “hermandad eterna”, aplazada a un futuro utópico y desmentida por el odio obligatorio en el presente, se opone la actitud de simpatía y de amor. Gabriel proclama su „programa“ de solidaridad concreta aquí y ahora (p. 138) e insiste en su creencia en la vitalidad de la cultura andina: “A un hombre con tantos siglos de historia no se le puede destruir y sacarle el alma fácilmente...” (p. 80). Las ideas del personaje tienen la intensidad de creencias personales del autor, las mismas que leemos en sus ensayos. Las visiones y las actitudes que embellecen la vida en la cárcel parecen ilusiones, “sueños”. El motivo explícito del soñador aparece varias veces, especialmente en los diálogos polémicos entre Gabriel y el comunista Pedro:

- (...) No le odio.
- Tienes, pues, la enfermedad de los soñadores. ¡Lástima incurable! (p. 96)

- Eres un soñador, Gabriel. No aprenderás nunca ser político. Estimas a las personas, no los principios. (p. 115)

El soñador parece enfermo, tanto en confrontación con la teoría revolucionaria, como en confrontación con la fuerza brutal y violadora de los que aceptan la vida degradada. El Sexto es un mundo al revés: lo monstruoso es normal, en cambio la fe en la bondad y el sentido de justicia se consideran algo patológico. Es una variante hiperbólica de la pregunta cervatina quién es el loco. En los párrafos finales de la novela de Arguedas, hay un pathos apocalíptico, una condenación del mundo pervertido: todo El Sexto debe ser matado. Mas, hay también esperanza en forma de homenajes a los soñadores.

Esta ambigüedad depende especialmente de dos episodios quijotescos: la ayuda al Pianista que tiene para éste consecuencias nefastas, igual que los actos de ayuda de don Quijote, pero en forma más trágica de la muerte del atendido; y el episodio de la decisión del piurano, junto con el protagonista, de matar al asesino más malvado y humillador, en actitud quijotesca: “Hay justicia que mismo uno debe hacer”, dice el piurano (p. 133).

La crítica destacó el aspecto negativo de estos episodios claves. William Rowe subraya la ineficacia de estos actos: „La muerte del pianista señala que los actos de piedad o desafío individual carecen de eficacia...” Y más abajo insiste en “acciones individuales cuya ineficacia nunca se asume conscientemente.”¹⁰ Antonio Cornejo Polar comenta con pesimismo: “La muerte del Pianista implica inutilidad de todo gesto fraterno esto es, el abatimiento sin remedio del hombre, su minuciosa destrucción

dentro del universo carcelario – que es, también, el universo de la nación.” También el episodio del piurano y su desenlace, Cornejo lo interpreta como “el fracaso incontrastable de todo empeño humano”.¹¹

Sin embargo, la ineficacia, inutilidad, fracaso – palabras negativas en un mundo de eficacia y éxito – adquieren ambigüedad si se leen en el trasfondo del *Quijote*. La perspectiva axiológica implícita en las actitudes de los personajes quijotescos, Arguedas la subraya explícitamente en el último capítulo refiriéndose a la novela de Cervantes:

Ya en la celda, tomé mi ejemplar de „El Quijote“ y busqué el pasaje que prefería: “Come, Sancho amigo, sustenta la vida que más que a mí te importa...” (...) Prendí la vela de mi celda. Me senté y volví a leer el pasaje. “Voy a llevárselo al piurano – pensé -. Él lo entenderá”. Le leeré “El Quijote” ;todo el libro... (pp. 151-152)

Insistir en lo bueno de la bondad, lo normal de los soñadores, lo malvado de la maldad y lo patológico de la degradación tiene consecuencias a largo plazo. Se enfrentan dos visiones: la que ve a los soñadores como enfermos, y la de éstos que ven con clarividencia y luchan con “un monstruo creado por alguna bestia enemiga de la luz y más enemiga aún de los seres vivos” (p. 151). No saben vencerlo y a diferencia de los propietarios de la verdad les “falta teoría” (p. 45) pero hacen lo que tienen a la mano. Su comportamiento no es ejemplar. Son personajes de la novela moderna, género que carece de sabiduría. Lo dice el piurano, uno de los personajes quijotescos:

- Es Usted como si fuera sabio - le dijo Torralba.



- Vivimos, nomás, amigo - le contestó [el piurano] -. En la actualidad qu´ estamos, nu´ hay sabios. (p. 126)

Según Walter Benjamin, el hombre desconcertado e incapaz de dar consejos es el origen de la novela moderna: “El primer gran libro de esta índole, *El Quijote*, enseguida enseña que la generosidad, el coraje, la ayuda del hombre más noble - don Quijote - es totalmente insegura y no contiene un grano de sabiduría.”¹²

Los actos de estos personajes en *El Sexto*, con toda su ineficacia, no son inútiles: hacen que el mundo sea respirable. Su conducta forma parte de la convivencia. La cárcel, con toda su heterogeneidad y conflicto de cosmovisiones, forma un mundo común. Lo cotidiano tiene su propio ritmo, compartido por todos. Por eso el protagonista insiste en que los tres pisos “no están separados” (p. 59). La cárcel, donde el contacto inmediato entre distintas personas es más apretado, es el espacio condensado de la experiencia de comunidad. El gesto de ayuda personal y de justicia personal no tiene menor importancia que el de la violación: el mundo humano se degrada, el mundo degradado se humaniza. En este sentido, los gestos quijotescos sí tienen eficacia: afectan la experiencia común.

Los personajes débiles no son marginales. En las novelas de José Marías Arguedas el mundo no les pertenece a los fuertes: no se acepta el punto de vista del éxito. La conciencia de la debilidad es una conciencia más precisa del mundo: la humildad significa percibir la totalidad del universo.

La experiencia

En la novela de Cervantes, Alonso Quijano se convierte en don Quijote y los molinos se transforman en gigantes. En la novela de Arguedas, ambos niveles se fusionan: los personajes quijotescos son a la vez Quijanos, y los monstruos gigantes son a la vez hombres malvados. Los ideales del protagonista no emanan de los libros caballerescos y pastoriles, sino de su creencia en la cultura andina. Por falta del nivel metaliterario y todo el juego cervantino de ambigüedad, *El Sexto* no logra la calidad literaria de su antecedente. Pero tiene otro valor, el de enlazar la literatura y la experiencia personal.

El Sexto no es una obra lograda del todo,¹³ se nota demasiado la intención del autor. Pero a pesar de eso, o tal vez precisamente por eso, en todo el texto trasluce la personalidad del escritor. El compromiso de actuar en favor de los hombres buenos y de los débiles tiene la urgencia personal de la experiencia de Arguedas. Sus obras mismas son actos quijotescos. Es muy importante la palabra “experiencia”. Ya la he mencionado al comentar la tipología de la novela. Pero la experiencia importa aún más como la palabra clave para la comunicación entre el autor y el lector. Creo que tiene más peso que hablar de “carácter autobiográfico” de las obras de Arguedas. El hecho que él mismo estuvo preso no importa tanto como toda su experiencia de la vida. No hace falta tener una información extraliteraria sobre la biografía del novelista, en las obras mismas de José María Arguedas encontramos su mundo espiritual.

A mi juicio, en eso consiste la vitalidad de esta gran figura de la cultura peruana y el logro de sus obras narrativas: manifiestan el aspecto personal de la existencia humana. La experiencia

personal surge de vivencias “formativas”, vivencias que forman la identidad del hombre. Siempre tiene lugar en un contexto, en una comunicación de la experiencia.¹⁴

Los mejores creadores aparecen cuando hay que expresar una experiencia que quedaba fuera de la literatura. Por la búsqueda de su expresión surgen nuevos géneros literarios. Cervantes dejó aparte los moldes literarios de su época y creó un nuevo género, para lograr el “enlace con la experiencia actual e inmediata del autor y de los lectores.”¹⁵ José María Arguedas hubiera podido optar por el género del testimonio para registrar su vivencia autobiográfica de la cárcel. Tendría un antecedente destacado en *El presidio político en Cuba*, de José Martí. Pero este género, que en los años setenta del siglo XX traerá una ola de testimonios hispanoamericanos de la prisión, tiene sus límites. La experiencia vital que implicara visión global del mundo, requería buscar otra forma: llevó a Arguedas a renovar un tipo novelesco, creando una variante específica. Si bien no transformó su experimento en una estructura perfecta (el mismo Cervantes demoró en encontrarla, en el segundo tomo del *Quijote*), sí logró dar intensidad literaria a su experiencia de enfrentamiento de mundos heterogéneos y comunicarla con la experiencia de sus lectores. Pues, como advierte Américo Castro, no hay que olvidar que “en la experiencia literaria se incluye la vida del lector”.¹⁶

En el libro de crítica dedicado a *José María Arguedas 25 años después* de su muerte, Carmen María Pinilla anota: “En muchas de las entrevistas que hemos realizado a diferentes personas, especialmente a las de procedencia andina, nos dicen que cuando leen las novelas de Arguedas sienten revivir sus propias expe-

riencias. Esta identificación y esta revivencia del lector era precisamente lo que pretendía Arguedas con su literatura: expresar al Perú...”¹⁷

Es en su experiencia personal donde el artista encuentra lo genuino de su cultura: “adentro”, según la propuesta de Pedro Henríquez Ureña. La experiencia del escritor creativo, relacionada con la de su pueblo, se comunica también con lectores de otras regiones.

Creo que no se comprende lo otro sin encontrar algo cercano. Hay momentos en la experiencia checa que parecen incluidos en la del autor de *El Sexto*. Para citar un ejemplo, voy a terminar con las palabras que escribió Václav Havel a comienzos de los años noventa, en su ensayo “Fin del comunismo” (Konec komunismu):

Estoy profundamente convencido de que hay que (...) rehabilitar tales fuerzas como son la experiencia del mundo natural, única e irrepitable, el sentido elemental de justicia, la simpatía, la responsabilidad trascendental, la sabiduría arquetípica, el buen gusto, el coraje, la compasión y la confianza en la significación de pasos concretos que no pretenden ser una llave universal y objetiva para la salvación.

Si no me equivoco, son palabras afines con la visión de José María Arguedas.

Notas

- 1 Cf. Aínsa, Fernando. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Gredos, 1986. Svatoň, Vladimír. *Epické zdroje románu*. Praha: Akademie věd, 1993.
- 2 Arguedas, José María. *El Sexto*. Buenos Aires: Losada, 1979, p. 167.
- 3 Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 231.
- 4 Arguedas, José María. *El Sexto*. Ed. cit., p. 138.
- 5 Castro, Américo. “La estructura del Quijote”. *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, 1960, p. 274.
- 6 Escobar, Alberto. “El Sexto o el hábito de la libertad”. *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana: Casa de las Américas, 1976, p. 286.
- 7 Cf. Hodrová, Daniela. “Vězení jako místo přístupu k bytí”. *Poetika místa*. Praha: H&H, 1997.
- 8 Cf. Vargas Llosa, M. Op. cit.
- 9 Maravall, José Antonio. *Utopía y contrautopía en el Quijote*. Santiago de Compostela: Ed. Pico Sacro, 1976.
- 10 Rowe, William. *Mito e ideología en la obra de Arguedas*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1979, pp. 125 y 130.
- 11 Cornejo Polar, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada, 1973, pp. 178 y 180.
- 12 Benjamin, Walter. “El narrador”. Traducción checa en *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, p. 218.
- 13 W. Rowe (op. cit.) la considera la novela de menor importancia en la obra total de Arguedas.
- 14 Cf. Fidelius, Petr. “K otázce národní zkušenosti”. *Kritické eseje*. Praha: Torst, 2000, p. 151.
- 15 Castro, A. Op. cit., p. 268.
- 16 Ibid., p. 283.

17 Pinilla, Carmen María. “Arguedas y el conocimiento comprensivo”. *Amor y fuego. José María Arguedas 25 años después*. Lima: SUR, 1995, p. 212.

Bibliografía

Aínsa, Fernando. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid : Gredos, 1986.

Arguedas, José María. *El Sexto*. Buenos Aires : Losada, 1979.

Benjamin, Walter. “El narrador”. *Dílo a jeho zdroj*. Praha : Odeon, 1979.

Castro, Américo. “La estructura del Quijote”. *Hacia Cervantes*. Madrid : Taurus, 1960.

Cornejo Polar, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires : Losada, 1973.

Escobar, Alberto. “El Sexto o el hábito de la libertad”. *Recopilación de textos sobre José Marías Arguedas*. La Habana : Casa de las Américas, 1976.

Fidelius, Petr. “K otázce národní zkušenosti”. *Kritické eseje*. Praha : Torst, 2000.

Maravall, José Antonio. *Utopía y contrautopía en el Quijote*. Santiago de Compostela : Ed. Pico Sacro, 1976.

Pinilla, Carmen María. “Arguedas y el conocimiento comprensivo”. *Amor y fuego. José María Arguedas 25 años después*. Lima : SUR, 1995.

Rowe, William. *Mito e ideología en la obra de Arguedas*. Lima : Instituto Nacional de Cultura, 1979.

Svatoň, Vladimír. *Epické zdroje románu*. Praha : Akademie věd, 1993.

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



Todas las sangres – la utopía peruana

Klára Schirová

Una utopía que materializa poderosamente las necesidades humanas es una respuesta a la pesadilla de la historia del Perú.

William Rowe: *Ensayos arguedianos*¹

La compleja y heterogénea trayectoria literaria de José María Arguedas (1911-1969) provoca polémicas entre los críticos aún casi medio siglo después del deceso del autor. Considero que esta disonancia general en torno al legado arguediano se debe a que las novelas de José María Arguedas suelen ser examinadas desde el punto de vista estrictamente literario. Al escribir, Arguedas borró la línea divisora entre la literatura y la dialéctica y creó unas reflexiones ideológico-poéticas que reflejan críticamente el trasfondo social de la época.

El ensayo presente examina la novela penúltima de Arguedas. No intenta indagar en su valor literario. Más bien pretende presentar *Todas las sangres* como una de las manifestaciones culminantes del pensamiento utópico hispanoamericano. Postula que Arguedas recreó el antiguo mito del reino incaico y edificó un Tawantinsuyu nutrido de la pluralidad cultural. Con vista a las reivindicaciones

de la democracia multicultural en la América Latina contemporánea, el ensayo demuestra que la utopía multiétnica de José María Arguedas adelantó el pensamiento contemporáneo.

Teniendo en cuenta los escasos trabajos existentes sobre el utopismo de Arguedas, desarrollo el estudio de su utopía peruana basándome en las aportaciones de dos corrientes ideológicas vigentes en aquél entonces: la teoría de la dependencia y la teología de la liberación. Argumento que las afinidades entre la obra arguediana y las teorías demuestran el mismo cimiento mítico y humanista.

Indigenismo 1, 2, 3

En el mismo libro en el que calificó la obra de José María Arguedas como una nostalgia de la era incaica, Mario Vargas Llosa considera al autor “uno de los representantes más creativos del indigenismo”.² En este caso, el adjetivo „más creativo“ está relativizado por el desprecio con el que Vargas Llosa trató al indigenismo literario. Arguedas es clasificado en el grupo de los literatos que preferían la sociedad al arte y que en su yerro ilusorio y ideológico intentaron conservar la cultura autóctona intacta por las tendencias modernizantes.³ Su obra era portadora de los mismos atributos de otras novelas indigenistas; aparecían en ella los prejuicios racistas, regionalistas y anticapitalistas.⁴ En definitiva, José María Arguedas había sacrificado su talento y su fama de buen escritor por inclinarse demasiado al realismo indigenista y hundirse en el irrealismo.⁵ Visto por el prisma del análisis de Vargas Llosa, Arguedas parece un escritorzuelo regional que nunca llegó a ser moderno y cuya obra tardía constituye nada más que un puñado de libelos. Para

el debate presente no es importante la veracidad de los argumentos de Vargas Llosa. Lo relevante es que *La utopía arcaica* es una contribución a la discusión más general sobre la índole del indigenismo literario. Percibida así, su aporte fue entre otro de demostrar que el entendimiento del indigenismo determina de gran modo la lectura de la obra arguediana.

Resulta sintomático que Mirko Lauer abriera su análisis del indigenismo con el abordaje del tema de la identidad.⁶ Al poner en duda que el término europeo „indígena“ sea capaz de expresar la identidad real de las etnias precolombinas, preanunció de que ángulo los autores criollos se acercarían al mundo andino. Estando en la posición de extranjeros, los indigenistas no pudieron abordar la cultura india desde dentro. Recurrieron a hacer reproducciones de la realidad andina que despojaban el original de su “aura”.⁷ Las versiones literarias del mundo autóctono funcionaron como una ficción elevada al cuadrado. No obstante, la elaboración artística de la identidad ficticia de los indígenas tuvo también otro significado: inventando la identidad de las culturas autóctonas, los autores criollos construyeron paralelamente su propia identidad.

Lauer distinguió entre dos movimientos indigenistas. La corriente temprana que surgió en las postrimerías del siglo XIX estuvo comprometida políticamente y aspiró a solucionar el problema indio. La corriente que apareció en los años 1920-1940 resucitó el mundo autóctono por un motivo sumamente distinto. El segundo movimiento indigenista (denominado por Lauer “indigenismo 2”) formó un bastión defensivo criollo al advenimiento de la modernidad. Las élites intelectuales indigenistas procuraron integrar la cultura india dentro de la cultura criolla y

amasar una expresión cultural nacional que resistiera en el conflicto con las representaciones culturales foráneas. La nueva identidad nacional debía subvertir la aculturación peruana.⁸

La identidad continúa siendo el tema clave también en el abordaje de la obra arguediana, con la particularidad de que se apropió de los contornos más íntimos y domésticos. Tampoco Arguedas deseó convertirse en un esclavo de la modernidad occidental. También él buscó una expresión cultural que fuera más allá del regionalismo. No obstante, su instinto humanista se opuso a cualquier forma de dominación o unificación cultural. A diferencia de sus precursores, José María Arguedas rechazó el refuerzo de la identidad nacional por medio de la síntesis cultural peruana, que según su convicción amenazaba con destruir la singularidad cultural. Por ello, pensaba que la resistencia cultural nacional era posible solamente si contaba con la pluralidad de las culturas nacionales.

Lauer concluye su estudio sobre el indigenismo 2 con una glosa importante. Declara que el mayor aporte del indigenismo no yace en la reconstrucción del mundo indio sino en presentar el proyecto de identidad nacional que operó por primera vez en la historia peruana con el concepto de la multiétnicidad.⁹ Creo que el tema de la multiétnicidad constituye una línea divisoria entre el indigenismo 2 y la corriente consecutiva, el indigenismo 3. Merece señalar que Arguedas fue su padre espiritual.

El pensamiento arguediano

En los años sesenta del siglo XX, gran parte de América Latina pasó por una transición de una sociedad tradicional agrícola a una sociedad moderna capitalista. Como también se refleja en

la novela de Arguedas, la transformación fue acompañada por la industrialización, la urbanización, la formación de una clase media, la polarización política, la entrada del capital extranjero, etc. Sin embargo, para los fines de este ensayo es más importante señalar cómo la transición repercutió en el pensamiento colectivo de la época y especialmente en el pensamiento aguediano.

Ortega y Gasset relacionó la etapa de la transformación de la sociedad tradicional a la moderna con un cambio específico de la cognición: el hombre se despide de la tradición mítica y emprende el viaje hacia la cognición racional.¹⁰ De modo semejante, Arguedas y sus compatriotas se encontraron frente a una pelea de dos tendencias opuestas. El racionalismo suscitaba el pensamiento individualizado crítico que empezaba a cuestionar todo lo que quedaba fuera del campo empírico. El pensamiento mítico buscaba con angustia un camino hacia los orígenes, hacia la Edad de Oro preexistente y perdida.

José María Arguedas vivió esta divergencia ideológica atormentadamente. Las dos posturas ideológicas profundizaron aún más la disonancia cultural peruana, lo que se proyectó en su propia vacilación existencial. En la confluencia de las décadas de los 50 y los 60 Arguedas tomó la misión de apaciguar la angustia de su país natal. Intentó elaborar un proyecto social ideal donde las culturas y ideologías pudieran vivir en un ambiente del mutuo respeto y armonía. La solución al problema peruano debía aliviar a la vez el dilema interno de Arguedas.

El comentario de Sebastián Salazar Bondy presentado en la Mesa redonda sobre *Tódas las sangres* en el Primer encuentro de

narradores peruanos indica con elocuencia como fue aceptado el dualismo mítico-racional de Arguedas:

[*Tódas las sangres*] exhibe una doble doctrina, una doble concepción del Perú que resulta en cierto modo contradictoria, aunque él concisamente no lo crea así (...) por una parte, la novela presenta una concepción mágica de la naturaleza, una concepción indígena (...) [por otra] está su concepción racional, científica de la sociedad (...) dos doctrinas, dos ideologías que todavía no se han confundido en una sola concepción del mundo.¹¹

La relación de José María Arguedas a la mitología suele ser explicada de modo generalmente pragmático: nos enteramos de que Arguedas coleccionó, tradujo y creó los mitos. No obstante, esta afirmación carece de un complemento ontológico importante: Arguedas vivió los mitos. El mito superior de su obra literaria es el mito del paraíso perdido. Arguedas traspuso este mito al espacio y la atemporalidad del *ayllu* indio que quedó arraigado en sus memorias de la niñez. Los otros mitos que aparecieron en las novelas fueron dependientes de él.

Por un lado, José María Arguedas se inspiró en los mitos colectivos que constituían la cosmogonía andina desde tiempo inmemorial. Por otro, utilizó mitos que reflejaban e interpretaban sólo una parte de la realidad y estaban sujetos a la mitología dominante. Entre ellos destacan las variaciones modernas del mito de la opresión y liberación que ganaron importancia precisamente cuando Arguedas escribía su obra tardía. José María Arguedas combinó los dos tipos de mitos para objetivizar su visión de la realidad rebasando así las fronteras del pensamiento mítico colectivo.

José María Arguedas no abordó los mitos sin reproches; selec-

cionó y aceptó aquellos que más convenían a sus propios criterios de una sociedad justa. En el mundo utópico de Arguedas regían los mismos imperativos de dignidad humana, libertad y igualdad que estaban presentes en el *ayllu* edénico. Arguedas reanimó y a la vez reconstruyó el dualismo antiguo de la civilización y la barbarie. Las calidades de la civilización fueron el humanismo máximo basado en la tolerancia, la humildad y la comunidad. La sociedad que carecía de la distinción entre lo mal y lo bueno la clasificó automáticamente como una barbarie. Arguedas adoptó el paradigma de González Prada de que “donde no hay justicia, misericordia ni benevolencia, no hay civilización. Donde se proclama ley social, la struggle for life, reina la barbarie”.¹²

José María Arguedas escapó del atavismo colectivo de otras maneras. Aunque fue una persona de pensamiento, actuación y anhelo mítico, minó la mitología general con el pensamiento crítico e individual. Escrutó la realidad peruana y buscó las desproporciones entre ella y sus ideales sociales. Arguedas se atrevió a poner en duda el orden existente. Se negó a quedarse preso en una vida profana dirigida por una sociedad que abusaba de los hombres y de la naturaleza en nombre de progreso y centró todo su afán literario y personal en la resurrección del *ayllu* y su trasposición al Perú contemporáneo. Arguedas inventó una utopía literaria y la ofreció a la sociedad civil peruana como un plan sociopolítico alternativo. Bajo los estrictos leyes del humanismo, la utopía arguediana conjuntó lo mejor del pasado mítico con la realidad contemporánea y míticamente purificada.

La motivación arguediana, espontánea y natural, de obrar en contra de los males destacó por su fervor quijotesco. Arguedas

fue consciente de que el mundo no se complace con sus ideales. No obstante, la fe en la regeneración del origen edénico impulsó a Arguedas a restaurar el *ayllu* de su niñez luchando contra los molinos y los hidalgos ficticios. Nutriéndose de la filosofía quijotesca, no dudó en tratar a los mitos y la realidad sin distinción. Arguedas fue un Cervantes cínico y un Quijote idealista: observó la actividad cívica y cultural con una erizada mirada cervantina y al estilo de Quijote vivió en la ilusión de un mundo utópico realizable. *Todas las sangres* son la expresión superior del quijotismo de José María Arguedas. La alegría cósmica y la utopía declaran el optimismo vital con el que se suele caracterizar el pensamiento quijotesco.¹³

José María Arguedas defendió la autenticidad de este obrar con toda la honradez quijotesca: “Si no es [*Todas las sangres*] un testimonio, entonces yo he vivido por gusto, he vivido en vano o no he vivido.”¹⁴ Su respuesta reflejó un despertar de la embriaguez mítica y la reacción intelectual al mundo moderno naciente.

La defensa de Arguedas provocó pocas simpatías. Como cada ser de impulsos quijotescos, Arguedas estaba destinado al enjuiciamiento o al deceso. La sociedad solicitaba que el hombre eligiera entre el modo de pensar racional-moderno y el mítico-tradicional. La actitud ambigua no era tolerable. *Todas las sangres* quedó así como un símbolo de la confluencia de las épocas, de los modos de pensamiento y de los estilos literarios.¹⁵

La última etapa de la vida de José María Arguedas estuvo marcada por la creciente inquietud por alcanzar la verdad absoluta. La escritura de *Todas las sangres* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* le brindó la oportunidad de reflexionar sobre la cuestión obse-

sionante de la fuente y la fidelidad de la cognición humana: “¡Indio! ¿Quién te ha enseñado? ¿De dónde sabes?” “K’oto, tú eres indio de entendimiento tú sabes.”¹⁶ En el inicio de *Todas las sangres*, en la frontera entre el mundo nuevo y el viejo, Arguedas vaciló entre los dominios de la razón y de la fe. Al final del libro fusionó la palabra creer y saber manifestando todavía la angustia unamuniana en su pregunta al teólogo de la liberación peruano: “¿Es mucho menos lo que sabemos que la gran esperanza que sentimos, Gustavo?”¹⁷

Los personajes literarios de *Todas las sangres* pasan por la misma evolución espiritual que su autor. Los ciudadanos de San Pedro no alcanzaron la sabiduría ni el ser pleno y auténtico sin empezar a creer. Sólo después de entender la divinidad del canto de la *kurku* “fueron sintiéndose limpios, decididos, listos para irse a luchar en cualquier pueblo, por extraño que fuese, con la memoria ya pura e inapegable de su pueblo”.¹⁸ Como lo manifestó en sus palabras de despedida, Arguedas llegó a la conclusión de que la fe en Dios es capaz de crear un hombre nuevo:

(...) Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra el de la calandria consoladora, del azote, del arrieraje, del odio impotente, de los fúnebres ‘alzamientos’, del temor a dios y del predominio de ese Dios y sus protegidos, sus fabricantes se abre el de la luz y de la fuerza liberadora invencible del hombre del Vietnam, el de la calandria de fuego, el del dios liberador, Aquel que se reintegra.¹⁹

La utopía vivida

José María escribió *Todas las sangres* en el quicio entre dos épocas. Mientras que en el seno de América Latina los tradiciona-

listas luchaban contra el advenimiento de la modernidad, desde lejos se escuchaban los últimos gemidos del modernismo. Arguedas vivió esta discordia social y cultural íntimamente - él mismo vaciló toda su vida entre los extremos del Perú indígena y criollo: “Las dos naciones de las que provenía, estaban en conflicto: el universo se me mostraba encrespado de confusión, de promesas, de belleza más que deslumbrante, exigente.”²⁰ Incitado por el impulso existencial, José María se puso a pensar en un modelo socio-cultural aplicable al Perú actual y a cualquier país multicultural.

Su proyecto tuvo como fin sostener la integridad nacional tanto internamente como con respecto a las culturas dominantes en la liza global. En este aspecto, Arguedas desarrolló la tradición del pensamiento sobre la identidad nacional inaugurada por Manuel González Prada y José Carlos Mariátegui. A la vez, recuperó el pensamiento utópico presente en el continente desde su encuentro con Europa. El proyecto utópico tuvo que ser realizado justamente en la América Latina porque no hubo otro lugar con una tensión parecida entre “el ser” y “el deber ser”.²¹ El subdesarrollo, la violencia política y la pobreza del continente se observaron como virtud y ventaja que predeterminaban el pueblo americano a inaugurar el camino hacia la Nueva Jerusalén.

José María Arguedas no era un hombre político. Se distanció francamente de la política y su partidismo juvenil lo consideró un peccadillo. Arguedas era un *zón politikon* cuyo compromiso social y político brotó del anhelo humanista. Como tal, no pudo pasar por alto la situación conflictiva del Perú. Como inventor de una utopía y como escritor rehusó a pronunciar su opinión crítica desde la tribuna. La literatura le ofreció un espacio

donde pudo articular su posición hacia la realidad social de una manera apolítica, libre y pública. También le dió a José María Arguedas la fuerza de reconciliar las diversas tendencias culturales y dialécticas que existían en el Perú. A la vez posibilitó la integración entre la realidad peruana y el pensamiento mítico. En la utopía arguediana “aquí” y “allí” / “ahora” y “luego” constituían una unión eterna.²²

Todas las sangres es una novela de poca transparencia con respecto a la intención del autor y de gran determinismo hacia el lector. Desde el principio la novela actúa como un reflejo leal de la realidad peruana e insinúa la lectura crítica real. *Todas las sangres* aparenta un mural social; captura a todos los habitantes del país andino y retrata todo tipo de conflictos entre ellos. Aparecen Don Fermín (un modernizador rapaz y patriota), don Bruno (un gamonal tradicionalista y religioso), un puñado de los hacendados empobrecidos, los comuneros indios (los esclavizados y discriminados herederos del gran pasado incaico), las comunidades indígenas (luchadores de una pugna digna y noble por su autonomía e independencia), Rendón Willka (un defensor de la justicia y la libertad) y una corporación minera transnacional que representa los intereses anónimos.

La interpretación más simple de *Todas las sangres* enfatiza el motivo de la lucha de clases. Paralelamente, se suele ubicar a la novela en el grupo de las clásicas novelas indigenistas. Arguedas mismo profundizó la malinterpretación de su obra al reafirmar que su proyecto tuvo una ambición objetivadora:

Ninguna sociedad o nación puede tener una diversidad de grados diferentes de cultura, de modos de ser, de proximidad y distancia respecto de la antigüedad y la

contemporaneidad. Escribí una novela con el imposible intento de interpretar ese mundo porque yo atravesé casi todos esos grados de jerarquías y fronteras (...) ²³

Lo que Arguedas proclama de la realidad del mundo andino no es nada más que la realidad vivida, la experiencia. No se puede negar que *Todas las sangres* tenga elementos “objetivos”. Su carrera profesional de antropólogo cultural, la trayectoria de su vida personal o las preferencias políticas de José María Arguedas influyeron igualmente en la obra. No obstante, la lectura aberrante indica que bajo la superficie aparentemente real yace un trasfondo anhelado y mítico. Una vez que se unen todas las niveles, fabrican la utopía arguediana.

Para Arguedas el escribir fue una modalidad del vivir quijectesco; escribió de la manera en que vivió. Estuvo dispuesto a reconstruir la utopía peruana en las páginas de sus libros a costa de buscar los elementos expresivos y un género que se ajustara a su visión singular. En comparación con los conceptos de la fe y mitología contenidos en *Todas las sangres* choca el estilo rudimentario de la narración. El estilo extraña aun más si consideramos la sensibilidad poética con la que Arguedas comunicaba cosas trascendentales en la novela *Los ríos profundos*. Posiblemente, Arguedas se inclinó hacia el realismo debido al objetivo utópico de su arte literario. La utopía arguediana necesitaba eternidad. Anhelaba tener los seguidores que la hicieran una “utopía vivida”. ²⁴ José María Arguedas por eso buscó el medio óptimo para justificarla y convertirla en un mito colectivo universal. Por eso trató de cumplir con los requisitos de la sociedad que ya venía acostumbrándose a los mitos racionalizados y escribió una novela, donde el relleno realista

nubló la lucha simbólica de dos mundos y su reconciliación mítica.²⁵

¿Por qué se considera *Todas las sangres* como una novela realista y no como una novela mítica o utópica que elabora el tema de la liberación humana? Hay un factor decisivo que influyó en el modo de leer la novela: la diferencia entre el pensamiento colectivo y el pensamiento arguediano. La época marchó adelante y dejó a Arguedas a galopar con su casco y su lanza en el crepúsculo de la historia.²⁶ José María Arguedas simplemente dejó de ser un Whitman americano porque su patria renunció a soñar consigo misma.²⁷

El encuentro armónico de los mitos

Los críticos literarios llaman a Arguedas “peregrino”, “migrante” y “mestizo” refiriéndose a la índole conflictiva de su mente. Arguedas osciló toda su vida entre la cultura indígena de los Andes y la cultura europeizada de la costa. La dicotomía cultural fue acompañada por la dicotomía de los mitos que las dos razas cultivaron. Los mitos modernos y viejos surgieron de la misma imagen del paraíso perdido. Diferían en la idea de cómo la humanidad debía volver al estado original de la bienaventuranza. La civilización moderna fue incitada al regreso por la firme fe en el progreso técnico y las capacidades del hombre. El mito que mantuvo en marcha a las comunidades tradicionales se apoyaba en la fuerza colectiva y la fe panteísta. Arguedas utilizó las dos fuentes mitológicas para amasar su propia visión utópica del Perú.

Vargas Llosa calificó la utopía de Arguedas utilizando el adjetivo “arcaica”. Su afirmación la defendió argumentando que

Arguedas “rehusaba la sociedad industrializada, la cultura urbana, la economía mercantil y el dinero” y que consideraba bueno solo lo que ostentaba la patina de la cultura india de la edad precolombina.²⁸ En su visión en blanco y negro, Arguedas concibió todo lo que se oponía a estas calidades *a priori* como mal.²⁹ El objetivo de su proyecto utópico fue restaurar la época del protoc comunismo preincaico.³⁰ Paradójicamente, Vargas Llosa manifestó su opinión con el pasaje de *Todas las sangres* que se opone enteramente a su argumentación:

“- Bruno quiere una república de indios manejada por señores caritativos.

- Yo también, señor Peralta, una república de indios en el sentido de no destruir lo que tenemos de antiguo, de no destruir sino desarrollarlo.”³¹

Se puede mantener que precisamente este debate entre don Fermín y el ingeniero Hidalgo es crucial para el entendimiento de la utopía de Arguedas. Demuestra que José María Arguedas no intentó resucitar el pasado incaico sino juzgar a través de él el presente histórico y proponer una nueva y eterna forma que se realizara en el futuro cercano. Arguedas no rechazó las ciencias, la economía ni la política mientras que no limitaran la libertad y no ofendieran de ninguna manera la dignidad humana. No prestó resistencia a la modernización, puesto que esta contribuyó eficazmente a la construcción del estado como fue el caso del proyecto de Rendón Willka.

José María Arguedas alimentó su utopía con los mitos de la sociedad moderna. Entre ellos resaltó el mito de progreso basado en el perfeccionamiento y la modernización técnica. Arguedas celebró el progreso técnico puesto que éste era capaz de ali-

viar el trabajo y se dirigía por los criterios del uso humilde y humano. Esta dualidad de la modernización se reflejada en *Oda al jet* (1972) que es un himno apoteósico y alarmante a la vez:

Hombre, Señor, tú hiciste a Dios para alcanzarlo, ¿o para qué otra cosa? / Para alcanzarlo lo creaste y lo persigues ya de cerca. / Cuidado con el filo de este “jet”, más penetrante que las agujas de hielo terrenas, te rompa los ojos por la mitad / es demasiado fuego, demasiado poderoso, demasiado libre, este inmenso pájaro de nieve.³²

Arguedas no se entregó al mito tecnócrata de capitalismo. Este no cumplía con los principios de libertad y justicia por varias razones. Primero generaba inequidad y opresión. Segundo, provocó una aculturación. Tercero, prefirió el individuo ante la comunidad y así, en palabras de don Bruno, actuaba de veneno que hizo al hombre odiar al cercano suyo.³³ Por último, provocó el rencor, en contra el cual Arguedas luchó en *Todas las sangres* con el deseo memorable de “que no haya rabia”. José María Arguedas resumió todos los temores del capitalismo darwinista en esta pregunta formulada en el Primer encuentro de los narradores peruanos:

El Perú está ahora debatiéndose, en este momento el mundo se debate entre dos tendencias: ¿Qué es mejor para el hombre, cómo progresa más el hombre, mediante la competencia individual, el incentivo de ser uno más poderoso que todos los demás, o mediante la cooperación fraternal de todos los hombres, que es lo que practican los indios? Esa es la alternativa que se presenta en *Todas las sangres*.³⁴

Arguedas no escogió entre el socialismo o capitalismo. En sus obras ofreció un tercer camino: la utopía del Perú multiétnico o del llamado “socialismo mágico”³⁵:

Fue leyendo a Mariátegui y después a Lenin que encontré un orden permanente en las cosas la teoría socialista no sólo dio un cauce a todo el porvenir sino a lo que había en mí de energía, le dio un destino y lo cargó aun más de fuerza por el mismo hecho de encauzarlo. ¿Hasta dónde entendía el socialismo? No lo sé bien. Pero no mató en mí lo mágico.³⁶

No es sorprendente que Arguedas recurriera a Mariátegui. Fue Mariátegui quien introdujo el requisito del sistema político que respetara el carácter específico de América Latina. La muerte temprana impidió a Mariátegui desarrollar el concepto del socialismo singular americano.³⁷ Arguedas actuó como su sucesor tanto en los aspectos dialécticos como en los literarios. El socialismo de José María Arguedas partió del punto milenarista y se nutrió de la cosmogonía preincáica. El proyecto del Perú moderno contaba con restaurar un reino perfecto en la tierra y salvar a los peruanos de la pobreza y sufrimiento. El *ayllu* repleto de comunidad, solidaridad y equidad se extendería por la tierra. El socialismo mágico de Arguedas prometió acabar con el antiguo orden y la historia al estilo de los mitos modernos que incorporaron varios elementos del socialismo clásico.

En los años 50 y 60 la América Latina y otros continentes experimentaron la resurrección del mito de la liberación durante el esfuerzo histórico de restaurar la libertad y la justicia social. Entre los movimientos que tuvieron una gran repercusión en la vida social e intelectual del continente figuraron la teoría de dependencia y la teología de la liberación. La afinidad entre las ideologías y las últimas dos novelas de Arguedas puede ser accidental. No voy a examinar los motivos extraliterarios que causaron esta semejanza. Opino que los puntos de contacto se originaron por el hecho de que Arguedas, los dependistas y los

liberacionistas obraron con el mismo mito del paraíso perdido y con una utopía clarividente.

En comparación con Thomas More, Arguedas nunca delineó su proyecto utópico de una manera concreta. Era justamente la incertidumbre y la poca claridad lo que le reprocharon a menudo los críticos literarios:

Yo creo que José María nunca llegó a definir muy claramente si lo que quería era una imagen totalizante, globalizadora, sincrética o si lo que estaba buscando era un país multicultural más que transcultural, un país de muchas culturas que tenía el problema siempre de ser un planteamiento de alguna manera utópico muchas culturas siempre y cuando todas tengan el mismo rango social, pero eso evidentemente no existía ni existe.³⁸

Será el tiempo que causó que Arguedas no expusiera con precisión el concepto de la utopía. El mundo cambió con tanta rapidez, que Arguedas no logró adaptarse. El tiempo también fue el motivo de que el vocabulario de la época careciera de las palabras “multiculturalismo” y “posmodernidad”.

Aunque queda para la intuición del lector, se puede afirmar que José María Arguedas edificó su estado utópico a lo largo de cuatro ejes básicos:

- la liberación
- la reconciliación cultural (multiculturalismo)
- la comunidad
- la fe (panteísmo)

A estos motivos están dedicados los siguientes capítulos.

Abajo con la dependencia histórica

Cuando José María Arguedas defendió *Todas las sangres* ante el tribunal de los críticos en una mesa redonda celebrada en Lima, pintó su novela como una miniatura de todo el Perú y de los grandes poderes que dominan a su patria y otros pequeños países en el mundo.³⁹ En este momento es poco importante que la frase memorable no le proporcionara ninguna coartada. Lo significativo es que la frase captó uno de los principales motivos de su obra: la dependencia.

La narración de *Todas las sangres* raramente abandona el ambiente andino. Cuando baja a la costa es para evocar las andanzas dentro de la corporación trasnacional que mete al Perú en la red de la dependencia económica. No es sólo este motivo el que presenta la dependencia como la raíz del sufrimiento y de la pobreza. Todas las estructuras sociales y culturales del Perú arguediano simbolizan idéntica relación de desigualdad.

En los años sesenta, cuando Arguedas escribía *Todas las sangres*, la teoría de la dependencia formó una parte inseparable del clima ideológico de América Latina. Las teorías tradicionales de desarrollo coincidían en que la función primordial del progreso era garantizar el derecho a la vida. Sin pasar por alto el razonamiento funcionalista del desarrollo, la teoría de la dependencia elevó la idea del progreso a un nivel más trascendental: postuló que el prerequisite del desarrollo es la abolición de los mecanismos de la dependencia, es decir la liberación de las “periferias” dependientes de los “centros”. La semejanza entre *Todas las sangres* y los postulados dependentistas provoca conjeturas



sobre si Arguedas simpatizó con esta teoría. Es una pregunta para la que no tengo respuesta. Lo que procuro demostrar es que la afinidad existente entre *Todas las sangres* y la teoría dependientista se debe a que las dos nacieron y expiraron con el mismo mito. Las dos fueron igualmente incapaces de encontrar un lenguaje que reprodujera su utopía.

La teoría de la dependencia se alimentó de la fuente mítica de la Edad de Oro, del tiempo en que el hombre vivía en pureza, libertad y bienaventuranza, y procuró a reanimar este mundo al mismo nivel arquetípico.⁴⁰ La teoría intentó relacionar la moralidad de la Edad de Oro con los aspectos económicos enfatizando tres rasgos principales: la justicia, la abundancia y la igualdad. La alabanza del paraíso perdido y la crítica social necesitaron justificación no tanto ante las masas empobrecidas como ante la racionalidad naciente.

América Latina, una encarnación del paraíso revisitado que perdió su esencia edénica en el camino hacia la modernidad, debió restaurar el modo de ser del comienzo en el continente americano y en todo el mundo. Estaba destinada a cumplir con este fin debido a su origen mítico, la experiencia angustiosa en la Edad de Hierro y los esfuerzos cíclicos de reinstaurar la Edad de Oro por vías más o menos democráticas. Por último, el continente americano estaba próximo a la idea de la dependencia por razones ontológicas: en su mera sustancia dependía de los que la “inventaron”.

Por las mismas razones, los pensadores de la dependencia intentaron a presentar una explicación del problema que partiera de la realidad latinoamericana y que tuviera validez universal. Octavio Paz recurrió a la misma utopía al declarar que

“nuestros problemas son nuestros y constituyen nuestra responsabilidad sin embargo, son también los de todos. La situación de los latinoamericanos es la de la mayoría de los pueblos de la periferia.”⁴¹

El esfuerzo de los dependentistas tuvo una aceptación contradictoria. Mientras en el continente africano y asiático surgieron seguidores, los Estados Unidos y Europa la denunciaron como un dogma ideológico. Esto no ocurrió por falta de mitos en occidente, sino por la diferencia entre los mitos orientales y occidentales. El destino de la utopía arguediana demostró que el mismo conflicto de los mitos puede ocurrir dentro de un país.

José María Arguedas edificó en su novela una serie de estructuras que reproducían la desigualdad desde el nivel local hasta el superior. En la posición más baja y sujetos a la opresión y dependencia más dura se encuentran los indios y mestizos. El nivel superior lo ocupan los gamonales y las capas medias de la costa. En la esfera más elevada obran los propietarios de las compañías mineras, los capitalistas nacionales. Todo el engranaje está encabezado por Wither and Mozart, una corporación transnacional.

El planteamiento de José María Arguedas de la dependencia peruana no se limitó estrictamente al punto de vista dependencista. Arguedas abrió *Todas las sangres* con la muerte simbólica de una de las fases de este orden nefasto. El suicidio de don Andrés hizo doblar las campanas por el feudalismo andino. Su canto fue a la vez el presagio del advenimiento de un nuevo orden social. Dando la bienvenida a los indios y los hermanos pobres, don Andrés vislumbró quienes serán los portadores de la liberación. Él mismo, un descendente orgulloso de los fundadores

de la iglesia, dobló bajo su fuerza y pronunció sus últimas palabras en quechua.

José María Arguedas revivió el mito revolucionario de las raíces escatológicas que los dependentistas sacaron de la doctrina marxista. Encontró un colectivo redentor (los indios) cuyo sufrimiento funcionaba como llamamiento al cambio ontológico del mundo. La tensión social debía acabar con el tiempo histórico.⁴²

La teoría de la dependencia sobrepasó los límites de la economía y trascendió a la esfera no habitual. Llegó a ser una corriente de la reflexión sobre la identidad del continente americano. Su desafío al modelo occidental fue continuado por la filosofía y teología de la liberación tanto dentro como fuera del continente. Aunque la utopía arguediana no logró incitar un apoyo equivalente, aspiró indudablemente a colocarse entre las utopías americanas que plantean el desarrollo sostenible en el marco de un sistema global justo.

El Dios de los pobres

No se ha escrito mucho sobre el catolicismo de Arguedas. Según su propia confesión Arguedas era un católico romano quien se identificó con don Bruno (un personaje hereje y profundamente penitente de *Todas las sangres*).⁴³ No obstante, hablar de la ortodoxia de Arguedas sería recurrir a la mera especulación. Con seguridad se puede afirmar solamente que no le eran ajenos los postulados de la teología de la liberación. Arguedas se encontró con la teología de la liberación al final de su vida en una reunión de poca duración pero de gran intensidad.

Arguedas hizo amistad con el padre espiritual de la teología de la liberación americana, Gustavo Gutiérrez.

Como se refleja en la manera en la que Arguedas se dirige a Gutiérrez en las páginas de su diario, el lazo entre Gutiérrez y Arguedas brotó del respeto mutuo y la inspiración creativa:

¿Es mucho menos lo que sabemos que la gran esperanza que sentimos, Gustavo? ¿Puedes decir tú, el teólogo del Dios liberador, que llegaste a visitarme aquí, a Lorena 1275, donde estuvimos tan contentos a pesar de que yo en esos días ya no escribía nada? Claro yo te había leído en Lima esas páginas de *Todas las sangres* en que el sacristán y cantos de San Pedro de Lahuaymarca, quemada ya su iglesia y refugiado entre los comuneros de las alturas, le replica a un cura del Dios inquisidor, le replica con argumentos muy semejantes a los de tus lúcidas y patéticas conferencias pronunciadas, hace poco, en Chimbote.⁴⁴

Gutiérrez mismo rindió homenaje a Arguedas en varias ocasiones. En el prólogo de su *Teología de la Liberación. Perspectivas* (1972) citó un pasaje de *Todas las sangres*, donde Arguedas expresa la esencia del Dios cristiano. Unos años después Gutiérrez dedicó a Arguedas un ensayo titulado *Entre las calandrias: un ensayo sobre José María Arguedas*. Aún más: en su discurso ante la Academia Peruana de la Lengua Española Gutiérrez afirmó que nadie había expresado el sufrimiento y la energía de un pueblo históricamente marginado con tanta empatía y maestría como Arguedas.⁴⁵

Arguedas hizo la alusión concreta a la teología de la liberación en la última novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* donde dibujó a un cura progresista. La simbología liberacionista aparece claramente en la escena en que el clérigo lee la *Primera carta a los*

corintios en una habitación donde están colgados en la pared, uno al lado del otro, un crucifijo y un retrato del Che Guevara. En el caso de la última novela, Arguedas se inspiró en el trabajo de tres dominicanos procedentes de Estados Unidos, en cuya casa vivió en Santiago del Chile y con los cuales entabló las disputas teológicas.⁴⁶

Las insinuaciones religiosas y los motivos liberacionistas aparecen de modo mayor en *Todas las sangres*. Desde el punto de vista del contenido y de la forma, *Todas las sangres* cumplen con los rasgos de una novela mítica o de una alegoría bíblica.⁴⁷ El libro tiene su Cristo, sus apóstoles, su Judas y su Pilatos. El cuento contiene un conflicto modificado entre Caín y Abel, no se olvida de Job, de Verónica y de otros personajes bíblicos. La narración es un acto de liturgia: los personajes actúan en nombre de un principio superior, sus hechos están dirigidos por la voluntad divina.⁴⁸ Aunque pueda parecer que don Bruno actúa del redentor, es Rendón Willka quien representa el verdadero Hijo de Dios. La trayectoria de Willka simboliza la vida, la muerte y la resurrección de Cristo. Su peregrinación a Lima, el despertar, el regreso a San Pedro, la organización de las comunidades y la muerte redentora junto con la señal del mesianismo repiten y afirman el ciclo cristiano del sufrimiento y la salvación.

Resumidos los pocos datos sobre el autor, es muy probable que en el tiempo en que Arguedas trabajaba en *Todas las sangres* no sabía nada o sabía poco del movimiento naciente dentro de la teología latinoamericana. Arguedas no era místico ni tuvo inclinación a la estilización artística religiosa. La razón por la cual utilizó los motivos religiosos y liberacionistas son diferentes: primero, la fe católica le ayudó en su cruzada en contra del

mundo racionalizado. Segundo, el cristianismo poseía los mismos ideales humanísticos. Tercero, tanto los teólogos latinoamericanos como José María Arguedas prestaron atención al motivo de la liberación. El cuarto punto de contacto entre la utopía de Arguedas y la doctrina cristiana fue el milenarismo que facilitaría al hombre el ser auténtico. Y por último, Arguedas coincidió con los liberacionistas en la opción preferencial por los pobres.

La teología de la liberación denunció las injusticias del orden social con la misma vehemencia que Arguedas. Los dos coincidieron en que el hombre está destinado a la vida libre y justa:

América Latina parece que vive aún bajo el signo trágico del subdesarrollo, que no sólo aparta a nuestros hermanos del goce de los bienes materiales, sino de su misma realización humana. Pese a los esfuerzos que se efectúan, se conjugan el hambre y la miseria, las enfermedades de tipo masivo y la mortalidad infantil, el analfabetismo y la marginalidad, profundas desigualdades en los ingresos y tensiones entre las clases sociales, brotes de violencia y escasa participación del pueblo en la gestión del bien común.⁴⁹

Los teólogos liberacionistas sobrepasaron los límites del dogma eclesiástico y procuraron buscar un modelo sociopolítico alternativo. Se fijaron de las manifestaciones del neocolonialismo y rechazaron a los falsos profetas del capitalismo del mismo modo que Arguedas rehusó el proyecto de don Fermín.⁵⁰ El criterio más importante del nuevo modelo fue la justicia social. Este principio dirigió el resto de las cuestiones teóricas. El desarrollo económico fue considerado una obligación mientras lograra “erradicar la pobreza masiva y mejorar el nivel de

vida”.⁵¹ Los liberacionistas no apoyaron el conservadurismo al estilo de don Bruno, no recurrieron al modelo neoliberal de la compañía transnacional, ni defendían el proteccionismo del capital nacional a la manera de don Fermín en *Todas las sangres*. La teología de la liberación estaba muy próxima al pensar arguediano en su intento de establecer un proyecto alternativo que sintetizara la modernidad y las tradiciones.⁵²

Los liberacionistas y Arguedas eran dispuestos a defender sus ideales de libertad y justicia con el mismo afán quijotesco. Los teólogos de la liberación exhortaron al pueblo a participar activamente en la realización del proyecto libertador, predicando la palabra de Dios en las favelas y barriadas. Arguedas presentó una invitación idéntica en las páginas de *Todas las sangres*. Juntos cooperaron en terminar con la pobreza y crear un mundo de justicia y hermandad.⁵³

A José María Arguedas le impresionó el principio escatológico-utópico del cristianismo. Coincidió en que existía un origen edénico que era capaz de retornar, puesto que el hombre se complacera con su asignación y llegara a la liberación interna y externa. La represión, sufrimiento y la injusticia existían en la vida para actualizar y justificar el mundo ideal opuesto al mundo terrenal. El otro mundo (un destino de la humanidad) emanaban la armonía, la eternidad y la paz. Una vez introducido el tiempo eterno, la humanidad se desharía del sufrimiento histórico. Igualmente, la muerte no constituyó el fin en *Todas las sangres*.

Los motivos bíblicos del paraíso perdido, el apocalipsis y el advenimiento del otro mundo encontraron imágenes análogas en la obra de Arguedas, precisamente en el *ayllu* andino y en el

río sangrante que inundara la costa. El evidente paralelismo entre la visión milenarista de la llegada del Reino de Dios de los liberacionistas y el *yawar mayu* de Arguedas surgió de la propia experiencia vital. Tanto Arguedas como la doctrina cristiana concebían la realización de su utopía como un imperativo axiológico. Sólo por medio de aceptar al Dios verdadero, el hombre puede alcanzar el ser auténtico.

De acuerdo con las conclusiones de la teología de la liberación (y de la teoría de la dependencia), Arguedas consideró que el remedio de la miseria terrenal eran las armas de fuego y el amor fraternal. Los que debían marchar al frente de las masas eran aquellos que estaban dotados del privilegio divino y de las virtudes humanas. La imagen mítica del buen salvaje que predominó en el pensamiento arguediano contribuyó a que los indígenas americanos emprendieran su misión histórica y guiaran a la humanidad fuera de Egipto. Solamente ellos cumplían con el requisito de la pobreza, la solidaridad colectiva y la humildad ante la grandeza cósmica.

No sin razón *Todas las sangres* presentaron a los indios como a “los verdaderos hijos de Dios”. Los indios no ganaron esta calidad por ser buenos salvajes que no conocían el pecado. Según la doctrina liberacionista, los indios llegaron a ser el pueblo elegido por ser pobres y oprimidos:

“- Padrecito: tú no entiendes el alma de indios. La Gertrudis, aunque no coconiendo a Dios, de Dios es. ¿Quién, si no, le dio esa voz que limpia el pecado? Consuela al triste, hace pensar al alegre, quita de la sangre cualquier suciedad.”⁵⁴

Los indios fueron el único pueblo que obró intuitivamente

según la voluntad de Dios. A pesar de sufrir, solo ellos fueron capaces de perdonar:

“- ¿A dónde voy, hija? - preguntó la señora Branes - ¿A dónde voy?”

- A tu casa, de tus hijos, a su casa. ¡Lahuaymarca!

- ¡Ah! Pueblo de los indios. ¿No me odias, criatura?”

- Lloro contigo, señora.”⁵⁵

Gracias al poder divino, los indios fueron el pueblo privilegiado para demostrar a la humanidad el camino para salir de la opresión. Los indios debían “humanizar” a la humanidad no solamente enseñándole la solidaridad y la comunidad, sino también reflejando el principio divino del ser. El acompañante en el éxodo del pueblo andino fue el profeta leal y verdadero, Rendón Willka, que vino a galope en su caballo blanco desde Lima para juzgar y luchar justamente.⁵⁶ Su muerte en el camino a la Nueva Jerusalén fue una bienvenida a la armonía permanente en el reino de Dios:

“¡Capitán! ¡Señor capitán! - dijo en quechua Rendón Willka - Aquí, ahora, en estos pueblos y haciendas, los grandes árboles no más lloran. Los fusiles no van a apagar al sol, ni secar los ríos, ni menos quitar la vida a todos los indios. (...) El pisonay llora derramará sus flores por la eternidad de la eternidad, creciendo. Ahora de pena, mañana de alegría. El fusil de fábrica es sordo, es como palo no entiende. Somos hombres que ya hemos de vivir eternamente. Si quieres, si te provoca, dame la muertecita, la pequeña muerte, capitán.”⁵⁷

Arguedas no abordó el tema de la fe sin criticismo. Él mismo se oponía a todas las manifestaciones de la fe que participaran

en la opresión del pueblo. En el plan arguediano la Iglesia decadente constituía una estructura más que contribuía a la extensión de la hegemonía basada en la desigualdad social. El anhelo de la fe pura sostuvo la tesis central de *Todas las sangres* del desarraigamiento del hombre. De ahí que Arguedas asumiera una posición anticlerical al denunciar al párroco de San Pedro de no respetar el celibato y al dejar que Cisneros confesara que fueron los curas que le enseñaron a torturar a los indios.

Con su crítica de la Iglesia corrupta, Arguedas no puso en cuestión la fuerza transformadora de la fe. Trató de demostrar cómo se podía nivelar su potencial con el mal obrar y la fe somera. No es sorprendente que la mayoría de los personajes que se ponen en contra del avance transformador practica su fe de manera utilitaria. La presencia de don Fermín en el funeral de Gregorio es un mero gesto, un hecho de hipocresía y especulación. El incendio de la iglesia por los habitantes de San Pedro o el catolicismo feudal de don Bruno muestra la misma patología.

El canto de los grillos

Para José María Arguedas, la Edad de Oro no se instauraría solamente en el momento de la reconciliación de las culturas, razas y capas. La humanidad alcanzaría la armonía total al convivir con Dios y por consiguiente con la naturaleza. El poder divino arguediano tomó la forma de un eje cósmico en el cual se centró todo lo verdadero: “Dios es esperanza. Dios alegría. Dios ánimo.”⁵⁸ Dios, la naturaleza y el hombre forman una unión panteísta.

José María Arguedas incorporó la visión de la armonía inspi-

rada por el mito andino de la madre tierra *Pachamama* en el proyecto social de Rendón Willka. El mundo ideal de Willka se caracterizó por la misma totalidad existencial en la que vivieron los miembros de un *ayllu*. Solamente los indígenas eran capaces de percibir la naturaleza como una parte de sí mismos. Ellos se consideraron una parte efímera del cosmos. Así lo percibió el ojo de Gregorio: “El ojo inmóvil de Gregorio, fijo en el bajo dintel de la tienda, parecía haber recibido el silencio de todas las cosas del mundo que la luz estelar amante, exalta, lleva, especialmente al atento corazón, la imagen total de la morada en que estamos viviendo.”⁵⁹

Al contrario de Gregorio, don Bruno era un intruso en el paisaje andino: “Los grillos y los sapos hablaban su voz se levantaba como agua sonora, llegaba a los astros, hacía vibrar la médula de las piedras más puras cubría de silencio vivo la figura apenas visible de las montañas y los abismos, acrecentaba dulcemente el frío, pero don Bruno no los oía.”⁶⁰ Sólo la adopción de la percepción andina hizo que don Bruno escuchara con atención el canto de los grillos y lo entendiera como Ernesto en *Los ríos profundos*.

El mundo de Rendón representó un espacio de la “veracidad humana” que es “vivido” por sus pobladores en su totalidad. La puerta del *ayllu* mítico se abre solamente a aquellos que logran integrarse en el tiempo-espacio cósmico. Como gratificación, desvaneció la “soledad cósmica” y en su lugar se extendió la “alegría cósmica”.⁶¹

Hacia la reconciliación cultural forzada

El discurso que Arguedas pronunció al recibir el Premio Nacional

de Literatura en 1958, se hizo famoso como una defensa del mestizaje cultural. Opino que las palabras de Arguedas han sido malinterpretadas. Arguedas rechazó la idea de que se pudieran unir las culturas que dividían Perú en una manifestación singular unos años antes de escribir *Todas las sangres*. Como demuestra la novela, Arguedas buscó un concepto más allá del mestizaje armónico que se podría denominar “reconciliación cultural forzada”.

El tema del ímpetu revolucionario del escritor peruano fue abordado por Nelson Manrique, quien analizó la posición de Arguedas ante el mestizaje a base de los ensayos de *La formación de una cultura nacional indoamericana* publicados en 1977.⁶² Según Manrique, Arguedas abandonó la idea del mestizaje idílico (o sea, la integración armónica de las razas) ya en los años sesenta. Manrique postula que José María Arguedas llegó a una oposición militante al mestizaje por tres razones principales: por la transformación de la cultura indígena bajo el influjo de la cultura criolla, por la radicalización ideológica como consecuencia de la revolución cubana y por la orientación literaria e intelectual del autor.⁶³ Manuel Castillo llega a una conclusión semejante a la de Manrique. Sostiene que Arguedas considera como culturalmente viables solamente dos tipos de relaciones: la “convivencia” y la “pervivencia”.⁶⁴

Todas las sangres apoya sobradamente estas observaciones. La percepción de Arguedas de la viabilidad del mestizaje no fue escéptica sino totalmente negativa. Para demostrar los efectos malignos y ilusivos del mestizaje, Arguedas utilizó el personaje del cholo Cisneros quien procuró integrarse entre los gamonales criollos a pesar de ser indio. La transculturación de Cisneros

le “sinculturó”. Cisneros se alienó de la cultura materna, fue excomunicado por la comunidad india y nunca penetró el mural de rencor de los sanpedrinos:

- ¿Para qué necesito el Credo [*en castellano*]?

- Para ser considerado, no ya como gran señor, sino vecino común. En Lucaslak'ta, el indio comunero Demetrio Huamanchilka, tiene cinco mil carneros y tres mil alpacas. No sabe el Credo en castellano. Es indio avaro. Ni siquiera podrá ser regidor. Ya no tiene derecho a hablar en los cabildos. Es llutan, indio de baja condición.⁶⁵

Arguedas nunca abandonó la fe de que la cultura autóctona sobreviviera la invasión cultural costeña. En vez del mestizaje que causaría que la cultura india perviviera hasta su desaparición total, Arguedas propuso un modelo que mantuviera la dualidad cultural. Fue la reconciliación de razas la que pudo garantizar que ninguna de las culturas involucradas perdiera sus rasgos distintivos. Arguedas, un atento observador de la realidad peruana, supo que el Perú multiétnico no se formaría sin que se reconociera la ciudadanía del pueblo indio. No obstante, el clima social no le fue favorable.

“Dios creó al hombre desigual en facultades. Eso no tiene remedio. Hay que respetar y perfeccionar la obra de Dios.”⁶⁶

“[*Los indios*] piensan de otro modo y, lo que es peor, anhelan otros bienes.”⁶⁷

A primera vista, los conflictos entre los individuos y las comunidades de *Tódas las sangres* se desarrollan en el plan de la reconciliación nacional peruana. La gradual remoción del aislamiento de las comunidades autóctonas, los diálogos entablados

entre los grupos originalmente segregados y la desaparición paulatina de los prejuicios actúan como una quimera del diálogo nacional. Sin embargo, el espíritu de la mutualidad está invertido por la indignación de los criollos serranos y los costeños a la integración de sus compatriotas indios. Los planes de la modernización del Perú de don Fermín, el proteccionismo de don Bruno y el desprecio de los feudales hacia los comuneros derrumban la perspectiva inicial. La supremacía cultural y económica de los criollos paraliza cualquier esfuerzo de acercamiento. Al ver la reluctancia por parte de los criollos, Arguedas buscó una solución radicalizada: la reconciliación debía ser impulsada por la violencia justificada.

Así, en la fase final de su vida Arguedas accedió a que la reconciliación de las razas estuviera reforzada desde “abajo” y desde los Andes. La firmeza de esta convicción está repetida en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* en la evocación de la fuerza del río sangriento *yawar mayu*: “Allí, en esa novela [*Todas las sangres*], vence el yawar mayu andino, y vence bien. Es mi propia victoria.”⁶⁸

La idea de que la reconciliación nacional peruana se pudiera restaurar solo desde abajo y por el derrumbamiento de las instituciones rígidas no era radicalmente nueva. González Prada postuló que los indios ganarían la dignidad y respeto por la violencia⁶⁹ y Mariátegui predijo que el socialismo peruano proveniría de la cultura indígena. Lo que aisló a Arguedas de sus precursores fue que la utopía del Perú del siglo XX respetaba la pluralidad cultural de un modo que desde el punto de vista de nuestro tiempo no dudaríamos en llamar posmoderno. Arguedas deseó crear un nuevo Perú donde la dualidad se basara en la tolerancia mutua y el intercambio cultural durante el

cual una raza aceptaría los atributos de la cultura opuesta y enriquecería su propia experiencia vital. José María Arguedas no promovió la idea de la transculturación. No intentó crear una cultura complementaria e ideal que fuese una combinación de lo mejor de las dos culturas originarias. Arguedas formuló el Perú *de todas las sangres*, manteniendo la riqueza cultural primaria y expresando su fe en el proceso de la “inculturación”.⁷⁰

La inculturación arguediana era un encuentro (no una fusión) armónico y constructivo de las culturas. El fruto de la inculturación es Rendón Willka, que se opone a la opresión histórica de su pueblo y se pone a luchar a favor de su avance. Su estancia en la capital le da la oportunidad de saborear y conocer la cultura criolla. A la vez, refuerza el lazo entre Willka y su cultura materna. Del ambiente limeño Willka absorbe solamente los elementos que le ayudaran a fortalecer la cultura india en sus choques con mundos diferentes. Esta reunión a mitad de camino libera al hombre de la unidimensionalidad y le prepara para una orientación más fácil en el medio multicultural.

El mestizaje utópicamente revisado por Arguedas es bilateral. Un criollo puede “despertarse” al encontrarse con una tradición cultural distinta. Por el proceso de la inculturación pasa el ingeniero Hidalgo, un luchador por una patria mejor, que salió a reunir lo que dividieron sus antepasados. Willka y Hidalgo son los Adanes de la nueva civilización basada en la tolerancia cultural y la convivencia de lo moderno y lo antiguo.

Antonio Cornejo Polar trató de expresar la dialéctica de la pluralidad arguediana llamando al autor y al ciudadano utópico “los migrantes,,”⁷¹ El migrante distinguía entre el “aquí y ahora”,⁷² lo que Degregori considera un rasgo distintivo entre el hombre

moderno y el posmoderno.⁷³ Cornejo Polar y Degregori revisan así la idea general de que Arguedas percibió el mundo en una forma sintética y demuestran la intemporalidad de su utopía.

Vargas Llosa sostiene su análisis del proyecto social arguediano en la afirmación que Arguedas se inspiró en el mito del Incario e intentó reinstaurar el protoc comunismo incaico.⁷⁴ La alusión implícita de Vargas Llosa a la neofobia de Arguedas es poco justificable. Arguedas no aplaudió al comunismo totalitario de los Incas ni intentó evocar el pasado. En la búsqueda del modelo sociopolítico ideal, Arguedas extrajo los elementos del imperio incaico que coincidían con su idea del sistema humanista y liberal. Hizo la selección de la misma manera en la que escogió los motivos de los mitos modernos.

En vez de retratar a Arguedas como un pensador y escritor arcaizante, cabría presentarle como un hombre capaz de un pensamiento (pos)moderno: entre los motivos del imperio incaico que más cautivaron su atención estaba la multiétnicidad. En contraste, el tema del multiculturalismo fue abordado por las ciencias sociales en los años ochenta. También en este caso, Arguedas mezcló los datos reales con la mitología sin trazar una línea divisora entre ellos. El encantador mito de la pluralidad cultural del estado de Tawantinsuyu formó una parte bien pensada de la ideología imperialista incaica. A pesar de eso, Arguedas adaptó con su afán quijotesco el Tawantinsuyu multiétnico a la constelación sociopolítica de su tiempo.

El Perú utópico arguediano se hunde en las insinuaciones. No obstante, al confrontar las propuestas de Arguedas con la evolución de la democracia en la América Latina⁷⁵ actual, es remarkable su intemporalidad. En los últimos diez años, la sociedad

civil ha procurado desmitificar la idea del estado nacional culturalmente homogéneo y reanimar el Tawantinsuyu mítico. La reivindicación de la autonomía cultural constituye un severo “desafío postliberal”, a los sistemas políticos y al carácter de la democracia en toda la América Latina. El rasgo particular del movimiento del multiculturalismo constitucional es que son los grupos indígenas los que actúan de punta de lanza. Parece que la historia ha absuelto a Arguedas.

Comunidad en el Tawantinsuyu posmoderno

A semejanza de Mariátegui, Arguedas sufrió la influencia del mito de la comunidad incaica. Este representa a los habitantes del imperio como gente “trabajadora”, “disciplinada”, “obediente a los deberes sociales” y sin instintos individualistas.⁷⁶ El *ayllu* literario de Arguedas, Paraybamba dispone de todas las características de la sociedad ideal. Aparte de la comunidad, la igualdad, la firmeza y la devoción el pueblo elegido de Arguedas goza de conciencia política. Como observa uno de los criollos: “[Los indios] son cada vez más firmes y unidos. Hasta altivos y respetuosos. Eso da miedo.”⁷⁷ Arguedas no oculta sus simpatías con el ímpetu revolucionario de los indios dejándole rematar en el *yawar mayu* el torrente del anhelo andino que fue comprimido por siglos.

El espíritu rebelde en el indio no está en contradicción, sino que forma un complemento del mito antiguo del “buen salvaje”: la imagen general del indio en *Todas las sangres*. El pueblo indígena arguediano casi no conoce pecados de este mundo y en caso de errar es por abandonar la cultura materna y contagiarse de vanidad. Toda la fascinación de Arguedas hacia la moralidad india

está resumida en la exclamación de Jorge Hidalgo: “He encontrado aquí lo que no pude hallar en Lima: hombres superiores a mí por la nobleza de su espíritu, por la majestad de su alma.”⁷⁸

Arguedas atribuye a los indios la conducta de la revolución, pero nunca excluyó la posibilidad de que otras razas sostuvieran su lucha. Al contrario, José María Arguedas creyó que un enemigo común destruiría las barreras de las diferencias culturales y entablaría los lazos de la comunidad. *Todas las sangres* presenta el momento de esta movilización a través de las razas durante el accidente en la mina o cuando los sanpedrinos buscaron el amparo de los indios.

A pesar de la esperanza que Arguedas cifró en la comunidad, no eliminó la posibilidad de que un héroe individual pudiera actuar en la realización de su plan utópico. Como en otros casos, se pueden encontrar paralelismos entre el concepto de Arguedas y los mitos tempranos. El mártir Rendón Willka será la encarnación del mito sobre el rey Inkarri quien resurgió para guiar a su pueblo de la pobreza y opresión.⁷⁹ El mito de Inkarri que se nutrió del arquetipo del Dios justo, un redentor quien sufrió sin tener la culpa, es recurrente en la historia peruana y siempre actúa como fuente de esperanza y consuelo. Entre los personajes que lo reanimaron con sus hechos legendarios se encuentran Tupak Amaru, José Angula e incluso Abimael Guzmán.⁸⁰ Es también la muerte redentora la que en *Todas las sangres* abre el cataclismo de la nueva creación. Con la muerte de Rendón Willka, se materializa la utopía arguediana:

“El oficial lo hizo matar. Pero se quedó solo. Y él, como los otros guardias, escuchó un sonido de grandes torrentes que sacudían el subsuelo, como que si las montañas empezaran a caminar.”⁸¹

Es curioso que Arguedas intentara construir un mesías no solamente literariamente, sino también en la vida real. El hombre de carne y hueso a quién Arguedas encargó la misión redentora fue Hugo Blanco. Seis años después de terminar *Todas las sangres*, Arguedas dirigió a Blanco una serie de cartas escritas en quechua. En el anhelo de continuar en su encrucijada, Arguedas averiguó:

¿No fuiste tú, tú mismo quien encabezó a esos ‘pulguientos’ indios de hacienda de nuestro pueblo de los asnos y los perros al más azotado, el escupido con el más sucio escupitajo? Convirtiendo a éstos en el más valerosos de los valientes, ¿No aceraste su alma?⁸²

A manera de conclusión

José María Arguedas publicó *Todas las sangres* a principios de los años sesenta cuando ya quedaba claro que los experimentos utópicos del modernismo habían desembocado en el totalitarismo. El agravamiento de la crisis internacional demostró la necesidad de un nuevo marco sociocultural. Arguedas experimentó el drama de este conflicto con una profundidad excepcional debido a su sensibilidad quijotesca, su marginalidad cultural y su postura mítica ante el mundo. Tomó la decisión de responder a la situación tensa y componer una nueva interpretación de la ontología humana y de la dialéctica histórica. Cuanto más convencido estuvo Arguedas de la veracidad de su plan multicultural utópico, tanto más trágicamente sintió su fracaso. *Todas las sangres* fueron como un niño nacido prematuramente. Su padre espiritual se adelantó al pensamiento global en ocho años que faltaron a la destrucción de la aglomeración funcionalista en Missouri y la llegada del posmodernismo.

Es oportuno preguntarse por qué *Todas las sangres* no ha logrado despertar un interés más profundo entre los lectores. Evidentemente, el proyecto poético de Arguedas ha quedado reducido a un intento narrativo realista de baja calidad que se empeña presuntamente por denominar críticamente la situación del Perú. Arguedas quedó atrasado en su pensamiento mítico en relación con su época. Consciente de este problema, trató de alcanzar a su público por medio de un estilo realista artificioso. Además, la sociedad latinoamericana ya había abandonado el culto a la utopía y había renunciado a su estatuto poético. Dicho en palabras de Octavio Paz: América Latina había dejado de “soñar con sí misma”.

José María Arguedas no se convirtió en un “Whitman” continental. Ha sido insertado dentro del movimiento de la literatura indigenista y su obra suele ser alabada, salvo unos pocos “excesos”. Parece que las novelas utópicas de Arguedas recuperarán su debida valoración cuando América Latina (y el mundo entero) haya soñado con un sueño diferente.

Notas

- 1 Rowe, William. *Ensayos arguedianos*. Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1996, p. 1980.
- 2 Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica*. México : Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 17.
- 3 Ibid., pp. 25 y 293.
- 4 Ibid., p. 73.
- 5 Ibid., pp. 17 y 31.
- 6 Lauer, Mirko. *Andes imaginarios: Discursos del Indigenismo 2*. Lima : SUR Casa de Estudios del Socialismo, 1997, pp. 14-15.
- 7 Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha : Odeon, 1979, p. 20.
- 8 Lauer, Mirko. Op. cit., p. 109.
- 9 Ibid., p. 109.
- 10 Ortega y Gasset, José. *Úkol naší doby*. Praha : Mladá fronta, 1969, p. 87.
- 11 ¿He vivido en vano? Mesa redonda sobre Todas las sangres. Op.cit., IEP : Lima, 1985. En Escajadillo, T. G. : “Las señales de un tránsito a la universalidad”. En Larco, J. (ed.) *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. Ed. cit., p. 108.
- 12 González Prada, Manuel. *Páginas libres. Horas de lucha*. Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1976, p. 340.
- 13 Černý, Václav. *Studie a eseje z moderní světové literatury*. Praha : Československý spisovatel, 1969, p. 19.
- 14 Cornejo Polar, Antonio. En Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, p. 299.
- 15 Housková, Anna. *Imaginace Hispánské Ameriky*. Praha : Torst, 1998, p. 99.
- 16 Arguedas, José María. *Todas las sangres*. Madrid : Alianza Editorial, 1988, pp. 44 y 41.
- 17 Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. cit., p. 244.
- 18 Arguedas, José María. *Todas las sangres*. Ed. cit., p. 425.
- 19 Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. cit., p. 246.
- 20 Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. cit., p. 257.

- 21 Aínsa, Fernando. *Necesidad de la Utopía*. Varsovia : CESLA, 1998, p. 9.
- 22 Cornejo Polar, Antonio. “Condición migrante y representatividad social: El caso de Arguedas”. En Martínez, Maruja, Manrique, N. (eds.). *Amor y fuego*. Lima : Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1995, p. 10.
- 23 Larco, Juan (ed.). „Conversando con Arguedas“. En Larco, Juan (ed.). *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana : Casa de las Américas, 1976, p. 26.
- 24 Aínsa, Fernando. *Necesidad de la Utopía*. Ed. cit., p. 9.
- 25 Cornejo Polar, Antonio. “Un ensayo sobre ‘Los zorros’ de Arguedas”. En Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. cit., p. 299.
- 26 Ibid., p. 299.
- 27 Ibid., p. 260.
- 28 Vargas Llosa, Mario. Op. cit., p. 39.
- 29 Ibid., p. 276.
- 30 Ibid., p. 39.
- 31 Arguedas, José María. *Tódas las sangres*. Ed. cit., p. 460.
- 32 Arguedas, José María. *Temblar. El sueño del pongo*. La Habana : Casa de las Américas, 1976, pp. 30-31.
- 33 Arguedas, José María. *Tódas las sangres*. Ed. cit., p. 410.
- 34 Escajadillo, T. G. Op. cit., p. 109.
- 35 Montoya, R. P. “Todas las sangres: ideal para el futuro del Perú”. *Ciberayllu*. 30 de noviembre 2001. [online]. [cit. junio 2002].
<<http://www.andes.missouri.edu/andes/arguedas>>
- 36 Arguedas, José María. “No soy un aculturado”. En Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. cit., pp. 257-258.
- 37 “No queremos, ciertamente, que el socialismo sea en América calco y copia. Debe ser creación heroica. Tenemos que dar vida, con nuestra propia realidad, en nuestro propio lenguaje, al socialismo indo-americano. He aquí una misión digna de una generación nueva”.

- Mariátegui, José Carlos. “Aniversario y balance”. En Gutiérrez, Gustavo. *Teología de la liberación. Perspectivas*. Salamanca : Ediciones Sígueme, 1999, p. 141.
- 38 Cornejo Polar, Antonio. “Debate”. En Martínez, Maruja y Manrique, N., (eds.). Ed. cit., p.71.
- 39 Primer Encuentro de Narradores Peruanos, Casas de la Cultura del Perú, 1969. En Cornejo Polar, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires : Editorial Losada, 1973, pp. 187-188.
- 40 Eliade, Mircea. *Mýtus o věčném návratu*. Praha : Oikoyomenh, 1993, p. 28.
- 41 Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México : Fondo de cultura económica, 1993, p. 232.
- 42 Eliade, Mircea. Op. cit., p. 15.
- 43 Larco, Juan, (ed.). Ed. cit., p. 24.
- 44 Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. cit., pp. 244-245.
- 45 Rivera-Pagán, L. N. “Theology and Literature in Latin America: John A. Mackay and *The Other Spanish Conquest*. *Journal of Hispanic/Latino Theology*.” May 2000, no. 4, vol.7, pp. 16-17.
- 46 Arredondo, S. “*El zorro de arriba y el zorro del abajo* en la correspondencia de Arguedas.” En Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. cit., p. 286.
- 47 Černý, Václav. Op. cit., pp. 213-251.
- 48 Černý, Václav. Op.cit, pp. 219-220.
- 49 Primera Conferencia General del Episcopado Latinoamericano, *Conclusiones de Medellín*, Consejo Episcopal Latinoamericano, Mensaje, 2. Junio 2002. [online]. [cit. junio 2002]. <<http://www.arciprensa.com/medel.htm>>
- 50 Segunda Conferencia General del Episcopado Latinoamericano, *Conclusiones de Puebla*, Consejo Episcopal Latinoamericano. 55-56, 1156. Junio 2002. [online]. [cit. junio 2002]. <<http://www.arciprensa.com/puebla.htm>>
- 51 Ibid., *Conclusiones*, 21.
- 52 Ibid., *Conclusiones*, 12.
- 53 *Conclusiones* de Puebla. Op. cit., Conclusiones, 1161.

- 54 Arguedas, José María. *Todas las sangres*. Ed. cit., p. 422.
- 55 Ibid., p. 426.
- 56 *Bibliá svatá*. Praha : Blahoslav, 1954, (Zj. 19,11).
- 57 Arguedas, José María. *Todas las sangres*. Ed. cit., pp. 472-473.
- 58 Ibid., p. 426.
- 59 Ibid., p. 129.
- 60 Ibid., p. 285.
- 61 Rowe, William. Ed. cit., p. 95.
- 62 Martínez, Maruja y Manrique, N., (eds.). *Amor y fuego*. Ed. cit., pp. 77-91.
- 63 Ibid., p. 88.
- 64 Castillo, M. O. : “José María Arguedas, el conflicto cultural y la ‘intervención triunfante’.” En Martínez, Maruja y Manrique, N., (eds.). Ed. cit., p. 97.
- 65 Arguedas, José María. *Todas las sangres*. Ed. cit., p. 278.
- 66 Ibid., p. 242.
- 67 Ibid., p. 303.
- 68 Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. cit., p. 79.
- 69 González Prada, Manuel. Ed. cit., pp. 342-343.
- 70 Cornejo Polar, Antonio. “Condición migrante y representividad social: El caso de Arguedas”. En Martínez, Maruja y Manrique, N., (eds.). Ed. cit., p. 5.
- 71 Ibid.
- 72 Ibid., p. 10.
- 73 Degregori, C. I. : “Comentario”. En Martínez, Maruja y Manrique, N., (eds.). Ed. cit., p. 59.
- 74 Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica*. Op.cit., p. 158.
- 75 Yasha, D. J. “Democracy, Indigenous Movements, and the Postliberal Challenge”. En C. Mendoza (ed.). Latin America. *Democracia Multicultural*. 27 de mayo 2002. [online]. [cit. junio 2002].
<http://www.geocities.com/tayacan_2000/yashar.html>.

- 76 Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. La Habana : Casa de las Américas, 1973, p. 159.
- 77 Arguedas, José María. *Todas las sangres*. Ed. cit., p. 158.
- 78 Ibid., p. 463.
- 79 Vargas Llosa, Mario. Ed. cit., pp. 161-164.
- 80 Demélas-Bohy, M.D. “Estado y actores colectivos. El caso de los Andes”. En A. An-nino (ed.). *De los Imperios a las Naciones: Iberoamérica*. Zaragoza : Ibercaja, 1994.
- 81 Arguedas, José María. *Todas las sangres*. Ed. cit., p. 473.
- 82 Amaru, no.11, diciembre 1969. En Vargas Llosa, Mario. Op. cit., p. 15.

Bibliografía

- Aínsa, Fernando. *Necesidad de la Utopía*. Varsovia : CESLA, 1998.
- Annino, A. *De los Imperios a las Naciones: Iberoamérica*. Zaragoza : Ibercaja, 1994.
- Arguedas, José María. *Témblar. El sueño del pongo*. La Habana : Casa de las Américas, 1976.
- Arguedas, José María. *Todas las sangres*. Madrid : Alianza Editorial, 1988.
- Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Colección Archivos, 1990.
- Arredondo, S. *El zorro de arriba y el zorro de abajo en la correspondencia de Arguedas*, in Martínez, Maruja y Manrique, N. (eds.). *Amor y fuego*. Lima : Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1995.
- Bibli svatá*. Praha : Blahoslav, 1954.
- Benjamin, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha : Odeon, 1979.
- Castillo, M. O. “José María Arguedas, el conflicto cultural y la ‘intervención triunfante’”. En Martínez, Maruja y Manrique, N. (eds.). *Amor y fuego*. Lima : Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1995.
- Primera Conferencia General del Episcopado Latinoamericano, *Conclusiones de Medellín*, Consejo Episcopal Latinoamericano. Junio 2002. [online]. [cit. junio 2002] <<http://www.arciprensa.com/medel.htm>>.
- Segunda Conferencia General del Episcopado Latinoamericano, *Conclusiones de Puebla*, Consejo Episcopal Latinoamericano. Junio 2002. [online]. [cit. junio 2002] <<http://www.arciprensa.com/puebla.htm>>.
- Cornejo Polar, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires : Editorial Losada, 1973.
- Cornejo Polar, Antonio. “Condición migrante y representividad social: El caso de Arguedas”. En Martínez, Maruja y Manrique, N. (eds.). *Amor y fuego*. Lima : Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1995.
- Cornejo Polar, Antonio. Un ensayo sobre ‘Los zorros’ de Arguedas. En Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

- Černý, Václav. *Studie a eseje z moderní světové literatury*. Praha : Československý spisovatel, 1969.
- Degregori, C. I. Comentario. En Martínez, Maruja y Manrique, N. (eds.). *Amor y fuego*. Lima : Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1995.
- Demélas-Bohy, M. D. “Estado y actores colectivos. El caso de los Andes”. En Annino, A. *De los Imperios a las Naciones: Iberoamérica*. Zaragoza : Ibercaja, 1994.
- Eliade, Mircea. *Mýtus o věčném návratu*. Praha : Oikoymenth, 1993.
- Escajadillo, T. G. “Las señales de un tránsito a la universalidad”. En Larco, Juan (ed.). *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana : Casa de las Américas, 1976.
- González Prada, Manuel. *Páginas libres. Horas de lucha*. Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1976.
- Gutiérrez, Gustavo. *Teología de la liberación. Perspectivas*. Salamanca : Ediciones Sígueme, 1999.
- Housková, Anna. *Imaginace Hispánské Ameriky*. Praha : Torst, 1998.
- Larco, Juan (ed.). *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana : Casa de las Américas, 1976.
- Larco, Juan. “Conversando con Arguedas”. En Larco, Juan (ed.). *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. La Habana : Casa de las Américas, 1976.
- Lauer, Mirko. *Andes imaginarios: Discursos del Indigenismo 2*. Lima : SUR Casa de Estudios del Socialismo, 1997.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. La Habana : Casa de las Américas, 1973.
- Martínez, Maruja y Manrique, N. (eds.). *Amor y fuego*. Lima : Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1995.
- Montoya, R. P. “Todas las sangres: ideal para el futuro del Perú”, 30 de noviembre 2001
- Ciberayllu, Martínez, D. C.(ed.). Junio 2002. [online]. [cit. junio 2002]
<<http://www.andes.missouri.edu/andes/arguedas>>.
- Ortega y Gasset, José. *Úkol naší doby*. Praha : Mladá fronta, 1969.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México : Fondo de cultura económica, 1993.

- Portocarrero, Gonzalo. "José María Arguedas: El arte como recreación de la identidad". En Martínez, Maruja y Manrique, N. (eds.): *Amor y fuego*. Lima : Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1995.
- Rowe, William. *Ensayos arguedianos*. Lima : Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1996.
- Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* México : Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Yasha, D. J. "Democracy, Indigenous Movements, and the Postliberal Challenge". En Mendoza, C. (ed.). Latin America. *Democracia Multicultural*. 27 de mayo 2002. [online]. [cit. junio 2002] <http://www.geocities.com/tayacan_2000/yashar.html>.

Nota editorial

Los textos fueron publicados o presentados en forma de tesis de maestría:

Housková, Anna. “Armonía y conflicto en la obra de José María Arguedas”. Primera versión de este texto en: *América Latina: cruce de culturas y sociedades. La dimensión histórica y la globalización*. Actas del II. Congreso Europeo de Latinoamericanistas. Editado por Thomas Bremer y Susane Schutz. Halle: Martin-Luther-Universitat Halle-Wittenberg, 1999. ISBN 3-86010-539-6 (CD-Rom).

Housková, Anna. “El quijotismo en *El Sexto* de José María Arguedas”. *Hueso húmero* (Lima), No 40, 2002, pp. 89-100.

Hermuthová, Jana. *El experimento lingüístico en las novelas de José María Arguedas*. Tesis de maestría. Universidad Carolina de Praga, Facultad de Filosofía y Letras, 2003.

Schirová, Klára. *Profecía utópica de José María Arguedas*. Tesis de maestría. Universidad Carolina de Praga, Facultad de Filosofía y Letras, 2002.