JOSE MARIA ARGUEDAS EN EL CLIVAJE DE DOS CULTURAS

POR

CESAR FERNANDEZ MORENO

Unesco, París

Conocí a José María Arguedas en Lima, a fines de noviembre de 1967, durante una importante reunión de expertos convocada por la Unesco para lanzar su programa de estudios sobre la cultura latino-americana. Arguedas fue elegido presidente de esta reunión, hecho que, incidentalmente, no se ve recogido en la cronología preparada por E. Mildred Merino de Zela para la magnífica edición de *Los ríos profundos* en la Biblioteca Ayacucho.

Sí es recogida, y muy destacadamente, en los anales de la Unesco, no sólo y no tanto por la calidad de los concurrentes (entre los cuales se contaron, por ejemplo, Enrique Anderson Imbert, Sergio Buarque de Holanda, Argeliers León, Mario Monteforte Toledo, Angel Rama, Leopoldo Zea), sino por sus consecuencias y resultados, que han sido muchos. Entre ellos, el más destacado es la publicación, en coedición con Siglo XXI de México, de la serie «América Latina en su cultura», en cuyos sucesivos volúmenes la creatividad contemporánea de la región es estudiada por sus más reconocidos críticos, en sus más diferentes pero desde luego integrados aspectos (literatura, artes plásticas, arquitectura, música, espectáculos, ideas).

En cuanto a mí mismo, la reunión de Lima se constituyó en uno de los hitos más importantes de mi vida, ya que me lanzó de inmediato y durante doce años (repartidos por mitades entre París y La Habana) a coordinar en nombre de la Unesco esos y otros estudios que había recomendado esa reunión de expertos presididos por tan memorable escritor, quien me pareció entonces lo que ya me había dejado entrever su obra: ceñudo, metido en sí mismo, aislado por una extrema cortesía que llegaba a la cortedad, sin capacidad o quizá sin interés por conducir las tormentas polémicas de esa reunión. En cambio, el agudo escritor francés

Roger Caillois, que representaba a la Unesco en ella y de quien yo era colaborador en esa ocasión, la orientaba con clara visión, aun en su tropezador español: en materia de idiomas, me había dicho Caillois, basta con dominar a fondo el propio; en cuanto a los demás, es suficiente con hacerse entender, consejo por cierto inaplicable para Arguedas, cuyo problema era precisamente saber cuál era su idioma propio.

Pero esta vez estaba yo demasiado atareado por los trabajos de la reunión («votre dévouement est admirable», me dijo una noche Caillois, lo que me pareció sorprendente, ya que yo estaba acostumbrado durante años a alquilar ese «dévouement» en mi calidad de abogado, profesión del padre de Arguedas). Perdí, pues, la oportunidad de comprender la verdadera tragedia que crecía en esos momentos en el vasto corazón de Arguedas y de acercarme a su amistad, esa amistad que él guardaba detrás de su ceño, pero que abría incontinentemente ante quienes la merecían, como lo muestran hoy los recuerdos de algunos escritores (Rulfo, Parra, Guimarães Rosa) que él rescata en su primer «diario» de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. En 1968 —un mes después de la reunión de Lima— Arguedas visitó Cuba invitado por la Casa de las Américas. «Lo vi, lo gocé un mes», declaró, y dijo también haber encontrado allí —como yo había encontrado un año antes— pruebas «de lo renovado, de lo desenvilecido».

El primer y amargo diario de «los zorros» (como él mismo abreviaba el título de su última novela) está fechado a su vez en Santiago de Chile el 10 de mayo de 1968, o sea, menos de seis meses después de aquella reunión de Lima, cuando estaba en pleno avance la línea de quebradura, la línea de clivaje que llevaría a Arguedas al suicidio el 28 de noviembre de 1969, justo dos años después.

Acaso resulte trivial tanto señalar estas correlaciones del tiempo de José María Arguedas con el mío; en todo caso, cruzarme con él ha sido para mí toda una experiencia. Y yo quiero corregir ahora en lo que a mí me toca —ya es tarde para él— aquella desatención de 1967, de la que, aunque fuera recíproca, sólo quiero ahora culpabilizarme a mí. Me lanzo, pues, sobre esa memoria. «¡Allá voy, si no me caigo!», como decía el negro Gastiaturú y Arguedas gustaba repetir.

* * *

Como una de las primeras consecuencias de aquella reunión de Lima, escribí hace ya más de diez años una introducción para *América Latina en su literatura*, el relativo *best-seller* que preparamos para la Unesco en colaboración con mi amigo Julio Ortega. Por cierto que este libro

está apareciendo en estos momentos en versión inglesa, publicado por la editorial Holmes y Meier de Nueva York y bajo el cuidado de Ivan A. Schulman. Pues bien: en esa introducción comenzaba yo por determinar cuáles eran esas dos culturas a las que obviamente se refiere el título de mi comunicación de hoy, y también por sugerir el plano de clivaje que las separa.

Al ser vencidos militarmente por los conquistadores ibéricos, los primitivos habitantes de América —es decir, los verdaderos americanos, aunque el concepto de lo americano haya sido una creación occidental— fueron despojados de sus imperios y posesiones, recibiendo a cambio los beneficios, tan discutibles desde su propio punto de vista, de esa cultura occidental en expansión.

Claro que, si bien fueron rechazados hasta las marcas de sus propios imperios y transformados en proletariados externos del nuevo imperio constituido por los conquistadores, no por ello se borraron de la historia sin dejar huellas. Por el contrario, se mantuvieron siempre presentes, y lo están todavía, no ya como influencia, sino como real componente de este nuevo gajo del mundo occidental, al que han transmitido muchos de los caracteres de sus respectivas civilizaciones, caracteres que cuentan hoy mismo entre los más salientes factores de la originalidad de América Latina. Pero todo esto no sucedió tranquila y armoniosamente; todo lo contrario.

Sin hablar de las devastaciones de la conquista, reduciéndonos al campo de lo cultural, las posibilidades de América Latina iban polarizándose y ofreciéndose como una estéril opción que repetía la situación del conquistador y del conquistado: ser europeo, ser americano. Por una parte, sólo se valoraba la cultura europea transportada por el descubridor y el conquistador como un producto más de la expansión occidental que ellos representaban; o sea, como una actividad específicamente europea, aunque cumplida por los colonizadores en la nueva región incorporada a sus dominios. Y, por la otra, se afirmaban excluyentemente las supervivencias culturales de las civilizaciones que preexistían al descubrimiento y conquista, tales como las que tienen su asiento en las actuales repúblicas de México y Perú. De este modo, se presentaba como lo único auténtico y original de América Latina aquellas subsistencias de las civilizaciones originales que no hubieran sido afectadas por el impacto de la conquista y colonización y rechazando simétricamente la cultura europea como una manifestación puramente mimética y colonialista.

Procurando trascender esta oposición, algunos desean ver en la actividad literaria, y más particularmente en la narrativa, «un puro género

literario», como es el caso de mi amigo Juan José Saer. Dice Saer que el narrador debe expresarse como narrador y no como latinoamericano; su patria es «la espesa selva virgen de lo real» y no ninguna selva, virgen o no, de nuestra América. Lo contrario implicaría dejarse encerrar por los europeos en el *ghetto* de la «latinoamericanidad» y admitir que aquéllos se reserven ciertos temas que consideran impropios de nuestro ser puramente folklórico. Lo que puede haber de latinoamericano en la obra de un narrador latinoamericano «debe ser secundario y venir por añadidura», escribe Saer. Por mi parte, estoy de acuerdo en que venga por añadidura, pero no en que sea secundario. La cosa me parece al revés: «la selva virgen de lo real» no se da al narrador sino como una añadidura de su realidad concreta vivida, que no es otra, en el caso, que América Latina.

Sin embargo, puedo comprender este tipo de reacciones frente al excesivo interés de los europeos por el indigenismo latinoamericano, interés que, finalmente, me parece uno de los recursos de Europa para no acabar de aceptar la existencia del continente todavía nuevo. Colón, como se sabe, quería llegar a Asia, y tanto desconcertó a los europeos la inesperada interposición de nuestro continente, que pasaron luego varios siglos buscando la comunicación marítima entre los océanos Atlántico y Pacífico, sea el famoso paso del sur (que encontraron en el estrecho de Magallanes, tan al sur casi como el Polo Sur) o del norte (que encontraron finalmente en el pasaje del noroeste, casi en el Polo Norte). Y otros, queriendo perforar a América por la mitad, lo que finalmente consiguieron, con ayuda americana, en el canal de Panamá, que todavía es litigio entre las dos Américas. En todos los casos, se trataba de pasar de un océano a otro «como si» América no existiera. Pero el desconcierto europeo ante la existencia de América no ha terminado aún.

En una mesa redonda sobre literatura latinoamericana en que participé recientemente en París, Arturo Uslar Pietri contó una anécdota reveladora. El muy indigenista autor latinoamericano Miguel Angel Asturias fue a la Biblioteca Nacional francesa a hablar con un distinguido profesor francés y americanista. Este americanista lo recibió hablándole en quiché, idioma que desde luego Asturias no conocía, por lo que lo interrumpió pidiéndole disculpas (en español) por no haberle entendido, ya que, se excusó, no había tenido tiempo aún de aprender el francés.

Ese profesor era seguramente Georges Raynaud, que hablaba el quiché y había traducido el *Popol Vuh* al francés, y Asturias había confundido el quiché con el francés. Era el mismo profesor que, no bien localizó a Asturias como espectador de su clase en la Sorbona, le espetó: «*Vous êtes maya*» —como cuenta Luis López Álvarez—, y lo llevó a su

propia casa para mostrárselo a su mujer, a quien dijo triunfalmente: «He aquí un maya. ¡Y tú que dices que los mayas no existen!» Todo esto prueba, según prorrumpí yo con cierto alborozo en aquella mesa redonda, que los verdaderos indigenistas de América Latina son a veces los franceses.

Julio Ortega, por su parte, rechaza con razones más serias la simple reducción de Arguedas al indigenismo. «Su trabajo —dice— trasciende el romanticismo telúrico de los indigenistas... La narrativa de Arguedas no se agota en la simple *captación del mundo indígena*.» Sin excluir las posibles contradicciones raciales («niveles étnicos»), Ortega acentúa como corresponde los «niveles culturales», ya que «leer a Arguedas como el informante de un universo periférico y totalmente distinto es limitar erradamente el proyecto de su obra». No es otra la opinión de Alberto Escobar sobre *Todas las sangres*: «El estrato semántico de la novela se resiste a la identificación temática *a priori*; su clasificación en las categorías tradicionales de *indigenismo*, *ruralismo*, *lucha por la tierra*, *por el poder*, empalidece la multivalente postulación que emerge del fluido fabulado.»

Generalizando ahora, continuar llamando indígena —o aun mestiza— a la cultura latinoamericana implica continuar creyendo que lo más importante de América Latina no es otra cosa que haber sido descubierta por la cultura occidental, y designándola, en consecuencia, por aquello que más impresionó y desconcertó a Occidente: que los americanos eran «otros» (primero indígenas, luego mestizos).

A la larga, ha sido posible llegar a la superación de la inexorable dicotomía mediante la comprobación y puesta en valor del suceso más importante acaecido al producirse el choque de las dos culturas: que del hecho mismo del descubrimiento había nacido *ipso facto* una cultura tercera y distinta, originada en la interpretación que la comprensión recíproca exigía no sólo en lo físico (mestizaje), sino, sobre todo, en lo mental. Los españoles debían hacer comprender a los americanos qué era Europa, y los indios qué era América a los europeos. Estos indios primero y los mestizos después debieron modificar la conciencia que de sí mismos tenían como americanos para poder transmitirla. Los *Comentarios* del Inca Garcilaso constituyen, por cierto, una de estas explicaciones: él percibe —nos dice Ortega— la situación social y cultural de los mestizos, «que padecen la crítica de la autoridad colonial y la ausencia de todo destino nacional». No de otra forma podría describirse la situación inicial de un escritor como Arguedas en el contexto de la sociedad contemporánea.

La solución a aquella falsa opción entre lo americano y lo europeo

consistió entonces en ser ambas cosas (europeo y americano), lo que equivale a no ser ni la una ni la otra, es decir, a ser otra cosa: en este caso, ser el hombre europeo modificado por el americano, y viceversa. Arguedas formuló esta síntesis con pasión: «Yo no soy un aculturado, proclamó; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz, habla en cristiano y en indio, en español y en quechua.»

Esta nueva cultura ha sido también llamada mestiza, por analogía, sin duda, con la amplia mezcla de razas a que obligó la ausencia de mujeres en las expediciones españolas. Pero, cuando se está hablando de cultura, el abuso de este adjetivo de origen racial puede implicar la subsistencia embozada o inconsciente de una actitud racista, aun cuando la intención sea señalar admirativamente la preeminencia o la presencia del elemento indígena en la cultura latinoamericana. Algo análogo podría decirse en otro continente sobre la famosa idea de la «negritud».

Y es aquí donde debo pedirle disculpas a otro de mis amigos, Mario Benedetti (pido perdón a la calificada asamblea, pero a veces llego a creer que esto de la literatura no es más que una vasta confabulación de amigos). Benedetti contribuyó grandemente a la boga del adjetivo de «mestiza» para la cultura latinoamericana con su utilísimo libro de ensayos *Letras del continente mestizo*. En la nota con que precede su libro explica que su título constituye, sobre todo, un homenaje a Ricardo Latcham, «el más tenaz intercomunicador artístico de nuestro 'continente mestizo'». Sin embargo, está claro el alcance, sobre todo cultural, que Benedetti otorga a este adjetivo, y su convicción de que «el mestizaje cultural de nuestra América contribuye, sin duda, a la riqueza de sus temas, de sus enfoques, de sus estilos».

Por último, y aun mirando las cosas precisamente desde el ángulo racial, sería muy difícil señalar en la historia alguna cultura que no fuera mestiza. Es mejor, por tanto, no hablar de mestizaje, sino, más culturalmente, de síntesis. Esta es la concepción de sí misma que triunfa en la actual cultura latinoamericana. Se reconocen entonces no sólo los aportes de las culturas autóctonas, sino también los de las culturas europeas descubridoras, más la fundamental contribución africana que llegó a América a través de la iniquidad esclavista y, por último, el refrescamiento de las fuentes universales implícito en los multiplicados movimientos inmigratorios del siglo XIX. Y esta concepción sintética de la cultura latinoamericana es precisamente la que alienta toda la serie de estudios de la Unesco sobre América Latina, cuyo origen hemos situado, hace una docena de años, en aquella reunión presidida por José María Arguedas.

Agreguemos que esta concepción de lo latinoamericano que incluye lo indígena en su seno es acaso la verdadera (queremos decir la más eficaz) disidencia autóctona con la cultura europea, aunque haya sido implantada, de hecho, por los conquistadores. Es fácil, sin embargo, percibir la dificultad y acaso la imposibilidad de realizar esa cultura sintética allí donde no se ha cumplido todavía el mestizaje de la población, es decir, allí donde los indígenas continúan tan marginados de la mayoría (o minoría) dominante como lo estuvieron en el tiempo del descubrimiento y conquista. Esto es precisamente el caso del Perú de Arguedas y, por tanto, de Arguedas mismo. Su pueblo, explica él, «no era sino lo que llega a ser un gran pueblo oprimido por el desprecio social, la dominación política y la explotación económica en el propio suelo donde realizó hazañas por las que la historia lo consideró como un gran pueblo».

Clivaje es una palabra de origen holandés, empleada, por lo menos, en francés, inglés, italiano y aun en español por algunos escritores no muy puristas (pero Caillois decía que lo fundamental era hacerse entender). Se usa en mineralogía y también en ingeniería para designar los procesos que afectan ciertas sustancias (como la pizarra, como el diamante, como los cristales, como ciertos materiales de construcción) que están constituidos por una serie de láminas estrechamente superpuestas, susceptibles, no obstante, de separarse entre sí por diversas razones, algunas inherentes a la falta de compacidad. Y estos procesos tienen lugar a partir de líneas o planos llamados precisamente de clivaje. Metafóricamente encontramos que éste es también el caso de nuestro escritor: ese «cansancio del material», que origina primero la grieta y por fin la caída de un muro, es el mismo cansancio del hombre, que termina dividiéndose en dos a lo largo del clivaje señalado por sus dos componentes no debidamente unificados. Ni en su obra ni en su vida llegó Arguedas a alcanzar esa síntesis que parece ideal para la constitución de una auténtica cultura latinoamericana; por el contrario, la oposición se mantuvo irreductible en él, su línea de clivaje fue avanzando y ensanchándose en el fuerte y delicado cristal de que él estaba hecho, hasta quebrarlo.

Arguedas pensaba como dos sucesos simultáneos «la identidad común y la comunicación», y «esa comunicación entre los hombres y su ámbito —dice Ortega— poseía, además, su propio idioma, el quechua, como el lenguaje de la norma armónica». Pero la comunicación del mundo aborigen no es realizable, «porque el mundo del poder establecido es el de la incomunicación. El indio está prohibido de hablar». Y se pregunta

Ortega: «¿Cómo hablarnos para creernos?... La palabra de un español ante una corte equivalía a la de tres indios.»

En el caso de un escritor como Arguedas, es claro, este problema se traslada a su escritura. «Su prosa —continúa Ortega—, por eso, revela aún hoy la ruda amalgama de una lengua oral, nativa y una lengua escrita; adaptada en buena parte... parecería también que un patrón de lengua escrita domina o controla el flujo inmediato —descarnado, tierno, familiar— de un patrón de lengua oral nativa.» La simbiosis entre estos dos patrones, es claro, no se daba sin dolor: ése es el punto de partida de la línea de clivaje.

La ruptura interna de Arguedas reproduce a nivel individual esa experiencia nacional que para Guamán Poma (según el mismo Ortega) «se ha fracturado» con motivo de la imposición de la cultura española sobre la inca. Esta escisión (propia de la raza mestiza y, por tanto, de su producción cultural) se traslada íntegra al lenguaje, y el triunfo del escritor es reflejarla victoriosamente en su obra literaria, tal como lo describe con precisión Alberto Escobar. En *Todas las sangres* dice: «El lenguaje ha ganado una notable libertad para frasear el espíritu del hablante quechua, para incluso, con sólo ciertas acotaciones y algunos recursos de tipo gramatical, dejar la impresión de que el personaje se expresa en su lengua nativa y que, como tal, puede encomendar a ella toda la delicadeza o gravedad que sus vivencias demandan.»

El caso de Arguedas prueba, por último, que el conflicto señalado no se establece entre dos razas, sino entre dos culturas. Su biografía se confunde con la de Ernesto, el personaje infantil de *Los ríos profundos*, tal como la sintetiza Vargas Llosa: «Un hijo de blanco, criado entre indios, vuelto al mundo de los blancos.» El decursar de su vida —fallecimiento de su madre, nuevo casamiento de su padre, vida con su madrastra, hermanastro agresivo— lo lleva a cobijarse en el amor de los indios. «Por circunstancias *adversas* —recuerda él mismo en un reportaje— fui obligado a vivir con los domésticos indios y a hacer algunos de los trabajos de esos domésticos en la primera infancia. Recorrí los campos e hice las faenas de los campesinos bajo el infinito amparo de los comuneros quechuas. 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.» Su padre, errante letrado de la sierra, lo visitaba los domingos. «Pasaba el domingo —recuerda José María—, mi padre volvía a la capital de la provincia y yo a la batea, a los piojos de los indios.» Arguedas no olvidó nunca a estos piojos: «Ese morder conviviente del piojo en el cuero cabelludo y la barriga.»

«Mi aproximación tan entrañable a los indios en todo ese tiempo —dice Arguedas— formó la base, el material incomparable de mis trabajos.» Sin embargo, esa aproximación no era, no podía llegar a la fusión; eso es lo que demuestra, según su propia interpretación, su novela *Todas las sangres*, donde se revela —y ésta es la descripción básica— «el constreñido mundo indohispánico». Explica luego esta constricción: «Está el hombre libre de amargura y escepticismo, que fue engendrado por la antigüedad peruana, y también el que apareció, creció y encontró al demonio en las llanuras de España. Parte de estos diablos se mezclaron en los montes y abismos del Perú, permaneciendo, sin embargo, separados sus gérmenes y naturalezas dentro de la misma entraña, pretendiendo seguir sus destinos, arrancándose las tripas el uno al otro, en la misma corriente de Dios, excremento y luz.» Este «arrancarse las tripas» (exactamente lo contrario a aquel iluminarse «las tripitas» de los piojos bajo las alas de la *pariwana*, de que habla en el *Segundo diario*) es probablemente lo más hondo del conflicto del propio José María. Sin duda, él quiso dar por adquirida su solución cuando recibió el Premio Garcilaso de la Vega, y definió su arte como el de «un individuo quechua moderno que, gracias a la conciencia que tenía del valor de su cultura, pudo ampliarla y enriquecerla con el conocimiento, la asimilación del arte creado por otros pueblos que dispusieron de medios más vastos para expresarse».

Sin embargo, creo que esta versión optimista sólo es el fruto de la euforia circunstancial de un escritor que recibe un premio importante. En ese mismo discurso, Arguedas hace una descripción más dramática del mismo proceso partiendo de una metáfora de cercamiento, la que él más profundamente sentía. La nación quechua «se había convertido en una nación acorralada, aislada para ser mejor y más fácilmente administrada, y sobre la cual sólo los acorraladores hablaban mirándola a distancia y con repugnancia o curiosidad... Dentro del muro aislante y opresor, el pueblo quechua, bastante arcaizado y defendiéndose con el disimulo, seguía concibiendo ideas, creando cantos y mitos... A mí me echaron por encima de ese muro en un tiempo, cuando era niño; me lanzaron en esa morada donde la ternura es más intensa que el odio...». Y entonces dice: «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.»

Pero este plan de vida, cuyo enunciado parece sencillo, era en realidad sobrehumano: «Las dos naciones de que provenía estaban en conflicto: el universo se mostraba encrespado de confusión, de promesas, de belleza, más que deslumbrante, exigente.» Y sus medios para cumplir

un plan tan ambicioso eran débiles y reducidos: la dificultad mayor —y obviamente fundamental para un escritor— radicaba en el lenguaje. Señalaremos algunos momentos de su vida y obra que se relacionan directamente con su angustia de escritor y de ciudadano, y ambas con el proyecto finalmente realizado de su automuerte. Y ésta es la línea de clivaje de que estoy hablando: una línea precisamente lingüística.

* * *

«Yo aprendí a hablar el castellano con cierta eficiencia después de los ocho años, hasta entonces sólo hablaba quechua.» Y este tardío aprender el idioma de sus padres es paralelo a la precoz aparición de sus malestares psíquicos: «Desde la casi niñez caía en estos estados de ansiedad. En el internado de Abancay sentía angustia y una especie de aproximación inminente a la muerte.» Es en este internado donde debe hablar el castellano con la eficiencia necesaria para ganar la medalla de oro a los catorce años de edad. Ya en Lima, «otra vez fui, por uno de esos ataques, de Lima a San Juan y a Yauyos».

A los veintitrés años lee su narración *Agua* a los amigos que él considera más inteligentes (Westphalen, Cueto, Alarco). «El relato les pareció muy bien. Yo lo había escrito en el mejor castellano que podía emplear... me pareció horrible... que había disfrazado el mundo... Ante la consternación de estos mis amigos, rompí todas esas páginas.» «Disfrazar el mundo» es una expresión que dice concentradamente esa ambivalencia, esa duplicidad cultural, esa imposibilidad de ponerse de acuerdo consigo mismo. Romper todas esas páginas, un anticipo de la ruptura de su propia vida.

Este tema de la dificultad del indio sometido para aprender el español vuelve constantemente en la obra de Arguedas, tanto en la de investigación como en la de imaginación. Don Esteban, el minero enfermo de «los zorros», asigna un lugar importante a este problema: «Sí, pues aunque sano toavía, entonces, cansaba boscando palabra castellano para contar bien, claro, a me compadre. Ahora, tanto, tanto pujando pa' apriender castellano, poco no más hey cosechado.» Es obvio transponer al propio José María en don Esteban: «Cansaba boscando palabra castellano para contar bien...»

Maxwell, su personaje norteamericano absorbido por la cultura india, tiene las mismas complicaciones de lenguaje, incluyendo las del inglés. No puede expresar ciertas experiencias en inglés «porque nosotros no las gozamos ya». Esta íntima correspondencia entre la experiencia y el lenguaje es la que explica el corte esencial de la vida —la de Maxwell,

la de Arguedas— a partir del corte esencial del lenguaje. Otro personaje, don Gregorio, también tiene este problema: «Yo, quizá —pensó, ya no podía pensar en quechua—, puede ser capaz, en su existencia de mí, no seré ya forastero en este país tierra donde hemos nacido.» Pero es forastero porque habla como un forastero, porque el lenguaje impuesto a ese «país tierra» es el castellano en lugar del quechua.

«¿Cómo no ha de ser diferente —reflexiona Arguedas para su propio caso de escritor— el hombre que comenzó su educación formal y regular en un idioma que no amaba, que casi lo enfurecía, y a los catorce años, edad en que muchos niños han terminado o están por concluir esa escuela?» Pero entiéndase bien: no se trata sólo de la dificultad de escribir español, de no escribir en quechua. Se trata de la dificultad más vasta de la asumida función de escritor, se trata de la dificultad general de escribir, de expresarse con entidad literaria y con entidad social; dificultad agravada, en el caso particular, por la imposición de un idioma que dejaba afuera la parte más significativa de una personalidad, y que en alguna forma ostensibilizaba y ponía al descubierto una ruptura irreparable de la personalidad.

«En mayo de 1944 —cuenta alusivamente Arguedas— hizo crisis una dolencia psíquica contraída en la infancia, y estuve casi cinco años neutralizado para escribir...» No sé a qué dolencia se refiere, pero me dan ganas de pensar que esa dolencia era la vida misma: nada como la vida se «contrae» tanto en la infancia (exactamente en el nacimiento), y está visto que él no pudo curarse de esa dolencia sino dándose la muerte: «Y estuve casi cinco años neutralizado para escribir.» He aquí la identificación del vivir con el escribir y, a la inversa, del no escribir con el morir.

Pero «el encuentro con una zamba gorda, joven, prostituta, me devolvió eso que los médicos llaman *tono de vida*». Zamba, gorda (como el chanco mostrenco de que hablará dos páginas más adelante), joven (como Ernesto en *Los ríos profundos*), prostituta..., y aquí me acuerdo de mi amigo Noé Jitrik, quien supone que estas mujeres son llamadas «de la vida», sin duda porque la dan. Pero, sobre todo, el sustantivo de tales adjetivos: *zamba*, nos encamina al sustentáculo racial de los problemas lingüísticos de Arguedas. Los zambos hijos de negro y de india, o viceversa; o mejor, «los del pelo», los de la ciudad (como los designa Westphalen); «zambos mulatos», como el loco Moncada, de Chimbote; «zambos criollos, costños civilizados..., los zambos y azambados de todo grado en largo trabajo de la ciudad», como especifica el propio Arguedas.

Esta zamba devuelve la vida a Arguedas; Felipe Maywa, el «lacayo»

de su madrastra, le devuelve la seguridad cuando retorna, ya profesional, a la sede de su infancia. Le basta para ello sentir «su olor de indio, ese hálito amado de la bayeta sucia de sudor». Porque Arguedas era dos, desde luego; era ese adulto que reencuentra a Maywa, pero seguía siendo también «el mismo pequeño que quiso morir en un maizal del otro lado del río Huallpamayo, porque don Pablo me arrojó a la cara el plato de comida que me había servido la Facundacha». En ese momento del regreso, él se sentía «bien otro»; pero «ése y el chico del maizal, sin embargo, eran una sola cosa...». Sí, Arguedas siempre fue una cosa, pero siempre fue también dos cosas, y cuando una cosa es dos cosas, nace entre ambas un plano de clivaje que termina por quebrar esa cosa en sus dos componentes, y estos dos componentes mueren los dos porque no están habilitados para vivir separadamente.

Todo esto provoca en Arguedas tremendas oscilaciones en la valoración de su propia obra. En 1964 se muestra satisfecho de *Todas las sangres*, satisfacción que se confunde en él con la admiración hacia su propio país: «Conozco el Perú a través de la vida, y entonces intenté escribir una novela en que mostrara todas estas jerarquías con todo lo que tienen de promesa y todo lo que tienen de lastre. Somos un país formidable.» Pero un año después, tras una mesa redonda sobre esa novela, el sentimiento se invierte, circunscrito ahora a su vida: «Creo que hoy mi vida ha dejado de tener razón de ser... casi demostrado por dos sabios sociólogos y un economista; también hoy, en que mi libro *Todas las sangres* es negativo para el país, no tengo nada que hacer ya en este mundo. Mis fuerzas han declinado, creo que irremediablemente...» Y en 1966 el primer intento de suicidio: «He tomado Seconal... Hay que defender el país; yo no sé cómo.» Aquí el país es ya el agente de la desesperación. No sabe cómo defenderlo porque escribir es su única manera de hacerlo; escribir o no, revela aquí su consustancial función social.

En una de sus cartas-testamento, Arguedas expresa el deseo de que sea Alberto Escobar quien asuma su voz en la ceremonia fúnebre: «Es el profesor universitario a quien más quiero y admiro... Anhelaría que Escobar leyera el *Ultimo diario*» (cuyo título escribe ya sin interrogantes). Ahora bien: Alberto Escobar es precisamente uno de los campeones del idioma quechua, quien dirigió para el Ministerio de Educación la publicación de doce volúmenes de gramáticas y diccionarios de esta lengua, hasta que la ley de 1975 reconoció el quechua, al igual que el castellano, como lengua oficial de la república. Uno de los hechos flagrantes que fundamentan esta ley es que la mitad de los habitantes del Perú son hablantes del quechua (sean bilingües o monolingües),

y Arguedas es el escritor que se situó en la confluencia de esas dos mitades, tratando de participar a fondo en esas dos escindidas mitades justo en la línea de clivaje de ese todo nacional.

* * *

Es Alberto Escobar precisamente quien analiza otro aspecto del característico desdoblamiento con que el escritor presenta sus relatos, en los que no falta nunca la dimensión autobiográfica: «Entiéndase que puede resultar cierto o falso que el hombre-Arguedas haya experimentado situaciones equivalentes a las que produce el escritor-Arguedas; lo que se señala en este caso es la técnica de concebir a un personaje de la obra como actor y relator de la historia novelada.»

Escobar formula esta observación a propósito de *Todas las sangres*, novela en la que dice haber entrado «sin el vano afán de cotejarla con el libro que cada uno de nosotros quisiera reclamar a Arguedas y que quizá alguna vez él escriba». A mi entender, sí lo escribió siete años después: es *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Pero escribirlo le costará la vida. «Si no escribo y publico, me pego un tiro», dice en mayo de 1968. Y en febrero de 1969: «Sí, en esas líneas que escribí en Chimbote, luego de haber decidido nuevamente eliminarme, todo es pureza e impotencia. Entonces agonizaba porque no podía escribir el segundo capítulo; ahora se trata del tercero.» El 25 de octubre, Arguedas vuelve definitivamente a su país, dominado por «la obsesión de no poder escribir, luchar». Ya al borde de la muerte, ésta se insinúa en la simple frase: «Ahora estoy sin poder escribir nada...», lo que en su sistema de equivalencias significa también «ahora estoy sin poder vivir nada». Es en «los zorros» precisamente donde ese desdoblamiento actor/relator (hombre-Arguedas y escritor-Arguedas) llega a la culminación, y esa culminación no se cerrará sino con la muerte del hombre, de la que Arguedas será autor tanto como del libro.

El escenario de «los zorros» es Chimbote, la implacable ciudad costera y pesquera. El realismo real de Arguedas presentando a Chimbote puede resultar tan mágico, por ejemplo, como el mágico realismo de García Márquez pintando a Macondo. Y esto, a pura magia de realidad, a pura percepción de las mágicas profundidades de la realidad, que puede ser suficiente percibirlas sin necesidad de inventarlas. Sobre todo cuando Chimbote no es sólo Chimbote, sino que, gracias a esas «perspectivas ampliadas desmesuradamente» de que habla Westphalen, es Perú, es el mundo. Arguedas recuerda con admiración el lenguaje mágico de la narradora Carmen Taripha, la criada del cura en Maranganí, Cuz-

co, que, al contar su suceso, imitaba tanto a los animales, «que el salón del curato se convertía en cuevas, en montes, en punas y quebradas». Así sentía Arguedas el «realismo mágico», y por eso encuentra que García Márquez «se parece mucho a doña Carmen Taripha».

Ahora bien: ¿en qué idioma necesitaba escribir Arguedas más allá de la dualidad quechua/español? Hay en él, por lo menos, un intento de trascender esa dualidad cuando nos dice que quisiera expresarse en el lenguaje de la naturaleza; por ejemplo, en el de las cascadas del Perú: «Ellas retratan el mundo para los que sabemos cantar en quechua.» Más aún: quisiera hablar «el lenguaje del nionena», ese chanco mostrenco que, cuando él le rascaba la cabeza, «medio quiso huir, pero la dicha de la rascada lo hizo detenerse; empezó a gruñir con delicia, luego se derrumbó a pocos y, ya echado y con los ojos cerrados, gemía dulcemente».

La esperanza reaparece en él de tanto en tanto: «¿No podré seguir escribiendo más?... Había empezado a crecer el torrente del mundo vivo en mi cuerpo.» Pero las esperanzas no se realizan: condenado por su circunstancia cultural, Arguedas debe escribir forzosamente en español: «¡Cuánto me cuesta encontrar los términos necesarios!», dice en un ahogado paréntesis cuando relata su aventura con el nionena: «¡Qué débil es la palabra cuando el ánimo anda mal! Cuando el ánimo está cargado de todo lo que aprendimos a través de nuestros sentidos, la palabra también se carga de esas materias. ¡Y cómo vibra!» Sí, vibra hasta quebrarse como un vidrio, y su línea de clivaje no acaba sino con la vida, porque «si no escribo... me pego un tiro». Esta suprema fidelidad a su lenguaje es la prueba suprema para un escritor, la única prueba de que lo es.

«Escribimos por amor, por goce y por necesidad, no por oficio», «para interpretar el caos y el orden». «Los zorros» es una novela escrita al borde del suicidio, y cada palabra en ella parece el último amarre de Arguedas a la vida. En esta misma década del sesenta, yo había intentado describir la realidad del escritor con las palabras:

Un movimiento se inicia alrededor del poeta lo arrastra a girar
para no caer debe aferrarse a las palabras
para flotar en ese vacío hace falta una balsa o puente colgante
de palabras
o escala de seda o palabras por donde tal vez subir.

José María Arguedas no encontró en un momento dado esa balsa o puente colgante, no pudo aferrarse a esa escala de seda o de lo que sea. Decide suicidarse, pero nunca en su casa, sino en la Universidad.

«Mi casa de todas las edades es ésta: la UNIVERSIDAD.» ¿Por qué? Porque sólo en la Universidad existen fuerzas que puedan «alimentar el conocimiento». El conocimiento fue lo esencial para él, y este conocimiento se relaciona estrechamente, para él, con el conocimiento del lenguaje. Alude a su primera mujer, y dice que ella contribuyó a hacerle más fácil «el mejor entendimiento del castellano, la mitad del mundo». Un mundo dividido en dos mitades; cortado en dos por una línea de clivaje.

Arguedas explica su suicidio con una metáfora aprendida en los caminos que van de la costa a la sierra peruana: «¿Quién puede saber qué día o qué noche ha de caer un *huayco* o un derrumbe seco sobre esos caminos?» Fue una de esas avalanchas, «que son más pesadas cuando caen dentro del pecho», la que le impidió terminar «los zorros». La racionalización de esta situación era otra: «Me retiro ahora porque siento; he comprobado que ya no tengo energía e iluminación para seguir trabajando, es decir, para justificar la vida.» Y otra vez la duplicidad de lenguaje: «He sido feliz con mis insuficiencias porque sentía el Perú en quechua y en castellano.»

Habría que profundizar en esta red de causas y efectos, averiguar qué causas y qué efectos son atribuibles al extraordinario proceso de la escritura de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. El dice que los escribe para no morir: «He luchado contra la muerte o creo haber luchado contra la muerte, muy de frente, escribiendo este entrecortado y quejoso relato.» Es verdad, pues, que escribe para no morir. Pero también es cierto que muere cuando no puede escribir más. ¿O no quiere? Westphalen pone en duda el invocado agotamiento de la capacidad creadora: «Puede señalarse —señala— que el relato gana en fluidez e interés a medida que avanza.»

Entonces, Arguedas muere, quizá porque ése era el único desenlace posible de lo que escribía. En los diarios que intercala en «los zorros», él se ha hecho, además de autor, personaje de esa novela. Y esto fue, por cierto, involuntario. El sólo quiso seguramente dar salida entre capítulo y capítulo, de su novela propiamente dicha, a la angustia de su situación personal en su lucha decisiva de escribir para no morir. Pero el efecto fue más allá de esta catarsis, pues los personajes de la novela, inclusive él mismo, se le mezclaron con los de la realidad. El *¿Último diario?* muestra, con su indicación de «trozos seleccionados y corregidos», que los diarios eran tratados como materia literaria, y con sus interrogantes cómo el verdadero suspenso del libro está en esos diarios (la novela en sí es un gran fresco más espacial que temporal).

En la literatura de todos los tiempos no faltan antecedentes del des-

doblamiento del autor en personaje, o del mismo personaje en dos personajes. Primero, Macedonio Fernández, y luego, lógicamente, Borges se asombraron del efecto desestabilizador de la realidad —la esencia misma de la novela, según Macedonio— que produce ver a don Quijote en la segunda parte de su novela comentando la suerte de la primera (¡cómo, entonces no es un personaje, sino un ser real!). Más atrás en el tiempo, Emilio Adolfo Westphalen señala la última novela de Arguedas como «una nueva versión del precario destino de Scherazada, pendiente de la habilidad de la hermana para retener con un nuevo relato el interés del sultán». En las fuentes de la literatura peruana, Julio Ortega ha advertido una situación análoga: que en la primera parte de sus *Comentarios*, el Inca Garcilaso «nos ofrece la historia como una derivación de la biografía... en la que él mismo está implicado como *el testigo*, como el *intérprete*».

Pero estos desdoblamientos, que yo sepa, no han sido llevados al dramatismo de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, ni se ha llegado a ese dramatismo a lo largo de un proceso a la vez lingüístico y tan humanamente torturado. ¿Cuándo se ha dado ese paralelismo, esa imbricación entre la vida de un escritor y la animación de su ficción; esa interrelación entre el viviente que quiere morir si no puede escribir y la novela que no se escribirá, cuyos personajes morirán automáticamente en cuanto no sean escritos?, como diría Macedonio Fernández.

Es también en el *¿Ultimo diario?* donde los sucesos de Chimbote toman su desenlace, el final que, si bien frustrado en la queja de Arguedas por no poder escribirlo, es quizá el mejor final novelísticamente posible. Quizá no hubiera sido más eficaz que el autor llegara a escribirlo como explica que lo planeó. Seguramente el instinto narrativo de Arguedas sabía esto muy bien, y sabía también que el verdadero fin de la novela era su propio fin. «En agosto —dice Westphalen—, el desenlace de la novela ha sido ligado al del propio autor.»

José María Arguedas, personaje, no tenía otra salida (novelística) que morir. Por tanto, José María Arguedas, novelista, lo mata como tal personaje, y por ello le es necesario matar también a José María Arguedas, autor. Para matarse literalmente le hacía falta matarse físicamente, puesto que él mismo se ha hecho un personaje «físico» de su novela.

El viernes 28 de noviembre de 1969, al promediar la tarde, José María Arguedas se dispara no uno, sino dos tiros: uno por el zorro de arriba, otro por el zorro de abajo; uno por la lengua quechua, otro por el castellano. El clivaje se ha definido; ya está de veras partido en dos. Un estudiante escribe sobre su tumba: *Kaypiraqmi Kachkani* (aquí me tienen todavía).