

LA OTREDAD PUERTAS ADENTRO: ARGUEDAS POETA¹

ALTERITY BEHIND CLOSED DOORS: ARGUEDAS THE POET

*Mercedes López-Baralt, Ph. D.
Profesora Emérita
Universidad de Puerto Rico
Correo electrónico: mercedeslopezbaralt@gmail.com*

Resumen

Este ensayo explora la dualidad que rige la obra de Arguedas como puente de palabras que acerca el mundo andino y el occidental, el quechua y el español, la oralidad y la escritura y la sierra y la costa del Perú. Abordamos este *tinku* (noción quechua para encuentro conflictivo) a partir del comentario textual de sus traducciones, su poesía bilingüe y fragmentos de sus novelas.

Palabras clave: Arguedas, comentario textual, quechua y español, encuentro conflictivo, mundo andino y mundo occidental.

Abstract

This essay explores the ever present duality in Arguedas' work, a bridge of words that brings closer the Andean and the Western worlds, Quechua and Spanish, oral tradition and writing and Perú's mountain range and coast. We approach this *tinku* (the Quechua notion for the conflictive blending of opposites) through a close reading of his translations, his bilingual poetry and fragments of his novels.

¹ En este ensayo —ofrecido como conferencia en el Seminario Federico de Onís de la Universidad de Puerto Rico el 15 de abril de 2015— reformulo algunas ideas de dos anteriores: “*Wakcha, pachakuti y tinku: tres llaves andinas para acceder a la escritura de José María Arguedas*” (1996) y “La otredad puertas adentro: Arguedas y la construcción poética de la identidad” (2005).

Keywords: Arguedas, textual analysis, Quechua and Spanish, Andean culture and Western culture.

Recibido: 28 de mayo de 2016. *Aprobado:* 30 de septiembre de 2016.

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

Este huayno tradicional andino, canto ancestral recogido y traducido del quechua por José María Arguedas en 1946², bien puede leerse como un digno epitafio para nuestro autor. Pero también le sirve de pórtico a este trabajo. Por muchas razones. Primero, porque nos enfrenta con el rol imprescindible de Arguedas, el de traductor. No solo de la lengua quechua, sino de todo un mundo. El poeta, narrador, etnólogo y folklorista que fue el autor de *Los ríos profundos* asumió la difícil misión de erigirse en puente vivo entre dos culturas, la andina y la occidental (la sierra y la costa de su Perú), en una encarnación de la noción quechua milenaria del *tinku*, que, en palabras de Franklin Pease, expresa la totalidad resultante del conflicto entre fuerzas opuestas.³ En segundo lugar, porque el huayno original es una composición anónima y oral, en quechua. En tercer lugar, porque se trata de un espléndido poema. Y Arguedas lo sabía.

El citado huayno sintetiza los tres pilares de la escritura de Arguedas: traducción de culturas o etnología, quechua y poesía. Sin olvidar el mito, que en él asoma en la naturaleza en plena metamorfosis. Al traducirlo, Arguedas lo tituló “Despedida”. Como diría Machado, “Solo se canta lo que se pierde”. O lo que puede perderse. Arguedas, poeta ante todo, no pudo menos que entender que en sus alucinantes metáforas, que podemos hacer nuestras como surrealistas, la muerte es omnipresente: la flauta de hueso de mosca y el tambor de huevo de hormiga solo pueden producir

² Arguedas lo recogió en la provincia de Anta del Departamento del Cuzco y lo incluyó en *Canciones y cuentos del pueblo quechua*.

³ He citado en trabajos anteriores esta definición, que me fuera comunicada en varias conversaciones por nuestro inolvidable colega.

silencio; el minúsculo nido de picaflor es tan solo paja vacía. La bandera de tela de araña, es nada, puro agujero. Silencio, nada y vacío: son *los heraldos negros que nos manda la muerte*, para decirlo en clave vallejana. Y sin embargo, en el poema —así quiero llamarlo, porque lo es— late un optimismo feroz, como el que Arguedas abrazó, contra todo y porque sí, toda su vida. El sujeto lírico, cual el Miguel Hernández que dijera en *El rayo que no cesa*, “Me voy, me voy, me voy pero me quedo, / pero me voy...” (1992, I: 504), sabiendo que la partida es inexorable, se toma la libertad de retrasarla. Pero también la de asumirla como marcha triunfal. Un detalle del poema nos permite leerlo como expresión desafiante de una identidad colectiva amenazada: la alusión a la bandera. He emprendido esta lectura del huayno —moderna y occidentalizada, lo admito— porque me parece emblemático de dos pulsiones encontradas de Arguedas: un optimismo voluntarioso que lo mueve, en un gesto utópico, a preservar un mundo que se le derrumba de a poco, y la decisión del suicidio como salida digna a una depresión que el psicoanálisis de su momento, previo a la medicación química, no pudo curar.

Faltando el original en quechua, no podemos calibrar si se trata de una traducción literal, aunque la sorprendente belleza de su versión castellana de la elegía anónima por la muerte de Atahualpa, *Apu Inka Atawallpaman*, publicada en 1955, me hace sospechar que podría tratarse de una traducción creativa, libre. Hace años me inclinaba a pensar que las metáforas surrealistas pudieran ser de la cosecha de Arguedas, hasta que un colega peruano, Alfredo Alberdi Vallejo, me enviara una variante del huayno, procedente de la tradición oral de Huamanga, según lo oyó de labios de su bisabuela. La fuga fue añadida en los años setenta por un conjunto musical peruano que grabó el huayno. Se titula “Ripuy” (Márchate) y lo cito, porque nos permite constatar la autoctonía andina de dos de las metáforas del huayno arguediano, las que aluden a la flauta y al tambor, aunque en el de Huamanga el huevo de hormiga se transforma en telaraña:

quechua

Ripuy, ripuy
niwachkanki,
pasay, pasay,
niwachkanki,

español

Márchate, ándate
me estás ordenando (diciendo)
apártate, vete,
me estás ordenando (diciendo)

manaraq	incluso antes
ripuypas	que el viaje
kallachkaptin	haya llegado,
manaraq	incluso antes
pasaypas	que la partida
kallachkaptin.	haya llegado.

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

FUGA

Vidallay, vida,	Ay, de mi vida, vida,
suertellay, suerte;	ay, de mi suerte, suerte,
cristal vasucha qina	como un vaso de cristal
chulalla vida.	una sola vida.
Cristal vasucha qina	Como un vaso de cristal
chulalla suerte.	una sola suerte.

No pasan desapercibidas las adaptaciones del español al quechua. No nos asombre: son cinco siglos de coloniaje. Alberdi Vallejo —que, como respuesta a mis preguntas sobre “Despedida”, publicó este huayno en el diario de Huamanga *La Voz*, en el 2007— afirma que no se conoce la fuente quechua del huayno traducido por Arguedas. Por lo que queda en suspenso la incógnita de si el autor de *Los ríos profundos* recreó o no el texto original. Pero de lo que no cabe duda es que su traducción constituye, por sí sola, un poema magistral.

Hace unos años, y con su sabiduría habitual, Ernesto Sábato sentenció que “todos los filósofos y artistas, siempre que han querido alcanzar el absoluto, debieron recurrir a alguna forma del mito o de la poesía” (2007: 58). José María Arguedas, heredero indiscutible del legado bicultural del Inca Garcilaso, es uno de ellos (de ahí que ambos sean, con César Vallejo,

los escritores emblemáticos del Perú). Hombre-puente entre dos culturas, dos lenguas y dos disciplinas (la andina y la occidental, el quechua y el castellano, la etnología y la literatura), Arguedas es, ante todo, un poeta. Que, inmerso en la tradición oral del mundo andino, reescribe sus antiguos mitos para iluminar la peruanidad contemporánea. No importa el género que elija —la traducción, el ensayo etnológico, el cuento, la novela o la poesía bilingüe—, la poesía y el mito (pilares de *lo real maravilloso*) configuran el ADN escritural de un autor que a partir de ambos construye las señas de identidad de la otredad que lo habita. A la vez, son el secreto del hechizo que ejerce sobre sus lectores, y que lo ha catapultado a una fama sin fecha de caducidad. La razón es obvia: la poesía —que nace con el mito— constituye el más alto grado de la literariedad; bien lo vio Yuri Lotman.

En sus *Cuadernos de Lanzarote*, decía José Saramago que “vivimos para decir quiénes somos” (1997)⁴. Conviene recordar estas palabras al abordar la figura de Arguedas, pues si toda su obra gira en torno a la compleja identidad de su Perú, es porque en el fondo su autor se está preguntando constantemente quién es. Su historia de escritor es un fascinante relato de afirmaciones y renunciaciones. Habiendo reiterado en numerosas ocasiones que su lengua materna era el quechua (no lo era, pero él la sentía así), comienza y cierra su obra literaria narrando en castellano. Castellano que a su vez, no solo se ve interrumpido constantemente por la lengua nativa, sino que, a medida que Arguedas va perfeccionando su oficio, se convierte en el vehículo sorprendente de los secretos del quechua. Alterna sus vocaciones de escritor y etnólogo; como lo ha notado John V. Murra, cuando escribe no hace trabajo antropológico, y cuando se dedica a éste deja de escribir.⁵ Oscila entre su voluntad de compromiso político y la vocación contemplativa inherente a la escritura, entre la alegría de vivir y la tentación inescapable del suicidio. Y, siendo un poeta rotundo, solo nos ha dejado un puñado de hermosos poemas bilingües de composición tardía, entre ellos, “Tupac amaru kamaq taytanchisman: haylli taki / A nuestro padre creador Tupac Amaru” (1962), “Jetman haylli/Oda al jet” (1965), “Huk doktorkunaman qayay / Llamado a algunos doctores” (1966) y “Qollan, Vietnam llaqtaman / Al pueblo excelso de Vietnam” (1969).

⁴ Lo cita Juan Ramón Iborra en el diario *Clarín* de Barcelona (1998).

⁵ Así lo afirmó en su ponencia sobre el autor de *Los ríos profundos* en el Otoño Andino de Cornell en 1976, que transcribí y publiqué como “Semblanza de Arguedas” en nuestra edición de sus cartas (1996).

La publicación de algunos de estos poemas, con otros, en una antología bilingüe de 1976, subraya la dualidad de la escritura arguediana. Dualidad cónsona con la complejidad étnica de un país en el que la geografía se convierte en tríada de sierra, costa y montaña, que es el nombre que en el Perú se le da a la selva. Lo que movió a Luis Alberto Sánchez a afirmar en 1939 que no hay un solo Perú; hay varios. En sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, José Carlos Mariátegui —fundador del indigenismo peruano— habló de la “dualidad de raza, de lengua y de sentimiento, nacida de la invasión y conquista del Perú autóctono por una raza extranjera que no ha conseguido fusionarse con la raza indígena ni absorberla” (1928: 206). Arguedas, por su parte, afirma que el hecho capital que decide el destino del Perú es “la división del país en dos universos, en dos mundos totalmente distintos” (1970: 7).

Esta multiplicidad étnica, lingüística, cultural, ecológica y geográfica repercute, claro está, en la literatura peruana. Pero casi siempre de manera parcial. Mario Vargas Llosa, quien expresó su ambición totalizadora para la novela en *García Márquez: Historia de un deicidio* (1971), proponiendo que mientras más niveles de realidad aborde, mejor será, optó por dedicar distintas novelas a cada zona del Perú. Novelista costeño —es decir, limeño⁶ (recordemos *Los cachorros*, *Conversación en la catedral*, *La tía Julia y el escribidor*, *El elogio de la madrastra*)— incidió, estudiando rigurosamente ambas regiones antes de ponerse a escribir, en la selva con *La casa verde*, *Pantaleón y las visitadoras* y *El hablador*; y en la sierra, con *Historia de Mayta y Lituma en los Andes*. Aunque al comienzo de su carrera novelística, en *La ciudad y los perros*, quiso reunir las diversas zonas y etnias del Perú en el microcosmos limeño del colegio militar Leoncio Prado. Otro novelista urbano —esta vez Alfredo Bryce Echenique— apostó, si bien de manera fugaz, a la totalidad, al dedicar los tres relatos que integran *Dos señoras conversan* a las tres zonas geográficas del país.

Arguedas, sin embargo, vivió la diversidad desde dentro. Gracias a una tragedia: la orfandad temprana. Su madre murió cuando apenas tenía dos años. El padre —era abogado— se casó entonces con una hacendada cuyo nombre de pila evoca el pavor que inspiran las madrastras de los cuentos de hadas: Grimanesa Arangoitia. Con ella y sus hijos (era viuda) dejaba el padre al niño mientras iba de pueblo en pueblo ejerciendo su labor de juez. Uno de los hermanastros lo maltrataba; la madrastra lo pretería hasta la más

⁶ Aunque nació en Arequipa, tiene casa en Barranco.

cruel de las humillaciones. Milagrosamente, el niño supo trocar el sufrimiento del mal trato en el amor a la otredad con la que se identificaría hasta su muerte, y que lo llevó a convertirse en el más grande de los indigenistas peruanos. Vale la pena recordar su estremecedora intervención en el Primer Encuentro de Narradores Peruanos celebrado en Arequipa en 1965:

Voy a hacerles una confesión un poco curiosa: yo soy hechura de mi madrastra. Mi madre murió cuando yo tenía dos años y medio. Mi padre se casó en segundas nupcias con una mujer que tenía tres hijos; yo era el menor y como era muy pequeño me dejó en la casa de mi madrastra, que era dueña de la mitad del pueblo; tenía mucha servidumbre indígena y el tradicional menosprecio e ignorancia de lo que era un indio, y como a mí me tenía tanto rencor como a los indios, decidió que yo había de vivir con ellos en la cocina, comer y dormir allí. Mi cama fue una batea de ésas en que se amasa harina para hacer pan, que todos conocemos. Sobre unos pellejos y con una frazada un poco sucia, pero bien abrigadora, pasaba las noches conversando y viviendo tan bien que si mi madrastra lo hubiera sabido me habría llevado a su lado, donde sí me hubiera atormentado.⁷

Sabido es que Arguedas proyectó su condición biográfica de huérfano a su condición cultural de marginado de ambos mundos —el andino y el occidental— entre los que media como puente vivo y agónico. Es interesante notar cómo, cuando comienza a tratarse psicoanalíticamente con la Dra. Lola Hoffmann en Santiago de Chile, la llama madre y le escribe en quechua. Me refiero a la carta bilingüe de abril de 1962⁸ que cito a continuación:

Hatun mamay Lola:

Paqarinmi ripukusaq makiykipa chaninchasqa, ñakariy qochamanta qespisqa. Mana chanin munaykiwan, pacha tutayaypa sonqonman chayaq ñawiki-

⁷ Citado por Julio Ortega (1982: 106-107).

⁸ Reproducida en *Las cartas de Arguedas*, edición de John V. Murra y Mercedes López-Baralt (1996: 72-73).

wan, muchuq kuyaq hatun mamay, qespichiwanki. Manan qonqasqaykichu, qanpa, B. sutinpin allin qari hina llankasqa, hatun mamay. Gabypas sumaqta yanapawan, kirisqa wayqenta hina, qan rayku.

Kutimusqaykin “Jonastan” apumusqayki, Beatrispa, ñoqa sutinpi makikipa churaykusaq. Peruniypa sutinpi.

(Mi gran madre Lola:

Me voy mañana, fortalecido por tus manos, de los mares del dolor casi salvado. Con tus manos invaluable, con tus ojos que penetran la más oscura sombra del mundo, gran madre que amas a los que sufren, me has levantado. No he de olvidarte. En tu nombre y en el de Beatriz trabajaré como un mozo renovado. También Gaby estuvo a mi lado, como ante un hermano herido.

He de volver. Te traeré “Jonás”, lo pondré en tus manos, a nombre de B., [tachadura] a mi nombre y el de mi patria.)

Aunque la carta lleva su traducción al español, el gesto es claro: el que la escribe es un huérfano, aquel niño que solo halló consuelo en la cocina de la hacienda, con sus sucesivas madres indias. Esta orfandad habrá de inspirarle su identificación “con los pobres de la tierra”, que diría Martí. El compromiso con la mayoría marginada de su país se manifiesta explícitamente en una de sus últimas cartas, dirigida al guerrillero trotskista Hugo Blanco, encarcelado por su militancia:

Yo, hermano, solo sé bien llorar lágrimas de fuego; pero con ese fuego he purificado algo la cabeza y el corazón de Lima, la gran ciudad que negaba, que no conocía bien a su padre y a su madre; le abrí un poco los ojos; los propios ojos de los hombres de nuestro pueblo les limpié un poco para que vean mejor. Y en los pueblos que llaman extranjeros creo que levanté nuestra imagen verdadera, su valer, su muy valer verdadero, creo que

lo levaté alto y con luz suficiente para que nos estimen, para que sepan y puedan esperar nuestra compañía y fuerza; para que no se apiaden de nosotros como del más huérfano de los huérfanos, para que no sienta vergüenza de nosotros, nadie. [...] Como en el corazón de los runas que me cuidaron cuando era niño, que me criaron, hay odio y fuego en ti contra los gamonales de toda laya; y para los que sufren, para los que no tienen casa ni tierra, los wakchas, tienes corazón de calandria, y como el agua de algunos manantiales muy puros, amor que fortalece hasta regocijar los cielos. [...] Tu sangre ya está en la mía, como la sangre de don Víctor Pusa, de don Felipe Maywa. Don Víctor y don Felipe me hablan día y noche, sin cesar lloran dentro de mi alma, me reconviene en su lengua, con su sabiduría grande, con su llanto que alcanza distancias que no podemos calcular, que llega más lejos que la luz del sol. Ellos, oye Hugo, me criaron, amándome mucho, porque viéndome que era hijo de misti, veían que me trataban con menosprecio, como a indio. En nombre de ellos, recordándolos en mi propia carne, escribí lo que he escrito...⁹

La frase “huérfano de huérfanos” había caracterizado patéticamente al protagonista de un cuento oral recogido en el Cuzco en 1965 y muy posiblemente reformulado por Arguedas: *El sueño del pongo*. Vale advertir que la orfandad no solo es una anécdota en la vida de Arguedas; también es una noción quechua milenaria, la del *wakcha*. En tanto etnólogo, nuestro autor la ha traducido como huérfano, desposeído, forastero, caracterizado por la soledad y la tristeza.¹⁰ Noción que tiene que ver con el desarraigo de los indios de sus comunidades o *ayllus* natales desde que hacia 1570 el virrey Francisco de Toledo le diera el golpe mortal al mundo andino con su nuevo orden demográfico del Perú, que para aprovechar la mano de obra de los indios los concentró en núcleos urbanos lejos de sus tierras y

⁹ Carta de 1969, reproducida en “Correspondencia entre Hugo Blanco y Arguedas” (1969: 14). *Runa* (gente) es el nombre que los andinos se dan a sí mismos; la palabra *indio* es peyorativa. *Wakcha* quiere decir huérfano.

¹⁰ En un testimonio grabado por Sara Castro-Klarén y recogido en Julio Ortega: *Los ríos profundos de José María Arguedas* (1982).

sus comunidades o *ayllus* (“su querencia”, en palabras del cronista indio Guaman Poma de Ayala).

La noción de *wakcha* está presente no solo en toda la obra de Arguedas, sino en los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso, en la *Nueva coronica i buen gobierno* de Guaman Poma de Ayala, en César Vallejo y en la poesía quechua urbana de hoy... También en *El sueño del pongo*¹¹; cito un pasaje del cuento:

El hombrecito tenía el cuerpo pequeño, sus fuerzas eran sin embargo como las de un hombre común. Todo cuanto le ordenaban hacer, lo hacía bien. Pero había un poco como de espanto en su rostro; algunos siervos se reían de verlo así, otros lo compadecían. ‘Huérfano de huérfanos; hijo del viento de la luna debe ser el frío de sus ojos, el corazón pura tristeza’, había dicho la mestiza cocinera, viéndolo. (1976: 58)

Así fue cómo Arguedas hizo suya la diversidad. Abrazándola. Diversidad expresada en su país ancestralmente, a partir de la dualidad andina de *hanan* (alto) y *hurin* (bajo), que según nos cuenta el Inca Garcilaso en sus *Comentarios reales* de 1609, dividió al Cuzco y al Tahuantinsuyo (el imperio incaico) en dos espacios simétricos y a la vez jerarquizados. Cito aquí el mito de la fundación del Cuzco:

De esta manera se principió a poblar esta nuestra imperial ciudad, dividida en dos medios que llamaron Hanan Cozco, que como sabes quiere decir Cuzco el alto, y Hurin Cozco, que es Cuzco el bajo. Los que atrajo el Rey [Manco Capac] quiso que poblasen a Hanan Cozco, y por esto le llaman el alto, y los que convocó la Reina [Mama Ocllo] que poblasen a Hurin Cozco, y por eso le llamaron el bajo [...] Y mandó [el Padre Sol] que entre ellos hubiese sola una diferencia y reconocimiento de superioridad: que los del Cuzco alto fuesen respetados y tenidos como primogénitos, hermanos mayores, y los del bajo fuesen como hijos segundos; y en suma, fuesen como el brazo derecho y el izquierdo, por haber sido los del alto atraídos por el varón y los del bajo por la hembra. (2003: 55)

¹¹ *Pongo* es la voz quechua para el sirviente doméstico de las haciendas.

Arguedas plasma este arquetipo espacial de la geografía mítica andina en la oposición entre sierra y costa, los dos mundos que componen al Perú, en su novela póstuma, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Por llevar la otredad dentro de sí su voz fue la más autorizada convertirla en literatura. Bien lo comprendió Vargas Llosa; por ello le dedicó varios trabajos, desde su discurso inaugural en la Academia de la Lengua Española del Perú, hasta su libro *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. En las páginas liminares de dicho libro, tituladas “Una relación entrañable” (título alusivo a su relación con Arguedas, aunque su libro intente dismantelar el indigenismo con la misma pasión con que Cervantes lo hizo con la novela de caballería), el reciente Nobel explica que su fascinación con nuestro autor se debe a que “en un país escindido entre dos lenguas, dos culturas, dos tradiciones históricas, a él le fue dado conocer ambas realidades íntimamente, en sus miserias y grandezas, y, por lo tanto, tuvo una perspectiva mucho más amplia que la mía y que la de la mayor parte de los escritores peruanos sobre nuestro país” (1996: 9).

Arguedas quiso, pues, novelar la diversidad. Novelarla, sí, pero sobre todo, poetizarla. Y es que estamos ante un gran poeta que optó por narrar. Lo confiesa él mismo, a través del autor implícito que asoma en el niño narrador de *Los ríos profundos*. Al hablar del canto de las calandrias, reconoce que “es seguramente, la materia de que estoy hecho” (1972: 58). No puede ser más explícita la afirmación de su condición de poeta. En la novela cantan los ríos, cantan las piedras, y el canto de los colonos (los campesinos que componen la comunidad andina) —con el canto de Ernesto, el niño protagonista (su alter ego), que entona un carnaval de Pampachiri— logra atajar la epidemia de la fiebre que amenaza al colegio. Son muchas las manifestaciones que hace Arguedas de su vocación poética, siempre expresada en sentido metafórico, en alusiones a la música y al canto. Valga recordar otra, esta vez del segundo diario de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, en que al describir el vuelo de los patos de las lagunas de altura, dice que su imagen “convertía en música toda nuestra vida” (1990: 80). Y aun en otra de *Los ríos profundos*, en la que Arguedas expresa poéticamente su vocación peruana de abrazar, en un tinku andino, la sierra y la costa de su país: “Yo no sabía si amaba más al puente o al río. [...] Debía ser como el gran río: cruzar la tierra, cortar las rocas; pasar, indetenible y tranquilo, entre los bosques y montañas; y entrar al mar, acompañado por un gran pueblo de aves que cantarían desde la altura” (1972: 68).

La música y el canto, casi siempre asociados a la tradición oral, mítica y ritual andina, son ubicuos en la prosa arguediana. Y se convierten en metáfora para la poesía. Ello puede inferirse del segundo diálogo entre los zorros en su novela póstuma, en la oposición entre la palabra y el canto. La palabra —instrumento del pensamiento racional— desmenuza al mundo, y al analizarlo, nos confunde, dice el zorro de abajo. Por el contrario, el canto de los patos de altura, que hace bailar las flores de los abismos, “nos hace entender todo el ánimo del mundo” (1990: 49). Es decir, ilumina el misterio. Logos versus poesía, pensamiento domesticado versus pensamiento salvaje. Recordemos que Lévi-Strauss propone que ambos tipos de pensamiento forman parte de la naturaleza humana, que él nombra como *l'esprit*. El domesticado es el pensamiento racional, analítico, aquél que indaga en las relaciones de causa y efecto, y se basa en la lógica y en la diferencia. El pensamiento salvaje, basado en la analogía y la repetición, es el que produce tanto el mito como la poesía y el arte. No cabe duda de por cuál de las dos opciones se decidió el autor de *Los zorros*. Porque en la poesía encontramos al Arguedas más íntimo y auténtico. Pero esta poesía no se limita a sus versos, sino que arrasa —como sucede con el último gran indigenista, Manuel Scorza, otro poeta de primer orden— con toda su obra.

Para calibrar la calidad poética de Arguedas vale citar una porción de uno de sus poemas más poderosos, “Huk dokturkunaman qayay / Llamado a algunos doctores”. Pero primero debo contextualizarlo. Porque el poema fue motivado por lo que aconteció en una mesa redonda sobre una de sus novelas, *Todas las sangres*, auspiciada por el Instituto de Estudios Peruanos en 1965. El evento se celebró en Lima, y participaron en él Arguedas, Alberto Escobar, José Miguel Oviedo, Sebastián Salazar Bondy, José Matos Mar, Jorge Matos Bressani, Henri Favre y Aníbal Quijano. Estos últimos dos, junto a Salazar Bondy, esgrimieron los ataques más demoledores, exigiendo de la novela en cuestión su afiliación explícita a una doctrina marxista y respuestas concretas a los problemas sociales del Perú, sin entender que la literatura lo que formula son las grandes preguntas. Carmen María Pinilla, biógrafa y exégeta de nuestro autor, ofrece una descripción contundente de lo que allí sucedió en su libro *Arguedas: conocimiento y vida* (1994). Tras su amarga experiencia en dicha mesa, Arguedas respondió en verso a los intelectuales que lo atacaron, y lo dedicó a dos colegas que sí comprendieron la especi-

ficidad irreductible de la cultura andina que su novela celebra: Carlos Cueto, educador y filósofo peruano y su gran amigo, el andinista rumano John V. Murra, con quien sostuvo una larga relación epistolar. La poesía bilingüe de Arguedas —eficaz “lógica de lo concreto”— se tornó en aquel momento en arma de combate contra la abstracción teórica de los que se acercan al mundo andino solo de lejos; intelectuales que él llama “doctores”. Vale notar —en el fragmento de la versión castellana del original quechua que cito a continuación— más allá de su ironía amarga, la emoción con la que recrea el mundo andino:

Dicen que ya no sabemos nada, que somos el atraso, que nos han de cambiar la cabeza por otra mejor.

Dicen que nuestro corazón tampoco conviene a los tiempos, que está lleno de temores, de lágrimas, como el de la calandria, como el de un toro grande al que se degüella; que por eso es impertinente.

Dicen que algunos doctores afirman eso de nosotros; doctores que se reproducen en nuestra misma tierra, que aquí engordan o que se vuelven amarillos.

Que estén hablando pues; que estén cotorreando si eso les gusta.
¿De qué están hechos los sesos? ¿De qué está hecha la carne de mi corazón?

Los ríos corren bramando en la profundidad. El oro y la noche, la plata y la noche temible forman las rocas, las paredes de los abismos en que el río suena; de esa roca están hechos mi mente, mi corazón, mis dedos.

¿Qué hay a la orilla de esos ríos que tú no conoces, doctor?
Saca tu larga-vista, tus mejores anteojos. Mira, si puedes.

Quinientas flores de papas distintas crecen en los balcones de los abismos que tus ojos no alcanzan, sobre la tierra en que la noche y el oro, la plata y el día se mezclan. Esas quinientas flores son mis sesos, mi carne.....¹²

¹² La versión castellana del poema se publicó en el diario *El Comercio de Lima* el 10 de julio de 1966.

Sirvan estos versos de embocadura para acercarnos a tres momentos de la más alta poesía arguediana, la que se da en su prosa; pasajes que abonan a la construcción de una identidad dual.

El primero es la escena emblemática de *Los ríos profundos*, con su citadísimo pasaje del *zumbayllu*, el trompo andino:

...bajo el sol denso, el canto del *zumbayllu* se propagó con una claridad extraña; parecía tener agudo filo. Todo el aire debía estar henchido de esa voz delgada; y toda la tierra, ese piso arenoso del que parecía brotar.

—¡*Zumbayllu, zumbayllu!*

Repetí muchas veces el nombre, mientras oía el zumbido del trompo. Era como un coro de grandes *tankayllus* fijos en un sitio, prisioneros sobre el polvo. Y causaba alegría repetir esta palabra, tan semejante al nombre de los dulces insectos que desaparecían cantando en la luz. [...]

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

El canto del *zumbayllu* se internaba en el oído, avivaba en la memoria la imagen de los ríos, de los árboles negros que cuelgan en las paredes de los abismos. (1972: 74-75)

No es difícil leer en esta cita una alegoría de la identidad peruana, construida lingüísticamente en la palabra dual que nombra al pequeño trompo, formada por una raíz castellana (*zumba*) y un sufijo quechua (*yllu*). El pasaje está precedido por una reflexión en la que el autor implícito asoma, esta vez

en calidad de filólogo, explicando las resonancias semánticas de dicho sufijo. “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” (1972: 70). Ya ante el trompo danzante, el narrador se torna poeta al saborear la belleza fónica del significante *zumbayllu*, que repite en voz alta una y otra vez. Pero sobre todo, se enfrenta al lenguaje desde una perspectiva mítica, en la que las palabras —contrario a lo que sugirió para la modernidad Michel Foucault— sí son las cosas. En este caso, a partir de la onomatopeya. Inmerso en el pensamiento salvaje, el narrador, que no es otro que el autor implícito, da rienda suelta a la analogía, y convierte al *zumbayllu* en insecto que revolotea sin parar. Analogía que cede a la imagen visionaria o imposible que ha descrito Carlos Bousoño en las múltiples ediciones de su *Teoría de la expresión poética* de 1952: el insecto canta. Entramos, decididamente, en terreno mítico. Porque se trata de un canto mágico y ritual, inherente al sufijo *yllu*, y que convoca su asociación con la voz *pinkuyllu*, quena gigante que tocan los indios del sur durante las fiestas comunales. El narrador nos había contado cómo esta quena mágica solo se toca en contextos rituales, y anima a los comuneros, quienes al oír su música desafían a la muerte, vencen toros salvajes, cavan túneles imposibles, danzan sin descanso. De ahí que el *zumbayllu* también pueda lograr lo imposible: comunicarse a través de su canto, con el canto de los ríos y los árboles de los abismos andinos. No puede estar más claro: con este pasaje, el narrador, evidente *alter ego* del novelista Arguedas, emerge como poeta.

Otro momento de la alta poesía que salpica de estrellas la prosa arguediana es nada menos que la descripción de un cerdo en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*:

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

cada hoja de los árboles y arbustos, caldeando de plenitud, de hermosura, incluso el rostro anguloso y enérgico de mi mujer, ese sol estaba mejor que en ninguna parte en el lenguaje del nionena, en su sueño delicioso. (1990: 8-9)

Este pasaje, uno de los más hermosos de *Los zorros*, figura en el primer diario de la novela, cuando Arguedas, asediado por la tentación del suicidio, siente otra vez la pulsión de la vida al acariciar a un cerdo en el pueblo andino de San Miguel. Pasaje que recuerda otro de Lévi-Strauss. Me refiero a la página final de *Tristes trópicos*, en la que el antropólogo francés afirma que la libertad humana está precisamente en la obliteración de la oposición entre naturaleza y cultura, que se da fugazmente en los momentos en que aspiramos el aroma de un lirio, contemplamos la belleza iridescente de un mineral, o intercambiamos una mirada de perdón recíproco con un gato. Nuestro Corretjer diferiría, porque siendo poeta nos sorprende al privilegiar la naturaleza sobre la cultura en “Ahora me despido”: “La pluma quemaba / y el libro se acaba / ¡Dios te salve, lirio!”. En su diálogo silente con el cerdo, Arguedas vuelve a insistir en su condición de poeta; más aún, de poeta simbolista, pues incide tanto en la imagen visionaria como en la sinestesia: el gemido del cerdo se convierte en canto que a su vez se convierte en sol.

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

El pino de ciento veinte metros de altura que está en el patio de la Casa Reisser y Crioni, [...] ese pino llegó a ser mi mejor amigo. No es un simple decir. A dos metros de su tronco —es el único gigante de Arequipa—, a dos metros de su tronco poderoso, renegrado, se oye un ruido, el típico que brota a los pies de estos solitarios. [...] Desde cerca no se puede verle mucho su altura, sino solo su majestad y oír ese ruido subterráneo, que aparentemente solo yo percibía. Le hablé con respeto. Era algo para mí sumamente entrañable y a la vez de otra jerarquía [...] Oía su voz, que es la más profunda y cargada de sentido que nunca he escuchado en ninguna otra cosa ni en ninguna otra parte. Un árbol de éstos, como el eucalipto de Wayqoalfa de mi pueblo, sabe cuanto hay

debajo de la tierra y en los cielos. Conoce la materia de los astros, de todos los tipos de raíces y aguas, insectos, aves y gusanos; y ese conocimiento se transmite directamente en el sonido que emite su tronco, pero muy cerca de él; lo transmite a manera de música, de sabiduría, de consuelo, de inmortalidad. Si te alejas un poco de estos inmensos solitarios ya es su imagen la que contiene todas esas verdades, su imagen completa, meciéndose con la lentitud que la carga del peso de su sabiduría y hermosura no le obliga sino que le imprime. Pero jamás, jamás de los jamases, había visto un árbol como éste y menos dentro de una ciudad importante. En los Andes del Perú los árboles son solitarios. En un patio de una residencia señorial convertida en casa de negocios, este pino, renegrido, el más alto que mis ojos han visto, me recibió con benevolencia y ternura. Derramó sobre mi cabeza feliz toda su sombra y su música. Música que ni los Bach, Vivaldi o Wagner pudieron hacer tan intensa y transparente de sabiduría, de amor, así tan oníricamente penetrante, de la materia de que todos estamos hechos y que al contacto de esta sombra se inquieta con punzante regocijo, con totalidad. Yo le hablé a ese gigante. (1990: 175-176)

Este conmovedor diálogo silente entre un hombre y un árbol pertenece al tercer diario de *Los zorros*. Arguedas pasa doce días en Arequipa, logra escribir quince páginas de la novela, y confiesa que “Por primera vez viví en un estado de integración feliz con mi mujer” (hago un inciso para explicar que aunque quiso mucho a Sybila Arredondo, de alguna manera se sintió avasallado por su fuerza voluntariosa y su militancia política¹³; de ahí que la llamara “paloma acerada”). En su inolvidable diálogo con el pino, nuestro autor incide otra vez en la imagen visionaria: el árbol habla, emite música. El novelista-poeta, al extremar las posibilidades del pino, lo humaniza de tal modo que lo convierte en su mejor interlocutor: amigo sabio, que lo ampara y le ofrece el consuelo de la inmortalidad. Arguedas se hermana con el árbol porque ambos producen música, es decir, poesía: “la materia de que todos estamos hechos”. Ha reiterado, casi *verbatim*, su

¹³ Ya muerto Arguedas, Sybila sufrió prisión durante unos años por colaborar con el Sendero Luminoso.

afirmación de *Los ríos profundos* sobre el canto de las calandrias: “la materia de que estoy hecho”. Pese a su generoso plural en el pasaje del pino, no cabe duda de que está hablando de su propia e intransferible condición de poeta. También de la esperanza. Como me lo comunicara en el 2004 en Lima Gonzalo Portocarrero, en el contexto del congreso internacional sobre Arguedas organizado por Carmen María Pinilla, el pasaje del trompo evoca un sentimiento utópico de comunión que destruye las jerarquías, creando un círculo presidido por el sol. Lo mismo sucede en el del pino. Cabe advertir que los tres pasajes tienen el insólito denominador común de la alegría, tema al que volveremos en breve. Varias palabras apuntan a ello: regocijo, claridad, plenitud, sol, totalidad, hermosura, inmortalidad, delicioso, delicia, feliz, luz, canto y círculo, que no es otra cosa que un emblema universal del infinito...

Hemos presentado tres hermosísimos pasajes dialógicos, marcados por la dualidad: en ellos Arguedas se comunica con el *zumbayllu*, con el cerdo, con el pino. En el primero, celebra el abrazo de dos culturas en la palabra mestiza que nombra al trompo como *zumbayllu*. En el segundo y el tercero, el poeta oblitera la oposición entre naturaleza y cultura, al acariciar al cerdo y al hablarle al pino. Tanto el trompo, como el nionena y el árbol, responden cantando. Los tres pasajes proponen una identidad dual. El primero apunta —como toda la obra de Arguedas— a la construcción de la identidad peruana, fundada en el mestizaje de dos lenguas, dos etnias y dos culturas. El segundo y el tercero parecen proponer otra identidad, la del poeta que puede escuchar las voces de la naturaleza. Identidad también dual, pues se trata de un novelista-poeta. Sin embargo, el primero no dista mucho de los demás, pues también propone la identidad irrenunciable de poeta que sustenta la obra de Arguedas, implícita en el canto del *zumbayllu*. A la vez, el diálogo con el nionena y con el pino expresa una comunión con la naturaleza que poco tiene que ver con la modernidad occidental, y mucho con el pensamiento mítico andino. Por otra parte, el trompo y el pino son expresión de la identidad peruana, mestiza: el primero se andiniza; mientras que el pino asume el gesto de don Felipe Maywa, el indio que en otro momento Arguedas ha llamado *poderoso*, pues lo protegía durante su infancia.¹⁴ Se trata del mismo adjetivo que nuestro autor le otorga al árbol. Tomados en consideración los tres pasajes, podríamos leerlos como

¹⁴ En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* lo describirá como “montaña condescendiente” (1990: 11). Que es lo mismo que llamarlo *apu* o dios andino.

la propuesta de una identidad cifrada en el binomio *poeta peruano*, es decir, mestizo.

El canto, denominador común y mítico de estos fragmentos (cantan el trompo, el cerdo y el árbol), es la forma primigenia de la poesía, fundada en la música, la metáfora, la aliteración y la sinestesia; y a la vez, la expresión más alta de la alegría de este poeta tan desgarrado que es Arguedas. Canto no solo literario, sino etnológico y a la vez personal. Poco antes de morir, Arguedas publicó un disco en el que leía *El sueño del pongo*, y en el que también cantaba, con alegría rotunda, canciones quechuas tradicionales: la trilla de la arveja (cosecha del guisante peruano) y un carnaval de Tambobamba.¹⁵ Alegría que late agazapada en el huayno —género musical, no lo olvidemos— que dio comienzo a estas palabras. Alegría que defendió Arguedas, anticipando la conmovedora “Defensa de la alegría” de Mario Benedetti, en carta a Alejandro Ortiz Rescaniere fechada en 1969, el último año de su vida. En *La utopía arcaica* Mario Vargas Llosa citó su pasaje más conmovedor: “¡Si te imaginaras cuán enfermo irremediable condenado creí ser durante toda la infancia y la adolescencia! Pero nadie ha sido más feliz que yo; Nadie, ni tú” (1996: 288). Y alegría que nos mueve a recordarlo con unos versos de otro poeta, esta vez español. Me refiero a Pepe Hierro. En el poema “El muerto”, de uno de sus primeros libros, titulado precisamente *Alegría*, y recordando nada menos que a un pino cuya belleza —como en el caso del de Arequipa— le hace intuir la inmortalidad, Hierro desafió, como Arguedas, la precariedad de la vida con las porfiadas palabras de la poesía: “Pero yo, que he tocado una vez las agudas agujas del pino, no podré morir nunca. / [...] / Aunque muera mi cuerpo, y no quede memoria de mí”.¹⁶

Desafío que hace suyo el mismo Arguedas cuando afirma, en su himno quechua a Tupac Amaru¹⁷, “¡Kachkaniraqmi!”. Es decir, “¡Sigo siendo!”.

¹⁵ El disco se publicó en la Editorial Universitaria de Santiago de Chile en 1969.

¹⁶ El poema se titula “El muerto” (1962: 118).

¹⁷ Publicado en *Temblar; El sueño del pongo / Katatay, Pongop mosqoynin* (1976).

OBRAS CITADAS

- Alberti Vallejo, Alfredo. “La palabra empeñada”. Huamanga: La Voz, 2007. Impreso.
- Arguedas, José María. *Apu Inka Atawallpaman*. Lima: Mejía Baca, 1955. Impreso.
- . *Canciones y cuentos del pueblo quechua*. Lima: Huascarán, 1946. Impreso.
- . “Correspondencia entre Hugo Blanco y Arguedas”. *Amaru* N° 11, diciembre 1969. Impreso.
- . *El zorro de arriba y el zorro de abajo* [1958]. Edición crítica: Archivos de la Unesco. Madrid: Ministerios de Cultura de España y Francia, 1990. Impreso.
- . “La literatura peruana”. *Coral* (Valparaíso), 13 de octubre de 1970. Publicado originalmente en *Bohemia*, La Habana, 1970. Impreso.
- . *Las cartas de Arguedas*. Edición de John V. Murra y Mercedes López-Baralt. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996. Impreso.
- . *Los ríos profundos* [1958]. Buenos Aires: Losada, 1972. Impreso.
- . *Temblar, El sueño del pongo/Katatay, Pongop mosqoynin*. Edición bilingüe quechua/español. La Habana, Casa de las Américas, 1976. Impreso.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética* [1952]. Madrid: Gredos, 1967. Impreso.
- De la Vega, Inca Garcilaso. *Comentarios reales/La Florida del Inca*. Edición con prólogos y notas de Mercedes López-Baralt. Biblioteca de Literatura Universal. Madrid : Espasa Calpe, 2003. Impreso.
- Foucault, Michel. *Les Mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966. Impreso.
- Hernández, Miguel. *Obra completa, primer volumen: Poesía*. Edición de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany. Madrid: Espasa Calpe, 1992. Impreso.
- Hierro, José. *Poesías completas 1944-1962*. Madrid: Giner, 1962. Impreso.
- Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje* [1962]. México: Fondo de Cultura Económica, 1972. Impreso.

- . *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de Cultura económica, 1972. Impreso.
- López-Baralt, Mercedes. “La otredad puertas adentro: Arguedas y la construcción poética de la Identidad”. *Arguedas y el Perú de hoy*. Edición de Carmen María Pinilla Lima: SUR, 2005. 355-362. Impreso.
- . “*Wakcha, pachakuti y tinku*: tres llaves andinas para acceder a la escritura de José María Arguedas” (1997). *Las cartas de Arguedas*. Edición de John V. Murra y Mercedes López-Baralt. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996. 299-330. Impreso.
- Lotman, Yury. *Analysis of the Poetic Text*. Ann Arbor, Ardis, 1976. Impreso.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Biblioteca Amauta, 1928. Impreso.
- Murra, John V. “Semblanza de Arguedas”. *Las cartas de Arguedas*. Edición de John V. Murra y Mercedes López-Baralt. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996. 283-298. Impreso.
- Ortega, Julio. *Los ríos profundos de José María Arguedas*. Lima: Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación, 1982. Impreso.
- Pinilla, Carmen María: *Arguedas, conocimiento y vida*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994. Impreso.
- Sábato, Ernesto. *La resistencia*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007. Impreso.
- Saramago, José. *Cuadernos de Lanzarote*. Madrid: Alfaguara, 1997. Impreso.
- . “Vivimos para intentar decir quiénes somos”. Entrevista de Juan Ramón Iborra, diario *Clarín*, Barcelona, 6 de diciembre de 1998. Impreso.
- Sánchez, Luis Alberto. *La literatura del Perú*. Buenos Aires: Editorial Guaranía, 1939. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona: Seix Barral, 1971. Impreso.
- . *La utopía arcaica: Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. Impreso.