LOS HORIZONTES DE ARGUEDAS: APUNTES PARA UNA VALORACION CRITICA

POR

PETRA-IRAIDES CRUZ LEAL
Universidad de La Laguna

Quizá deberíamos hacer una nueva lectura de los textos de Arguedas, amparada en las últimas y más autorizadas interpretaciones críticas que han recibido sus obras. Esta especie de reclamo, aplicable a cualquier autor, adquiere ahora connotaciones específicas. Primero, al menos en España, la obra de Arguedas no es muy conocida ni divulgada¹. Y segundo, este caso suscita varias preguntas. Por ejemplo, ¿por qué el escritor peruano José María Arguedas (1911-1969) nunca estuvo en la cúspide del afamado *boom*, y por qué ha tardado tanto en valorarse su literatura?; o bien, ¿qué ha sucedido, finalmente, para que los enfoques críticos giren (y varíen) hasta proclamar la vigencia y la universalidad de Arguedas? En síntesis, parafraseando a Gustavo Gutiérrez, cabe plantear por qué “Arguedas es más escuchado que antes”². El cotejo crítico que sigue acaso sea insuficiente para esclarecer todas las interrogaciones, pero aspira a despejar —siquiera— algunas dudas al respecto.

Es cierto que en América (y concretamente en Perú), se ha ido perfilando el relieve de Arguedas a pasos gigantescos. Tras “la deformación de su figura” y “la desfiguración de su legado literario e intelectual”, hoy se admite sin ambages que Arguedas es uno de los creadores peruanos más importantes³; y que es “autor de una obra esencial (...) esto lo define como autor de una obra clásica”⁴. Tanto es así que:

---

¹ Que sepamos, en España todavía no es fácil adquirir la obra literaria completa de José María Arguedas: *Obras completas I-V*, compilación y notas de Sybila Arredondo de Arguedas (Lima: Horizonte, 1983).

² Gustavo Gutiérrez (y otros), *Arguedas: cultura e identidad nacional*. Mesa Redonda, presentación de Vicente Otta (Lima: Edaprospro, 1990), 35.

³ Ver las opiniones críticas actuales que, además del aporte personal, acumula José Miguel Oviedo en “El último Arguedas: testimonio y comentario”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 492 (1991): 143-147.

⁴ Alberto Escobar, *Arguedas: cultura e identidad nacional*, 31, 32.

El reconocimiento de la obra de José María Arguedas como una de las expresiones mayores de la literatura hispanoamericana es cada vez más generalizado e intenso, a tal punto que podría afirmarse sin exageración que (...) ningún autor ha logrado mejor que él vencer la "barrera" de la crítica nacional y concitar el interés internacional (de una manera que no deja de ser similar a la fama póstuma de Vallejo)⁵.

Al parecer, esta gran admiración por el escritor peruano comenzó a acrecentarse alrededor del décimo aniversario de su muerte, acaecida en 1969. Alberto Escobar anota precisamente que tal aniversario condujo a una toma de conciencia acerca de la ruta creativa e investigadora de Arguedas, y a una reflexión sobre el amplio sentido de una obra que superaba los límites del acontecimiento literario. "No obstante las incomprensiones y regateos mezquinos, la imbricación y asimilación del contexto socio-cultural de su época sólo es comparable con las que desplegaron Dostoyevsky y Brecht"⁶.

Sin ir más lejos, de dicho párrafo se desprende que la crítica cercana a las páginas de Arguedas no emitió, de continuo, términos elogiosos. Y, según creemos, las razones explicativas del fenómeno son dispares: unas de carácter social y otras de carácter naturalmente literario.

Para empezar, recordemos que Arguedas posee una doble formación extraída de dos culturas distintas (indígena y occidental); circunstancia que permitirá el manejo de dos idiomas (quechua y castellano). Con esta duplicidad, Arguedas absorbe un bagaje poco usual. De un lado asimila un cúmulo de leyendas, cuentos y mitos milenarios; y de otro, accede a la lectura de autores tan diversos como Sófocles, Gorki, Cervantes, Rimbaud, Baudelaire, Camus, Eliot, Darío, Rulfo, Guimarães Rosa, Güiraldes, García Márquez, etc. Como verifica Martin Lienhard, en la obra general de Arguedas (relato, novela, poesía e incluso ensayo), se decanta una poética de corte bilingüe en distinto grado, pues durante más de treinta años de labor literaria y etnológica Arguedas va a "experimentar con diversas hipótesis comunicativas". En la década del treinta opta por el español y desde 1962 decide escribir también en quechua, pasando por la presencia de ambas lenguas en un mismo texto. En resumen, Arguedas, que "domina como pocos el español literario vigente en su época", sostendrá un tenso equilibrio que oscila entre la moderna expresión escrita y la fórmula oral quechua. Todo ello, con una nota decisoria: "detrás del aparente predominio de

---

⁵ Ricardo González Vigil, *El Perú es todas las sangres* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991), 272.

⁶ Alberto Escobar, "La utopía de la lengua en el primer Arguedas", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 12 (1980), 7, 8.

un sistema de signos de orientación occidental aparecen (...) indicios de un sistema de signos quechua (...) que remiten al lector a las etnocategorías de la cultura campesina⁷. Lamentablemente, no hay espacio aquí para iluminar goznes de bilingüismo bastante atractivos para los estudiosos del tema⁸.

Pero antes de llegar a este tipo de clarificaciones explícitas, el proyecto estético de Arguedas tardó en ser entendido, a veces —como apuntábamos— por motivos extraliterarios. En realidad, los pasos de Arguedas para recrear los elementos de una cultura nativa marginada, no discurren por un camino halagüeño. Por el contrario, es posible deducir que cuando el joven escritor se afanaba buscando las premisas más acordes a su vocación, tropezó con algunos obstáculos. Se diría que él era uno de esos artistas que trabajaban con denuedo, “ante la indiferencia de personas e instituciones que sostenían la primacía de las culturas europeas”⁹. Esto tampoco es insólito, teniendo en cuenta que el mundo indígena no siempre contó con un feliz beneplácito. En efecto, todavía en 1952, el mismo Arguedas evoca la distancia entre ambas culturas, y la marginalidad de la sierra:

Un arraigado prejuicio europeizante, inculcado desde la niñez, como fruto de una tradición muy antigua e ininterrumpida, se diluye en la médula del hombre nacido en las ciudades peruanas, especialmente en Lima. Por esta causa desconoce el país; y cuando lo visita, especialmente el sujeto formado en la capital, cruza por los deslumbrantes paisajes de la múltiple geografía más como un observador que como un paisano¹⁰.

---

⁷ Martin Lienhard, *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina 1492-1988* (La Habana: Casa de las Américas, 1989), 200, 201. En igual sentido, Lienhard observa el paralelismo discursivo de Arguedas y el cronista indio Guamán Poma. Los problemas de “transformación de la expresión oral en escritura han dejado profundas huellas en los textos de Guamán Poma y Arguedas. (...) Es en las obras de Arguedas donde se puede estudiar, a más de tres siglos de distancia, la evolución posterior de la escritura híbrida inaugurada por Guamán Poma” (197, 199).

⁸ Entre otros, Alberto Escobar incide en este punto. Siguiendo la investigación de los textos de Dante, Escobar encuentra analogías entre el caso de Arguedas y el “memorable ejemplo de Dante Alighieri, a caballo entre una norma de tradición culta y otra emergente, de aliento popular”; porque con las posibilidades existentes entre “el latín y el vulgar”, Dante suscribió una revuelta experimental e innovadora que cumplía un ideal de oralidad. Ver “La utopía de la lengua en el primer Arguedas”, 10, 11. Por nuestra parte, hemos abordado la cuestión bilingüe en Arguedas (con ejemplos de la novela *Los ríos profundos*) en “Problemas de bilingüismo en José María Arguedas”, *Lenguas Modernas* 16 (1989), 91-95.

⁹ Edmundo Bendejé Aybar, “Prólogo” a *Literatura quechua* (Caracas: Ayacucho, 1980), X. “A la memoria de José María Arguedas”, dedica Bendejé este texto introductorio.

¹⁰ José María Arguedas, “El complejo cultural en el Perú”, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, Selección de Angel Rama (México: Siglo XXI, 1981), 7.

Sea como fuere, Arguedas siguió empeñado en dar a conocer los patrones de la mente indígena¹¹. Como antropólogo, narrador y poeta, Arguedas contribuirá al rescate de un patrimonio cultural y artístico hasta entonces prácticamente silenciado. Entre otras pruebas, consta la compilación titulada *Canto kechua*, de 1938, con unas veinte canciones quechuas traducidas al castellano por José María Arguedas. El volumen resultante cobija, a la par, un pequeño estudio que constituye, como ha dicho Bendezú, un manifiesto literario destinado a exhibir el lirismo quechua “para que el hispano-hablante se percate de ello, comprenda su significado y aprenda (...) a amarlo como creación literaria”¹². Ahora bien, aunque el orbe occidentalizado se hallara ante un cimiento cultural ostensible, esa clase de inquietudes no dejaba de tener un sesgo insumiso. Arguedas entra en los meandros subrepticios de la llamada “otra literatura”. En consecuencia, la diligente actividad arguediana pudiera equivaler a acción “subversiva”, porque “se trata de alterar el orden normal de las cosas, romper la marginalidad, hacer visible una textualidad oculta que desplaza hasta cierto punto a la otra textualidad que ocupa todo el espacio”¹³. Además, Arguedas no limita su credo estético a teorizaciones especulativas sino que ejecuta una puesta en práctica. O sea, la proximidad del escritor al sumergido canal indígena tendrá un cauce concreto en el quehacer artístico. Por ejemplo, la atracción de Arguedas por la música andina genera un cuento como “La agonía de Rasu-Niti”, para perpetuar “la hipnótica danza de tijeras que él inmortalizaría”¹⁴.

Claro que, como sugeríamos en principio, el dilema esbozado tiene otro poderoso flujo que atañe directamente a los preceptos literarios de Arguedas. Un riel que remite a los artilugios orales que apasionaban al autor. En advertencia de Lienhard, las sociedades autóctonas se vieron enfrentadas, desde la conquista, a la imposición de una escritura que rebatía el valor de la voz

---

¹¹ La identificación de Arguedas con la cultura indígena no significa que él desvalore el arte occidental. Por el contrario, en diversas ocasiones, Arguedas alaba el aporte de Occidente, y, en otras, se congratula del enriquecimiento mutuo de ambos estratos culturales. Así, en uno de sus artículos de la década del cincuenta, Arguedas escribe: “Beber del arte occidental, alimentarse de él, conduce a dos metas igualmente altas y legítimas: o la afirmación de la personalidad indígena o la creación dentro del universo mismo europeo, hazaña esta última aún más difícil, si se quiere”. Véase “París y la Patria”, *El Comercio* (7 de diciembre de 1958), Suplemento Dominical.

¹² Edmundo Bendezú Aybar, *La otra literatura peruana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1986), 45.

¹³ *Ibid.*: 70, 71.

¹⁴ José Miguel Oviedo, “El último Arguedas: testimonio y comentario”, 143. También en el preámbulo de su reciente estudio sobre los danzantes de tijeras, la investigadora Lucy Núñez elogia el desvelo de José María Arguedas por la cultura andina, “en cuya defensa ocupó un papel de precursor”. Ver *Los danzaq* (Lima: Museo Nacional de la Cultura Peruana, 1990), s/p.

no “grafemizada”. Es decir, el Occidente fundaba su poder en un “fetichismo de la escritura” que, favorecido por la mecánica del alfabeto y la imprenta, llegó a representar un emblema imperial. En ese sentido, se potencia el privilegio de la escritura ortodoxa:

Todo parece indicar que para los conquistadores, la operación de escribir, sea como gesto simbólico (herrar esclavos, cambiar la toponimia, atestiguar un derecho) o como metáfora (escribir en las almas de los indios) apunta siempre a una práctica de toma de posesión “sanctificada” en última instancia por la religión del Libro en cuyo nombre se realiza. (...) Los europeos, convencidos — por su propia práctica— de la existencia de un vínculo orgánico entre la escritura y un sistema ideológico-religioso, no tardaron, en efecto, en considerar los sistemas de notación autóctonos como invenciones del demonio, fundador, según ellos, de las “idolatrías” indígenas¹⁵.

Frente al recuerdo colectivo, el almacenamiento del *kipu* y el acopio de producciones imaginativas oralizadas (épica, lírica, dramática), propios del mundo andino, se alzan, inexorablemente, los escribanos y mandatarios que decretan la ilegalidad de las manifestaciones artísticas orales. De ahí que el empuje gráfico fuera ligado al derribo de los sistemas oriundos. Por lo demás, esto es explicable; es bien conocida la perplejidad y estupefacción de soldados y cronistas:

Los conquistadores no entendían lo que destruían (...) no habían visto nada semejante ni en su imaginación más ferviente (...) Una civilización que se movía sobre infinidad de folios no podía creer que otra civilización sin papeles pudiera funcionar tan racional y eficientemente confiada solamente en la voz y el oído, y mucho menos podía suponer que existiera una literatura hecha de mitos, canciones y epopeyas transmitidas oralmente¹⁶.

No obstante, lo peor fue tal vez querer basar el nacimiento de la literatura hispanoamericana sobre ese trasfondo vacío en que se consideran borrados los mayores vestigios culturales y artísticos de raíz vernácula. No es éste ocioso cálculo. Muchos críticos reprueban el dislate. José Carlos Mariátegui y Edmundo Bendezú son dos de ellos. Para el primero, “en el Perú la literatura no ha brotado de la tradición, de la historia, del pueblo indígena. Nació de una importación de literatura española; se nutrió luego de la imitación de la misma literatura”¹⁷. Mientras el segundo aduce que América preserva un rígido “etnocentrismo” que deviene en paradoja. Al aplicar este concepto a las culturas

¹⁵ Martin Lienhard, *op. cit.* 35, 53 y 54.

¹⁶ Edmundo Bendezú Aybar, *La otra literatura peruana*, 72.

¹⁷ José Carlos Mariátegui, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* [1928] (Barcelona: Crítica, 1976), 197.

prehispánicas del Perú, “resulta el absurdo de que la historia, en esta parte del mundo, comienza con los cronistas españoles (...) Lo curioso es que la literatura también comienza con los españoles (...) Así, el período más importante, es decir de algunos miles de años, (...) quedaría excluido”¹⁸. Asimismo, Rogelio Alfonso Granados abre su *Antología de la literatura hispanoamericana* insertando un breve exordio sobre el segmento indígena. Cuando se estudia la literatura hispanoamericana (peruana, mexicana o paraguaya), “suelen ignorarse las lenguas indígenas (...) su poesía, sus leyendas”. Grave error cometido por imperativo “racista”, según Granados. La literatura “no empieza con las crónicas”, y para mayor exhaustividad:

... el espíritu y las resonancias idiomáticas autóctonas impregnan a veces la literatura (...) Cabe recordar, por ejemplo, novelas como *Los ríos profundos*, del peruano José María Arguedas; *Hijo de hombre*, del paraguayo Augusto Roa Bastos, e incluso *El río oscuro*, del argentino Alfredo Varela (...) Debemos tener presente, pues, al hablar de Literatura Hispanoamericana, este caudal riquísimo, vivo y actuante, al que generalmente no se alude en los manuales¹⁹.

El propio Martin Lienhard se suma a estos argumentos. Como apoyo analítico, cita a determinados autores de manuales clásicos (Sánchez, Anderson Imbert, Lazo, Grossmann, etc.) “que pretenden historiar la literatura latinoamericana o hispanoamericana”, con el aval del triunforápido y totalizador “de la cultura literaria al estilo europeo”. En dichos tomos, la literatura está protagonizada por un grupo: el de los letrados e intelectuales europeos o “europeizados”, inmersos en la cultura occidental:

Escamoteando la existencia de literaturas (orales) anteriores a la presencia europea en América, o despachándolas, para luego olvidarse de ellas, en el primer capítulo, éstos y otros trabajos análogos diseñan una secuencia literaria evolutiva que va desde los primeros cronistas (...) hasta la producción literaria contemporánea (...) Para acreditar la idea de que la literatura de tradición europea (...) sea la única práctica literaria en el continente, se insinúa que (...) las literaturas orales —si es que se incorpora este concepto— no son sino supervivencias arcaicas destinadas a desaparecer a breve o mediano plazo²⁰.

Nos hemos detenido en estos altibajos de índole literaria, porque ésos eran los fundamentos que privaban ya en el umbral del siglo XX, poco antes de nacer Arguedas. Vale la pena rememorar que, tras la inauguración de este siglo, se

¹⁸ Edmundo Bendejé Aybar, “Introducción” a *Literatura quechua*, XVI, XVII.

¹⁹ Rogelio Alfonso Granados, “Introducción” a *Antología de la literatura hispanoamericana I* (La Habana: Casa de las Américas, 1974), XI, XII.

²⁰ Martin Lienhard, *op. cit.* 56, 57.

falló el definitivo veredicto de que el arte de raigambre precolombina era algo inexistente. Así se entendía en algunos círculos universitarios limeños cuyos pensadores consideraban extinto todo ancestro vernacular. Es famosa la postura del intelectual José de la Riva-Agüero. Su filosofía debió calar hondo a juzgar por las objeciones en contra. Mariátegui fue uno de los primeros en combatir la tesis "hispanista" de Riva-Agüero, según la cual las antiguas civilizaciones "se extinguieron, y no hay modo de reanudar su tradición, puesto que no dejaron literatura"²¹. Más tarde, Antonio Cornejo Polar censuraba igualmente la línea de Riva-Agüero y sus discípulos. Aquella escueta propuesta —anota el crítico— fue actitud "mutiladora"; estrechez de pensamiento que quiso atribuir a la literatura peruana un origen y un destino únicamente hispánicos. Con preponderancia de clase y casta, la plática de Riva (y seguidores) desechó todo componente que no fuera hispano en su ánimo y forma. Lo indígena era apenas seña "exótica", "y su literatura —en el mejor de los casos— un quehacer primitivo sin rango estético"²². Y recientemente, incluso, Washington Delgado ha vuelto sobre el tema, para resolver el equívoco y atestiguar que Perú tiene una herencia de porte aborigen que "sigue obrando en la actualidad":

Al comenzar el siglo XX, los historiadores, sociólogos y ensayistas de cuño conservador, como Riva-Agüero y los García Calderón, creían que hablar del legado quechua a la cultura peruana era hablar en términos arqueológicos; pensaban, realmente, que el pasado incaico estaba definitivamente muerto y que ninguna de sus conquistas culturales tenía validez; se equivocaban de medio a medio: la lengua quechua y la comunidad indígena, la música, las danzas y las artesanías andinas (...) tenían plena validez, predicamento y utilidad²³.

Es notorio que Arguedas emerge con un ideal artístico diametralmente opuesto al cuadro descrito con anterioridad. Acaso se pensó que él acometía una vana empresa de "literatura imposible", como la ha tildado Jean-Paul Borel²⁴. Bien es verdad que el negativo panorama había quedado descompuesto con las prédicas de Mariátegui y la revista *Amauta*, pilares influyentes en la generación

---

²¹ Ver José Carlos Mariátegui, *op. cit.* 197. El texto de Riva-Agüero, objeto de éste y otros reproches es el siguiente: *Carácter de la literatura del Perú independiente* (Lima: Rosay, 1905).

²² Antonio Cornejo Polar, *Sobre literatura y crítica latinoamericanas* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982), 20.

²³ Washington Delgado (y otros), *En qué momento se jodió el Perú*, edición y presentación de Carlos Milla Batres (Lima: Milla Batres, 1990), 33.

²⁴ Jean-Paul Borel, "Arguedas o la literatura imposible", *Caravelle* 42 (1984), 77-106.

de Arguedas que requerirían análisis aparte²⁵. Con todo, hemos querido subrayar que la literatura de Arguedas brota entre tiempos inclementes y aires conflictivos poco propicios para una sosegada apreciación crítica de sus textos. Dicho de otro modo, el ajuste de aportaciones críticas para interpretar a Arguedas ha requerido un lento y sutil escalonamiento hasta promover un consenso más ecuánime y amplificador. Sólo paulatinamente se acercará la hora de asumir que el confín de Arguedas no es meramente regional, sino que su verbo (andino/costeño) florece en ecuménica voluta: “visión peruana, americana y finalmente universal del universo andino”²⁶. Entonces será “absurdo seguir insistiendo en que Arguedas es un escritor regionalista”²⁷ y parroquial.

Ya se ha señalado el eco de algunas figuras²⁸ que comenzaron a intuir el desequilibrio reinante en el marco americano. Por consiguiente, en el transcurso del devenir temporal se irá vislumbrando, con mayor transparencia, la necesidad de revisar la concepción de una literatura en la que no tenían íntima acogida escritores como Arguedas. En definitiva, no pudieron encubrirse las limitaciones de un angosto aparato crítico incapaz de abarcar la indefectible magnitud de la constelación literaria. Al decir de Antonio Cornejo Polar, desde mediados de “la década de los 60 se hizo evidente la hondura de la crisis que agobiaba a la crítica literaria”. Esta coyuntura se ponía de relieve, mayormente, al auscultar los países andinos (Perú, Bolivia y Ecuador) en los que “el procedimiento reductor tiene una de sus expresiones más claras”. Era preciso, pues, “redefinir” el *corpus* de la literatura y los puntos de mira de esa misma literatura. Sobre todo en Perú, donde, de una parte, hay una diversidad fehaciente: la literatura erudita en español, la literatura popular también en español, y las literaturas en lenguas nativas; y donde, por otro lado, la crítica se halla expuesta a “aberrantes” lecturas: “Vallejo poeta cristiano (...) o Arguedas precursor del ecologismo”²⁹.

²⁵ Con frecuencia se cita la frase de Arguedas: “fue leyendo a Mariátegui y después a Lenin que encontré un orden permanente en las cosas”. Ver el discurso de Arguedas “No soy un aculturado”, en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, edición de Juan Larco (La Habana: Casa de las Américas, 1976), 432. También nos hemos acercado a algunos de los probables influjos que Arguedas pudo recibir del ensayista peruano José Carlos Mariátegui, en el capítulo I de nuestro trabajo *Dualidad cultural y creación mítica en José María Arguedas* (Tenerife: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1990).

²⁶ Américo Ferrari, “Sobre la emergencia de la literatura peruana andina”, *Literaturas andinas* 3-4 (1990), 10.

²⁷ Antonio Cornejo Polar (y otros), *Universalidad de José María Arguedas* (Lima: Horizonte, 1984), 33.

²⁸ Aunque no nos ocupemos aquí del intelectual peruano Manuel González Prada, sin duda fue él, a fines del siglo XIX y principios del XX, uno de los grandes denunciantes de la injusticia sufrida por la cultura indígena.

²⁹ Antonio Cornejo Polar, *op. cit.* 33, 37 y 39. En esta referencia pueden recabarse más datos, ya que el eminente crítico completa los pormenores del caso peruano. Por ejemplo, según Cornejo Polar, la aceptación de la multiplicidad de la literatura peruana, aparte de

Como es obvio, a la pirámide crítica le sale al paso un magnífico reto. En este plano, la década de los años ochenta ha sido fructífera. Sin anular el flagrante y sostenido influjo europeo, las posturas de comprensión de esa última década aparecen encaminadas a reconocer que el rechazo a las literaturas de órbita indígena conlleva un germen selectivo, discriminatorio y esterilizador. Así, los focos artísticos vistos durante tanto tiempo con una lente que llevaba a tacharlos de localistas y socializantes, tienden a inventariarse ahora para rectificar el compás de una literatura que alberga distintas vetas culturales: culta, popular, indígena o negrista. Desde esa óptica actualizada, se han conjuntado distintos especialistas deseosos de emprender un proyecto común.

En 1982, se daba cita un grupo de estudiosos en Caracas. Este grupo, que al año siguiente repitió el evento en Campinas, Brasil, trataba de concebir una nueva "historia de la literatura" que evaluara la extensión y sistematicidad del "heteróclito" campo literario. De los resultados de ambas concentraciones dan fe sendos volúmenes³⁰. En el cenáculo de Caracas, por ejemplo, tanto la coordinadora, Ana Pizarro, como el resto de los componentes (Domingo Miliani, Antonio Candido, Franco Moretti, Antonio Cornejo Polar, etc.), realizaron la heterogeneidad de un discurso que, enmendado en su esfuerzo interpretativo, nos entregaría esa efigie de América "que queremos aprehender". Allí se reiteró la preeminencia de la franja andina y sus tradiciones literarias autóctonas, así como el nivel africano de Cuba o Brasil. Para simplificar, pueden resumirse, a título ilustrativo, algunas opiniones de Domingo Miliani. El profesor Miliani aconseja desterrar el viejo sofisma que confunde "lengua con literatura". "Es decir, literatura es igual a grafemización lingüística de un discurso, y el discurso fonemizado de las literaturas orales queda fuera". En el presente, hay que romper el carácter metropolitano, ya que muchas obras no coinciden con los parámetros occidentales: "A *Pedro Páramo* hay que entenderlo desde el punto de vista de la tradición náhuatl. Es el caso de Arguedas"³¹. Desde luego, los partícipes notan el riesgo que corren. Esto, porque los críticos autorizados —ellos mismos lo son— desconocen cultural o lingüísticamente los objetos de examen (náhuatl, quechua, guaraní, maya); porque los equipos investigadores

---

reivindicar el estatuto literario de todos los sistemas de literatura no erudita que se producen en el Perú, desenmascara "la ideología discriminadora, de base clasista y étnica" (23, 25).

³⁰ El primer volumen titulado *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, coordinación de Ana Pizarro (México: El Colegio de México/Universidad Simón Bolívar, 1987); y el segundo, *La literatura latinoamericana como proceso*, coordinación de Ana Pizarro (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985).

³¹ Intervenciones de Domingo Miliani, en *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, 28, 65, 112 y 118. Nótese, asimismo, que se cuestiona la denominación de Hispanoamérica en favor de Latinoamérica (y literatura latinoamericana), entendiendo que una crítica coherente y continental debe abarcar, además de la América de habla hispana, otros territorios como Brasil o Las Antillas.

han de ser muy amplios (antropólogos, lingüistas, literatos) para indagar la espesa intertextualidad transverbal; y porque ha de aquilatarse el equipamiento teórico ceñido —hasta ahora— a la literatura culta. En último extremo, no cunde el desaliento. Antes bien, desde la reunión caraqueña se consignó, en informe final, que el plan futuro³² implicaba encarar la esfera literaria en su redondez efectiva, pese a las complicaciones metodológicas que ello comportara.

A estas alturas, a nadie se le oculta la mudanza radical del ejercicio crítico. Máxime cuando el campo de investigación no ha cesado de ensanchar esta apertura. Usando las palabras de Ana Pizarro en uno de sus últimos trabajos, hoy se dibuja “toda una línea de reflexión en la historia intelectual del continente”, donde “lo literario se comprende y se explica en la articulación global de la estructura cultural”. “Lo indígena es recuperado no sólo como tema, sino en términos de integrar el discurso de su cultura (...) Este es el caso de lo que Rama llamará narradores de la transculturación: Arguedas, Roa Bastos, Rulfo, etc.”³³.

Por añadidura, muchas de las exigencias que han alarmado a la crítica literaria, surgen del caso concreto de Arguedas. Esto es, en general, se ha llegado a entrever que “la escritura de Juan Rulfo en México y la de José María Arguedas en el Perú marcan la vigencia en la escritura de culturas milenarias”³⁴; y de forma particular, que el debate sobre la obra de Arguedas (especialmente narrativa) desencadenado en los últimos años, se ha erigido en plataforma crucial para la dialéctica crítica latinoamericana. De ahí que un diálogo sobre Arguedas sea un “conversatorio” sobre las aristas de la imaginación y la crítica continentales:

...trabajar sobre Arguedas es enfrentarse a un conjunto de asuntos y problemas que no sólo tienen que ver con la obra del propio Arguedas sino, también, al mismo tiempo, impone la necesidad de revisar los conceptos que se utilizan para esclarecer la literatura latinoamericana y de revisar también los principios, las categorías y los métodos que se utilizan en general en la crítica literaria. (...) Trabajar sobre la obra de Arguedas es una manera de definir cómo trabajar sobre toda nuestra literatura³⁵.

---

³² Quepa adelantar que el proyecto de trabajo previsto en las reuniones citadas (Caracas y Campinas), ya cuenta con un resultado concreto compendiado en tres tomos que, desgraciadamente, aún no hemos podido consultar. Sí se nos ha comunicado que el título aglutinante de los tres volúmenes, editados en Brasil, es *América Latina: palabra, literatura y cultura*.

³³ Ana Pizarro (y otros), *Pensamiento crítico y crítica de la cultura en Hispanoamérica* (Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990), 31, 28.

³⁴ Marcos Matos, en *Arguedas: cultura e identidad nacional*, 18.

³⁵ Antonio Cornejo Polar, en *Universalidad de José María Arguedas*, 27, 29.

A la vista de estos hallazgos y progresos críticos, no será raro, pues, inferir por qué la figura de Arguedas ha adquirido singularidad y por qué ha podido avanzarse en el enjuiciamiento de su obra. Por fortuna, quedaron atrás las oscuras valoraciones que rebajaban a Arguedas al escalafón primitivista y comarcano. Atrás quedó también la aspereza de críticos y creadores cuya displicencia llegó al “desplante”³⁶. Queda, eso sí, una obra casi enciclopédica que aún aguarda atentas exégesis; y entre la obra narrativa dos esbeltas novelas sobre las que incidiremos con brevedad: *Los ríos profundos* (1958), y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971, publicación póstuma).

Por cierto, ¿en qué momento exacto afecta el cambio de orientación a José María Arguedas? Es difícil determinarlo. En 1970, Tomás Escajadillo ya lamenta que muchos críticos sigan encasillando al autor peruano en cotos de indigenismo: “no se puede seguir llamando a Arguedas ‘indigenista’”. Es necesario buscar nuevas etiquetas, distintos rótulos, para calificar su obra, o (...) eliminar simplemente las etiquetas”³⁷. Como se sabe, la perspectiva era más cristalina en la década siguiente³⁸. Por entonces, William Rowe reseñaba los últimos estudios críticos dedicados a José María Arguedas. Allí eran respunteados algunos ribetes del canon acuñado por Arguedas (animismo, descubrimiento de una nueva poética asentada en la oralidad, etc.); modelos que no encajan en el racionalismo crítico de sello occidental. Y, por supuesto, se colige que esos rasgos de la obra que se apartan de la táctica consagrada en la cultura dominante, son los que demandan una deferencia crítica: “pasó la época en que se podía presentar a Arguedas como escritor realista. Ahora se trata de la búsqueda de una respuesta crítica adecuada a una obra que resiste las categorizaciones tradicionales”³⁹. Los libros comentados por Rowe son, lógicamente, cinco eficaces volúmenes⁴⁰ que han favorecido la labor de penetración

³⁶ Véase este problema en Antonio Cornejo Polar, *Los universos narrativos de José María Arguedas* (Buenos Aires: Losada, 1973), 11. Además, para captar las diatribas surgidas en torno a la obra de Arguedas, es sumamente válido el contenido de la discusión entablada (y grabada) el 23 de junio de 1965. Ver, a propósito, el texto: *¿He vivido en vano? Mesa Redonda sobre ‘Todas las sangres’*, edición de Alberto Escobar (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1985).

³⁷ Tomás Escajadillo, “Meditación preliminar acerca de José María Arguedas y el indigenismo”, *Revista Peruana de Cultura* 13-14 (1970), 83.

³⁸ Recuérdese que en 1980 se organiza en la Universidad de Texas el “Symposium José María Arguedas: Sociedad y Literatura Andina”, en el que confluyen muchos de los novedosos planteamientos.

³⁹ William Rowe, “Arguedas y los críticos”, *Hueso Húmero* 19 (1984), 149, 150. Es justo decir, con William Rowe, que esta búsqueda de nuevas y rigurosas teorizaciones (en trabajos amplios) quedó abierta con el ya citado libro de Antonio Cornejo Polar, *Los universos narrativos...*, germen decisivo de estudios posteriores.

⁴⁰ Los libros referidos son: Pedro Trigo, *Arguedas, mito, historia y religión* (Lima: CEP, 1982); Julio Ortega, *Texto, comunicación y cultura. Los ríos profundos de José María Arguedas* (Lima: CEDEP, 1982); Angel Rama, *Transculturación narrativa en América*

en la literatura de Arguedas, con especial hincapié en *Los ríos profundos* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

Al fin y al cabo, el vuelco de ideas en esos y otros estudios es un hecho consumado. Las pistas para seguir el rastro de Arguedas no son las mismas. Por lo pronto, la simbología de *Los ríos profundos* desmiente aquella distorsionada lupa que, otrora, hacía ver el libro como novela autobiográfica, convencional y "por momentos repugnante"⁴¹. Nada más contradictorio. Según reveló Angel Rama, la prosa de *Los ríos profundos* ("ópera de pobres") armoniza una orquestación coral de palabras "entonadas, percibidas como sonidos". En concordancia con la oralidad, los "diálogos y monólogos" recuperan su plenitud sonora. "Huella de su formación en el seno de comunidades ágrafas, (...) en Arguedas la palabra no se disocia de la voz que la emite, entona y musicaliza. Por eso puede decirse que su misma narrativa, más que una escritura, es una dicción"⁴².

A su vez, las fallas estilísticas atribuidas a *El zorro ...* también han sido exploradas para acabar concluyendo que no son tales. Debió transcurrir una larga década a partir de su publicación, para que *El zorro ...* superara el impacto inicial en el que se concedió al libro sólo un valor: ser documento y registro de las peripecias suicidas de Arguedas. Aplacados los ánimos, el texto obtuvo un eco más racional. Por ejemplo, la interpolación de "diarios" en la novela, que se creyó neta "anomalía", aporta justamente una parcela de meditación acerca de la escritura y actúa de antesala explicatoria de las técnicas vigorizadas en el relato⁴³. El lenguaje también causó estupor. Vargas Llosa dio cuenta de su asombro ante aquella "jerga o jerigonza"⁴⁴, que apenas era digna de molde narrativo.

Latina (México: Siglo XXI, 1982); Alberto Escobar, *Arguedas o la utopía de la lengua* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1984); y finalmente Martin Lienhard, *Cultura popular andina y forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas* (Lima: Tarea, 1981). Particularmente este último volumen, dedicado a una sola obra, es de obligada consulta para entender la compleja novela que Arguedas elaboró al final de su vida.

⁴¹ Véase Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1970), 269, 270.

⁴² Angel Rama, "Los ríos profundos: ópera de pobres", *Revista Iberoamericana* 122 (1983), 29, 24.

⁴³ Para ver estos aspectos con más amplitud, pueden consultarse las siguientes referencias: Naomi Lindstrom, "El zorro de arriba y el zorro de abajo: una marginación al nivel del discurso", *Revista Iberoamericana* 122 (1983), 211, 213; Ana María Gazzolo, "La corriente mítica en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas", *Cuadernos Hispanoamericanos* 469-470 (1989), 69; y sobre todo, el capítulo I ("Los Diarios") del libro de Martin Lienhard, *Cultura popular andina y forma novelesca*, 27-68.

⁴⁴ Ver Mario Vargas Llosa, "Literatura y suicidio: el caso de Arguedas (*El zorro de arriba y el zorro de abajo*)", *Revista Iberoamericana* 110-111 (1980), 8.

Arguedas parece jugar con el lector, sembrando el desconcierto. Ya tenía empezada una novela sobre Supe, y trasladó el escenario al puerto de Chimbote. Entretanto, se había desenvuelto en la traducción de un manuscrito quechua. Es "casi seguro que la idea de hacer conversar a los zorros (...) le fue sugerida por el texto recogido por Francisco de Avila"⁴⁵, que el mismo Arguedas tradujo con el título de *Dioses y hombres de Huarochiri*⁴⁶. El lustre oracular del texto originario impresionó a Arguedas. Ello, unido a los deteriorados "sociolectos" de barrios costeros industrializados donde malviven las migraciones serranas, conforma el material básico con que Arguedas redacta una narración extraordinaria. La marginalidad social, cultural, laboral e incluso sexual de los bajos fondos, se incorpora aquí en ademán transfigurador. El Perú profundo estalla portando en sus entrañas el brío mítico de los zorros danzarines; el énfasis vociferante del Moncada predicador de la Verdad; el trueque del tartamudo, el canto del pato y el gruñido del cerdo. Todo esto se acumula para sobresalir, con fragor volcánico, por encima del refinamiento erudito. Pero si Arguedas logró reunir, en "muestrario cabalgata", la inmundicia de las barriadas, la errancia de siglos y la obscenidad dialogada en trasiegos callejeros, fue, sin duda, mediante técnicas narrativas. De trazo andino es la factura principal de la novela, cuyos recursos (melódicos, acústicos, declamatorios, escénicos, acrobáticos, paródicos) propician "la irrupción de la cultura oral viva en la cultura escrita", convirtiendo el libro "en uno de los experimentos más destacados en la novelística contemporánea en Latinoamérica"⁴⁷. Por si fuera poco redimir el ritmo popular oralizado, Arguedas moldea ese sagaz relato a imagen y

---

⁴⁵ Ana María Barrenechea, "Escritor, escritura y materia de las cosas en *Los zorros* de Arguedas", *Textos hispano-americanos* (Caracas: Monte Avila, 1978), 291.

⁴⁶ En su "Nota" introductoria a la traducción de José María Arguedas, Angel Rama explica que el texto original, "sin título", fue recogido a través de diversos informantes a fines del siglo XVI por el sacerdote cuzqueño Francisco de Avila, y se conservó "en el volumen núm. 3169 de la Biblioteca Nacional de Madrid". Ver *Dioses y hombres de Huarochiri* (México: Siglo XXI, 1975), 7. [Primera edición de 1966.] Sin embargo, Ana María Gazzolo habla de la recopilación de Francisco de Avila (1573-1647), conocido extirpador de idolatrías, "cuya versión resumida en ocho capítulos se tituló: *Tratado y relación de los errores, falsos dioses y otras supersticiones y ritos diabólicos en que vivían antiguamente los indios de las provincias de Huarochiri, Mama y Chaclla y hoy también viven engañados con gran perdición de sus almas*". Ver "La corriente mítica en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas", 45.

⁴⁷ Martin Lienhard, *Cultura popular y forma novelesca*, 17, 139. Lienhard, crítico magistral para despejar las incógnitas de esta novela, se ha preocupado, además, de clarificar las dificultades que el libro ofrece al lector ajeno a los parámetros andinos. Al respecto puede confrontarse, por ejemplo, su publicación "La última novela de Arguedas: imagen de un lector futuro", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 12 (1980), 177-196.

semejanza de la novela urbana de vanguardia con la que comparte las técnicas de fragmentación y yuxtaposición⁴⁸, según delata la abundancia de rupturas discursivas y confusiones babilónicas y plurilingües.

En increíble simbiosis, Arguedas articuló la escatología, la cadencia coloquial y la verbosidad del tumulto urbanístico. Con discurso desmembrado, vertiginoso y bíblico, alentó la esperanza del mayor puerto del mundo. De paso, invirtió los tradicionales hábitos de *statu quo* y los ejes del lenguaje literario. En conclusión, respecto a la sierra, Arguedas reprodujo tanto el mito del *Pachacuti* (mundo al revés), como el perfil indígena moderno ("hippi incaico", "rock and roll", disco "long play"); y respecto a Europa, se acercó al vaivén occidental de mundanzas cíclicas en tono rabelaisiano, y a la estela del vanguardismo narrativo. Como siempre, Arguedas oteó dos horizontes.

---

⁴⁸ Para el caso, véanse los valiosos y recientes ensayos de Eve-Marie Fell, Martin Lienhard y demás colaboradores, en José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Edición crítica, coordinación de Eve-Marie Fell (Nanterre, France: ALLCA XX, 1990, Colección Archivos, 14).