
Contra la corriente: transculturación en *Los ríos profundos*

Susan Martin, University of California at Berkeley

[T]he written discourse which cites the speech of the other is not, cannot be, the discourse of the other. On the contrary, this discourse, in writing the Fable that authorizes it, alters it. (78)

—Michel de Certeau, *Heterologies*.

Los ríos profundos represents through its very incompleteness and flaws the tense dialogue of cultures that makes up contemporary Peru, a dialogue in which the acquisition of knowledge about the other can still lead to genocide" (160).

—Roberto González Echeverría, *Myth and Archive*.

Los ríos profundos de José María Arguedas explora las posibilidades y limitaciones implícitas del proyecto transculturador¹ que intenta traducir, y así representar al mundo indígena. Destaca su obra no sólo por los aportes técnicos y lingüísticos que desarrolla para acercarse más a lo que había quedado exterior o marginado como referente puro en la literatura indigenista tradicional, sino también como un posible modelo literario de un proceso futuro de transculturación cultural que revalorizaría la cultura indígena. Señalando las implicaciones socio-culturales de tal esfuerzo, Angel Rama en su ensayo "José María Arguedas: Transculturador" concuerda que este proceso literario tenía valor práctico para Arguedas:

[L]a literatura operó para él como el modelo reducido de la transculturación, donde se podía mostrar y probar la eventualidad

de su realización de tal modo que si era posible en la literatura también podía ser posible en el resto de la cultura. (15)

José María Arguedas mismo ha comentado que hay una estrecha correspondencia entre su creación literaria y el mundo del cual proviene. Acerca de la novela *Los ríos profundos* aclara:

La tesis era ésta: esta gente se subleva por una razón de orden enteramente mágico, ¿cómo no lo harán, entonces, cuando luchen por una cosa mucho más directa como sus propias vidas, que no sea ya una creencia de tipo mágico? Cuatro años después ocurrió la sublevación de La Convención. (*Primer encuentro* 239)

Además de servir como modelo socio-cultural de una resistencia indígena al orden impuesto por el Estado, la obra implica importantes consecuencias para la novela como género. Consigue una subversión al nivel narrativo y estructural para "imponer a uno de los vehículos privilegiados de la cultura dominante, la novela, la presencia de esa otra cultura" (Lienhard 16). Sus procedimientos narrativos alcanzan así una fuerza desestabilizadora que se puede analizar en las hendeduras insólitas que ocasionan las confrontaciones lingüísticas, estructurales y narrativas a lo largo del texto: la mezcla del quechua y castellano, la infiltración de

canciones y cuentos quechuas y la construcción de una autoridad que se basa en la multiplicidad de voces, el silencio y el cuerpo. Homi Bhabha explica en "DissemiNation" cómo la cultura dominada alcanza un plano expresivo dentro de las formas culturales dominantes: "Insinuating itself into the terms of reference of the dominant discourse, the supplementary antagonizes the implicit power to generalize, to produce sociological stability" (306). Esta infiltración que es la base del proyecto transculturador que "intervenes to transform the scenario of articulation" (312) corroe las bases de la autoridad discursiva dominante.

Esta subversión e infiltración de formas culturales en la novela sin embargo no implica que Arguedas realice un proyecto que consigue representar una auténtica "visión interior de lo indio" (Lienhard 16). Cornejo Polar señala que la tendencia del lector para dejarse seducir por la apariencia ilusoria de una genuina visión interior puede desviar la lectura del valor menos explorado pero igualmente válido del texto neo-indigenista, "ese carácter dialógico, polémico, que se integra sustancialmente a la conflictiva realidad de un universo todavía desintegrado y sangrante" ("La novela indigenista" 70). Pensado así, *Los ríos profundos* no puede realizar la interioridad anhelada pero sí puede subrayar en su propio fracaso esas divisiones que constituyen la nación peruana.

A pesar de los límites del proyecto transculturador no se puede negar la fuerza subversiva que en *Los ríos profundos* es engendrada por el hecho de colocar fragmentos de una cultura colectiva, oral y mítica dentro de un género que se basa en una autoridad homogénea, una naturaleza escrita y una perspectiva racionalizadora. La cosmovisión de esta otra cultura que se nutre de una compenetración de la subjetividad de los seres humanos y el mundo que les rodea se opone a la técnica de la novela y a todo sistema comunicativo que subsiste de una transformación del referente en objeto, cuya

arbitrariedad contribuye aun más a la distancia entre el ser y el mundo. Se señalarán en este análisis las consecuencias de la producción de un texto como *Los ríos profundos* que puebla un espacio novelesco con "múltiples discursos y lenguajes, la cultura oral y la cultura escrita, un idioma auctóctono (el quechua) y otro importado (el español), el pensamiento 'salvaje' y la racionalidad, lo autobiográfico y lo histórico" (Lienhard 13). Se considerarán las rupturas que ocasiona la hibridización literaria de culturas tan distintas dentro de la forma novelesca, así como los límites de tal fusión, específicamente en relación con la problematización del lenguaje, de la estructura, de la narración y de la autorización del texto.

El lenguaje ha sido una preocupación fundamental en la obra de José María Arguedas desde sus primeros cuentos y poesías. Tratemos primero las diferencias entre el castellano y el quechua y los efectos que produce la presencia del acto traductor en el texto; después, pasaremos a una consideración de la presencia de una supuesta oralidad dentro de la escritura. Un bilingüe blanco que se consideraba más parte del mundo indígena serrano que del mundo blanco costero por haber pasado su niñez entre los indios, apartado de su padre, Arguedas se enfrentó pronto en su literatura con el dilema de encontrar un lenguaje adecuado no sólo para expresar sus ideas y sentimientos sino también para responder a las necesidades de su público. En su ensayo "Entre el kechwa y el castellano: la angustia del mestizo," explica que "si escribimos en kechwa hacemos literatura estrecha y condenada al olvido" (31). Sin embargo, estaba consciente de que la experiencia de su pueblo no se podía traducir directamente de una lengua a otra:

Cuando empecé a escribir, relatando la vida de mi pueblo, sentí de forma angustiante que el castellano no me servía bien . . .

habiéndose en mi interior la victoria de lo indio, como raza y como paisaje, mi sed y mi dicha las decía fuerte y hondo en kechwa. (“Entre el kechwa” 32)

Su primer esfuerzo por adaptar la lengua castellana a los requisitos de la expresividad tanto como a las necesidades del público fue “Agua,” para lo cual empleó un lenguaje inventado, “que no era ni kechwa ni castellano, sino una mistura” (“Entre el kechwa” 32), alcanzando así un “planteo original de tipo realista . . . una lengua literariamente verosímil que al tiempo fuera una invención enteramente artificiosa pues los indios hablaban quechua y no español” (Rama, “José María Arguedas” 30). En esta lengua artificial la sintaxis quechua infiltra el castellano produciendo un estilo que no es propio de nadie. Adelantó en su búsqueda de un medio adecuado y llegó a usar un lenguaje aun más transculturado en *Los ríos profundos* en donde consiguió “rearticular, mediante los elementos lingüísticos, de invención literaria, un discurso intelectual (pero también uno imaginario y una sensibilidad) que testimoniara las operaciones mentales del indígena” (Rama, “José María Arguedas” 29). Lienhard señala que después de sus primeros experimentos radicales con la sintaxis, decidió limitarse a transformaciones que “admite la mayor parte de los serranos hispanófonos (verbo al final, omisión de artículos)” (103).² Este sacrificio al nivel gramatical que disminuye la posibilidad de ininteligibilidad se compensa con una mayor aproximación a la propiedad esencial del quechua: su poder de materializar la realidad en la palabra misma. Arguedas describe los efectos de esta lengua en su artículo “El Ollantay” (1952):

La repetición de los verbos que llevan en su fonética una especie de reflejo material de los movimientos que en lo recóndito del

organismo se producen con el penar, el sufrir, el llorar . . . causan en el lector un efecto penetrante, porque los mismos términos están cargados de la esencia del tormentoso y tan ornado paisaje andino y de cómo este mundo externo vive, llamea, en lo interno del hombre quechua. Una sola unidad forman el ser, el universo y el lenguaje. (113)

Para Arguedas, la “realidad verbal” es, y debe ser, la “realidad realidad” (*Primer encuentro* 95). El quechua encierra una base onomatopéyica que atrae a Arguedas en su “nostalgia de una imposible oralidad, de una mítica Edad de Oro del lenguaje anterior a la escisión del signo en significante y significado” (Lienhard 60); una “coincidencia entre el signo verbal y la realidad” que intentará mantener en sus explicaciones lingüístico-etnográficas en *Los ríos profundos* donde explicita las relaciones entre el sonido de la palabra y el objeto que denomina:

La terminación *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 . . . Se llama *tankayllu* al tábano zumbador e inofensivo que vuela en el campo libando flores. (*Los ríos* 52)

Que este proceso de identificación entre los niveles de objeto-sujeto-expresión, tradicionalmente alienados en el pensamiento racional, se presente al lector en *Los ríos profundos* es esencial al proyecto transculturador de Arguedas en el que pretende realizar una comunicación del mundo mítico, del “pensamiento salvaje” del universo indígena. La explicación de la función integradora de la lengua quechua es clave para la transmisión de este tipo de

pensamiento que describe Lévi-Strauss como uno en que prevalece "una reciprocidad de perspectivas, en las que el hombre y el mundo se convierten en el espejo el uno del otro" (322).

Obviamente este esfuerzo por comunicar la vitalidad y la fuerza integradora de una lengua indígena es mayor que lo que encontramos en *Balún Canán* (1957) de Rosario Castellanos y *Ecue-Yamba-O* (1933) de Alejo Carpentier. En el primero ha habido un previo proceso de traducción del tzetlal al castellano corriente, que no se diferencia mucho del castellano de los hispanohablantes; los indios hablan como si supieran castellano. La ausencia de tzetlal, mientras que implica algo de la violencia de cualquier esfuerzo de representación, no consigue dar ni un mínimo nivel de conocimiento de los procesos de comunicación del mundo que la novela pretende representar. En el segundo, la observación y transcripción de la cultura afro-cubana son acompañadas por un glosario que esteriliza la vitalidad de la cultura-referente. Como Alejo Carpentier mismo admitió: "todo lo hondo, lo verdadero, lo universal del mundo que había pretendido pintar en mi novela había quedado fuera del alcance de mi observación" (25). En el caso de Arguedas queda explícito el proceso de la traducción, la cual sólo él, desde su posición intermedia entre dos culturas es capaz de formular. Sin embargo no puede escapar al hecho de que una novela que explica lo mágico de la lengua quechua no es una novela escrita en quechua. Su deseo de "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" (Arguedas, "No soy un aculturado" 126) se puede llevar a cabo hasta cierto punto, pero no su deseo de transmitir desde una posición interior la esencia de la cultura de una manera no mediada. De esto proviene la necesidad de que el texto vaya acompañado por las notas

al pie de página y las canciones por traducciones al castellano. Se verá en la próxima sección sobre la estructura narrativa cómo intenta internalizar en el cuerpo mismo de la narración el proceso de traducción por medio de la formación de un narrador escindido en tres voces que se mezclan en una curiosa interpenetración de autoridad ordenadora, etnográfico-lingüística, y experimental. Más que señalar la deficiencia del quechua para expresar la unidad del universo, la ruptura entre la lengua original, oral y onomatopéyica y su traducción pálida al castellano escrito apuntala la incapacidad de la novela como una forma cultural específica para conservar lo que el lector puede percibir como un eco de alguna pérdida anterior al acto de escribir. La percepción de diferencia surge aquí en este espacio entre lo que se lee y lo que se sospecha que no se puede aun escribir. Confirma Homi Bhabha que:

Cultural difference emerges from the borderline moment of translation that Benjamin describes as the 'foreignness of language.' Translation represents only an extreme instance of the figurative fate of writing that repeatedly generates a movement of equivalence between representation and reference, but never gets beyond the equivocation of the sign. (314)

Por lo tanto, hemos comprobado que la presencia del quechua y del quechua traducido e interpretado dentro de la novela implica las distancias que hay que mediar y meditar para llegar a un entendimiento del otro, distancias que, según hemos visto, disminuyen sólo al costo de una pérdida de algo irrecuperable, la pérdida que ocasiona el momento de la escritura y que la sostiene. Este proceso en que "una cultura oral y colectiva, al trasladarse a la escritura novelesca, no puede sino perder gran parte de sus

dimensiones propias, pero puede provocar modificaciones importantes en las estructuras narrativas” (Lienhard 80) se ve tal vez aun más claramente en el tratamiento de la intercalación de canciones populares en quechua dentro del texto. En este caso el proceso de transculturación es una disrupción del texto dominante que pone en cuestión su autoridad como fuente absoluta de interpretación. La irrupción de oralidad en la textura de la escritura permite que se escuche el silencio y el silenciamiento de una forma cultural cuya esencia misma se viola al ser incorporada al texto escrito. Angel Rama describe el proceso típico de asimilación y esterilización que ocurre cuando se le incorpora un artefacto de la cultura “inferior” a alguna expresión de la cultura “superior”:

La cultura oficial puede aceptar y aun fomentar. . . la incorporación de rasgos folklóricos . . . Ellos no se integran realmente a una cultura dominante como partes dinámicas . . . sino que quedan relegados a un estrato inferior y congelado de ella. (26)

Arguedas debía estar harto consciente de este hecho, dado sus estudios y actividades etnográficas y folkloristas anteriores a la producción de esta novela. Dentro de la corriente antropologizante que describe González Echevarría en su libro *Myth and Archive*, Arguedas escribe *Los ríos profundos* en un momento de reacción contra la literatura latinoamericana que buscaba renovarse después de la crisis del Occidente a través del manejo de los métodos y materiales de la ciencia de antropología (160). Lucha precisamente contra esos autores que explotaban y catalogaban las riquezas de las culturas indígenas para legitimar sus proyectos nacionalistas en orígenes y culturas no europeos y bajo un signo no positivista. Este tipo de literatura no se interesaba por la

liberación o la revalorización de estas culturas vivas sino en su plasmación útil. “Knowledge about the Other’s knowledge” (González-Echevarría 155), su meta, tendía a producir textos que encarcelaban al otro dentro de su propia diferencia-inferioridad, relativizándola a la cultura dominante solamente para servirse de ella en su busca de auto-definición:

The anthropologist-author aims to fix a text, containing a set of cultural practices and a group of stories . . . Often . . . the books come equipped with glossaries . . . [They try] to reproduce through odd, presumably phonetic spelling, the peculiar pronunciation of their characters, creating an even stronger clash between their speech and the voice of the narrator. (157)

En *Los ríos profundos* la intercalación de canciones supera su utilidad tradicional como “elemento de tipificación y ambientación realista” (Rama, “José María Arguedas” 27). Además de servir como “ejes de traslación para facilitar el pasaje de un campo cultural con sus formas artísticas establecidas a otro” (Rama, “José María Arguedas” 27), lo cual sería una función puramente transcultural, la multitud de canciones, específicamente huaynos, y la importancia que tienen para el narrador-niño en su interpretación de la acción logran invertir el orden de percepción tradicional y ofrecer una visión alternativa de los acontecimientos. Desafían la autoridad de la narración novelesca “como articulación del mismo relato al que provee de una síntesis explicativa. . . desde otro plano que no es el del discurso narrativo específico” (Rama, “José María Arguedas” 27). Rama afirma que en general, en la obra arguediana, “las canciones populares se incorporan a su narrativa, invadiendo cuentos y novelas hasta el punto de que algunos parezcan ilustraciones de un determinado

poema particular” (“José María Arguedas” 27).

La inclusión de los huaynos, cuya traducción cito abajo, en una escena que demuestra la sutil resistencia del pueblo quechua a la invasión del ejército, es un buen ejemplo de este tipo de inversión. La trama sugiere que el escarmiento se está llevando a cabo de una manera eficaz y que el ejército está logrando reimponer el orden estatal después del sublevamiento de las chicheras que intentaron apoderarse de la sal almacenada y distribuirla a los indios de la hacienda. El primer huayno entendido como ilustración de la trama parece subrayar la tristeza del niño como un ser dividido e incompleto. A pesar de que había tomado parte en la acción de las chicheras, sufrió humillación y reprobaciones del padre Linares y continuó sufriendo frente a la invasión de la cultura costeña en el pueblo. Leamos la traducción de los versos siguientes que escucha Ernesto en una chichería del pueblo:

Río Paraisancos,
caudaloso río
no has de bifurcarte
hasta que yo regrese,
hasta que yo vuelva.
Porque si te bifurcas,
si te extiendes en ramas,
en los pececillos que yo he criado
alguien se cebaría
y desperdiciados, morirían en las
playas. (*Los ríos* 137-38)

Entre versos el niño nota: “El arpa dulcificaba la canción, no tenía en ella la acerada tristeza que en la voz del hombre. ¿Por qué, en los ríos profundos, en estos abismos de rocas, de arbustos y sol, el tono de las canciones era dulce, siendo bravío el torrente poderoso de las aguas, teniendo los precipicios ese semblante aterrador?” (*Los ríos* 138), aclarando que para él, la canción, una historia de hombres, tal vez, la historia de Perú se entrelaza con y se explica por las condiciones

de la naturaleza. La última estrofa, traducida abajo, es crítica:

Quando sea el viajero que vuelve a ti
te bifurcarás, te extenderás en ramas.
Entonces yo mismo, a los pececillos,
los criaré, los cuidaré.
Y si les faltara el agua que tú les das,
si les faltara arena
yo los criaré
con mis lágrimas puras,
con las niñas de mis ojos.
(*Los ríos* 138)

Aun antes de leer el comentario del niño, el lector se asombra por la manera en que el protagonista del huayno convierte su propio dolor en materia de sobrevivencia: sus lágrimas serán el ambiente sustancial de la nueva raza que, a pesar de la crisis, superarán las privaciones. El comentario del niño aclara su percepción y la manera en que se deja impresionar por la fuerza de la canción:

¿Quién puede ser capaz de señalar
los límites que median entre lo
heroico y el hielo de la gran tris-
teza? Con una música de éstas
puede el hombre llorar hasta
consumirse, hasta desaparecer,
pero podría igualmente luchar
contra una legión de cóndores. .
. Yo me sentía mejor dispuesto a
luchar mientras escuchaba este
canto. (*Los ríos* 138)

El sufrimiento es una fuente de resistencia; la música, como tantas otras cosas del mundo, se basa en unas contradicciones internas que a pesar de ser antitéticas, resultan ser condiciones para vivir: el arpa dulce combina con la voz acerada, el torrente aterrador de los ríos profundos no impide y puede incluso ocasionar el tono dulce de las canciones naturales que surgen de ellos; las lágrimas tristes se convierten en sustancia vital. La canción así cobra un papel fundamental en la

explicación a través de su lirismo que desplaza la mera historia como el lugar por excelencia donde se genera el sentido.

Los límites de la representación de la voz del otro se han delineado hasta cierto punto en nuestro estudio del lenguaje; habrá que señalar aquí también los límites de la oralidad dentro de un texto escrito. El hecho de que sea la música la forma cultural incorporada subraya aun más los límites de la representación novelesca con respecto a otras formas de expresión. Aunque con el quechua se podía efectuar cierta traducción, la presencia de una obra musical dentro de un texto sugiere rotundamente la imposibilidad de una representación adecuada. El novelista puede describir su ritmo y tonalidad pero el lector, familiarizado o no con el tipo de música, no la puede oír. Es un silencio tan grande que ensordece.

Sin embargo, dentro de ese límite, hay que subrayar la naturaleza de la música como un tipo de expresión artística que disfruta de una mayor vinculación entre su expresión y su efecto en el oyente y es consistente con la cosmovisión indígena o el "pensamiento salvaje" que supone una reciprocidad entre signo y significado. La música rompe con el esquema de representación occidental que valora la fidelidad de la imitación a su referente original y establece un campo de expresión en que los signos "do not represent objects but. . . give rise to feelings by virtue of the absence of a correlative object" (Barry 9). La siguiente descripción hace explícito cómo la música esquiva la violencia innata de un proceso literario que trata de determinar y comunicar una visión particular de una realidad concreta o imaginada a través de signos arbitrarios, aunque hay que tomar en cuenta que hay una gran diferencia entre el tipo de música al cual se refiere Rousseau y los huaynos. Dice Rousseau:

[T]he art of the musician consists in substituting, in the place of the

insensible image of the object, that of the movements which his presence excites in the heart of the contemplator. He will not only agitate the sea, animate the flame of a conflagration, make rivulets flow, the rain fall, and torrents swell but he will paint the horrors of a boundless desert, calm the tempest, render the air tranquil and serene and spread over the orchestra, a new and pleasing freshness. He will not directly represent things, but excite in the soul the same movement which we feel in seeing them. (citado en Barry 10)³

La irrupción ekfrástica de las canciones populares desestabiliza aun más la novela al nivel de la fiabilidad del sentido mismo del lenguaje. Pone en cuestión o por lo menos relativiza la preeminencia de la escritura como forma artística.

La incrustación de formas culturales ajenas a la novela en el texto ocasiona un cuestionamiento parecido del plano actancial y las expectativas tradicionalmente asociadas con la acción. La estructura de la novela tradicionalmente se asocia con un desarrollo lógico y causal de una trama en la cual participan personajes más o menos verosímiles, todo esto coordinado bajo una sensación de progreso desde el principio hasta el final. *Los ríos profundos* comparte esta estructura hasta cierto punto, pero, como han señalado varios críticos, coexiste en un plano contiguo otro tipo de estructura que desafía la hegemonía del modelo decimonónico europeo. Para Angel Rama, esta transgresión consiste en:

una acumulación de intensas, repentinas 'iluminaciones' que son visiones sincrónicas y estructuradas de una captación de lo real donde quedan implicadas todas

sus manifestaciones posibles. Estas 'iluminaciones' se reiteran referidas a otros temas, son objetos de parciales correcciones y sobre todo demostraciones de la ley analógica que les permiten conectarse con zonas aparentemente muy distintas. ("José María Arguedas" 35)

Rama interpreta esta estructura como fundamentalmente ligada a la comunicación del pensamiento salvaje que al ser no racional, se nutre de "un manejo de los materiales a su disposición que concede amplia libertad significativa a múltiples rasgos de la realidad y concomitantemente una extremada utilización del principio analógico" ("José María Arguedas" 35). Lienhard los llama de otra manera; para él son nada menos que "núcleos mágicos" basándose en esta reciprocidad entre ser y objeto ya descrita que permite el establecimiento de "unos espacios textuales donde confluyen y se entrelazan una serie de 'líneas' cuyo origen se sitúa en la antigüedad americana, la cultura campesina contemporánea, la infancia del narrador y el hervidero de la obra arguediana anterior" (55). En *Los ríos profundos* se presencia una estructura que aunque no es irracional tampoco es causal. Basada en la compenetración del narrador-niño y cosas como el muro incaico, los ríos, los pájaros, la música, y el *zumbayllu*, esta estructura fluye entre los nudos de las imágenes y sus asociaciones y no sólo entre los acontecimientos. El lector, condicionado para percibir y anotar la trama tradicionalmente, no puede escapar del ritmo lírico y del peso acumulativo de estos pasajes.

Cornejo Polar ha estudiado la dinámica de estos núcleos en profundidad y ha aislado el proceso por el cual el narrador llega a "conocer su universo por dentro": partiendo de una primera sensación de conexión con el objeto, lo observa, se acerca a ello, retrocede, se acerca otra vez, por fin lo toca, lo que "abre en el protagonista la veta más rica de

su psiquismo: el recuerdo." (*Universos narrativos* 154). Obviamente, el incidente inicial en que Ernesto se enfrenta con el muro incaico es el episodio modelo para todos los núcleos que ocurren después. A pesar del aparente éxito que tiene el niño en establecer estas ricas relaciones recíprocas, su proyecto existencial está destinado al fracaso. El proceso de "integración" que se presencia en estos núcleos es irónicamente lo único que le salvará al niño en cuanto que le permite reconstruir su memoria y ligarse al mundo de una manera vital; sin embargo, la visión que resulta de este esfuerzo de ser parte del mundo es una visión trágica de un mundo que lo rechaza. "Se instaura así una dolorosa paradoja: mientras más penetra Ernesto en el mundo (o mientras más penetra el mundo en él), más clara y agobiadoramente siente su inestable y trágica presencia desgajada, marginal y solitaria en ese mismo mundo" (Cornejo-Polar, *Novela peruana* 197). Esta paradoja se parece a la que vamos experimentando como lectores a lo largo del texto: mientras más se infiltran esfuerzos por conservar la oralidad de la cultura viva quechua, más se destacan las insuficiencias de este mundo literario novelesco para soportar tal atrevimiento. Pero como Ernesto, quien se define en el espacio que media entre las dos culturas, nos definimos como lectores en esta lucha, al igual que el texto se autoriza en las llagas que se abren en la novela.

Tal vez el nivel más afectado por todo este desequilibrio e hibridización es la autoridad del texto mismo. ¿Cómo se autoriza un texto que obviamente rechaza la autoridad histórica de la novela latinoamericana? Pone en cuestión no sólo su capacidad como forma para observar, juzgar o diagnosticar los problemas de esta sociedad (un modelo más bien positivista autorizado por la ciencia y la óptica) sino que también niega validez a su autoridad de saber algo "sobre" el saber del otro (el modelo antropológico). De hecho parece autorizarse más bien en la denun-

cia de estos modelos, revelando sus defectos e insuficiencias. En relación con el modelo antropológico, dice González Echevarría:

In Arguedas, the anthropological mediation is not bypassed, as in Asturias, by exposing its literariness, but by denouncing its violent repressive nature, and by stressing the limitations inherent in the kind of knowledge it can generate. (161)

Creo que la multiplicidad de voces narrativas es parte de esta estrategia de denuncia. Julio Ortega basa su entendimiento del modelo de comunicación que propone Arguedas en esta novela en la simultánea co-presencia de lo que él llama un "sujeto dramatizado por la información que procesa" (77), o sea, un narrador "plural" (17). Quisiera limitarme a considerar su análisis de la estructura narrativa en cuanto informa una consideración de la autoridad del texto. Presenta los tres niveles de narración:

En el espacio mayor del texto el narrador ocupa el presente de la escritura: es el "yo" autorial que establece y sitúa el relato con las exteriorizaciones del recuento y del balance. En un segundo espacio incluyente, es el "yo" testigo, que da paso al informe, y cuya función es ampliar la especificidad cultural en las expansiones del discurso y las precisiones de la denuncia. Y, en fin, en la dimensión misma del relato es el "yo" actor, que supone al niño protagonista y su actualidad abierta al acontecimiento y su dramaticidad. (Ortega 17)

Estos tres niveles se pueden relacionar de una manera productiva con las tres condiciones de testimonio que explica Michel

de Certeau como claves a la lectura de "Of Cannibals" de Montaigne: "reason, information, reliability" (71), respectivamente. El narrador autorial se autoriza por su capacidad racionalizadora; como la voz de la historia, selecciona, ordena y explica los acontecimientos. Sin embargo, sólo puede operar a través de la memoria: cualquier fiabilidad autobiográfica se pierde pues la memoria es, según Cornejo Polar, un espacio relacionado con lo mítico en que el sujeto y el objeto se unimisman (*Universos narrativos* 105). Es un puente interesante con la posición del niño quien, como ya veremos, ocupa la posición máxima de credibilidad o fiabilidad porque está más cerca de la experiencia misma. Sin embargo, su capacidad informativa y racional se ve perjudicada por su falta de educación, poca edad y visión parcialmente mítica. El "yo" testigo en este caso es quien pone las notas al pie de la página y explica los conceptos culturales: es la voz etnógrafa cuya perspectiva limitada y no personal no le permite mayor participación en el texto. Se ve así que a cada uno le falta algo cuya ausencia sólo se destaca por la presencia de las otras categorías narrativas. Es una curiosa combinación que en vez de sumarse a una autoridad multivalente y omnipoderosa termina cuestionándose a sí misma. Este monstruo híbrido con el cerebro de un adulto, los ojos de un niño torcido bajo el peso de los cuadernos del etnógrafo resulta ser el narrador más apropiado para un texto que parece ser más y más un discurso sobre las condiciones de escritura en esta nueva sociedad.

Además de la resistencia implícita ya vista en la presencia de los elementos de lengua y formas culturales quechuas, la novela también formula una visión del papel del silencio y la importancia del cuerpo en relación con la historia que para mí resume y refortalece todo lo que se consigue en el plano literario. Los indios más degradados no hablan. El proceso que ha ocasionado su silencio está descrito en la novela como uno de olvido:

—¡Señoray, rimakusk'ayki!
(¡Déjame hablarte, señora!)—
Insistí muchas veces, preten-
diendo entrar en alguna casa. Pero
las mujeres me miraban atemori-
zadas y con desconfianza. Ya no
escuchaban ni el lenguaje de los
ayllus; les habían hecho perder la
memoria; porque yo les hablé
con las palabras y el tono de los
comuneros y me desconocieron.
(*Los ríos* 32-33)

Aunque también este silencio indica un cierto rechazo del niño como forastero, es más importante al nivel alegórico en que el olvido, como describe Homi Bhabha, es la base de todo pensamiento nacionalista hegemónico: "Being obliged to forget becomes the basis for remembering the nation, peopling it anew, imagining the possibility of other contending and liberating forms of cultural identification" (311). Le ocurre el mismo proceso a Ernesto en el internado donde quieren que se olvide de su pasado y su lengua de infancia para incorporarse al estrato que le conviene por razones de raza y herencia. El proceso se repite en un nivel más amplio cuando llega el ejército de la costa para escarmentar al pueblo. Sus formas culturales de vestir, de componer y tocar música, de hablar, se instalan encima de las culturas de la región andina. Se ve el proceso por el cual se podría borrar completamente la transmisión de la cultura y cosmología quechua. Toda la novela en sí demuestra cómo a pesar de la utilidad subversiva de poner en contacto una cultura oral y una escrita dentro de la forma dominante, todavía se pierde algo.

El cuerpo es el único lugar en que la inscripción del pasado no es borrable. Los dominadores a pesar de que establecen instituciones, como la escuela, la iglesia, el ejército, cuya función es precisamente borrar las memorias del pueblo, no pueden tocar el recuerdo de abusos que está grabado en el

cuerpo mismo. Allí están pintadas las huellas de un pasado injusto en cicatrices, marcas de viruela, huesos rotos, llagas y suciedad. Es la evidencia de un pasado irrecuperable e innegable: su verdad está incorporada al cuerpo mismo. Es por esto que el personaje de la opa es tan enigmático en este libro y tan importante a su entendimiento. Nos proporciona esta observación Homi Bhabha:

The silent Other of gesture and failed speech becomes what Freud calls that 'haphazard member of the herd,' the Stranger, whose languageless presence evokes an archaic anxiety and aggressivity by impeding the search for narcissistic love—objects in which the subject can rediscover himself, and upon which the group's *amour propre* is based. (317)

Se explica así la violencia que ella parece atraer, como si fuera un imán de desprecio. Por su cara y cuerpo deformes, la manera en que muge y nunca habla, y la suciedad que cubre su cuerpo ella constituye un monumento ambulante de las desgracias de una paria. Resiste clasificación y entendimiento: Ernesto puede relacionarla con el puma, un animal que tampoco entiende, y la criada la explica en términos religiosos, como un ser dotado de alguna capacidad casi mística para sufrir:

Cualquier cosa pueden hacerle; es opa. La opa es distinta; si quiere también puede irse de este mundo, tranquila, saltando a un *killju* de los precipicios o entrando a las sombras de las cuevas. Pero tiene que sufrir todavía, dicen. A eso ha venido. (*Los ríos* 150)

En todo caso, su ininteligibilidad como signo y su obvia incapacidad para transformar o mediar la realidad que la rodea, aseguran

que ella se acerca a la categoría del testigo más fiable según Michel de Certeau:

The 'illiterate' who lends his word the support of what his body has experienced and adds to it no 'interpretation' has been around since the fourteenth century, in the form of the (anti-theological and mystical) figure of the *Idiotus*. The cannibal came to rest in the place occupied by the *Idiotus*, which for two centuries had been the only place that could authorize 'new language.' But the appearance of the cannibal in this emptied place—which, as tradition itself suggests, was made possible by a critique of the established discourses—is announced by the eyewitness who 'made the trip' and who, an illiterate prophet, avouches only what his body *has been through and seen*. (78)

Como acabamos de analizar en cuanto a los tres narradores de Ortega, la fiabilidad resulta de una combinación de experiencia personal y desinterés o ingenuidad (como se ve por ejemplo en la perspectiva de un niño). Es importante que la opa sea incapaz de influir en el medio; sólo puede ser influida por éste: es fiable. Su condición de saber es casi mística, indefinible e impenetrable pero no se puede negar que posee una "información" que le interesa al lector. La autoridad de la opa como testigo, presentando en su carne torturada su sufrimiento e historia, irónicamente es la más fidedigna de todas las autoridades que se han observado en el texto y a través del texto. Que su experiencia pueda enfrentarse con las fuerzas del olvido y de la narratividad, poniendo en duda cualquier posición desde la cual se propone articular una teoría unificadora de la nación, es clave al entendimiento de la novela. Arguedas sacrifica su propia autoridad al

incluirla en el relato, mudo desafío a la palabra sagrada, pero en el largo proceso de descalificar e incapacitar su propio lugar de enunciación, logra escribir desde un nuevo espacio.

Notas

¹ Fernando Ortiz inventó el término en 1940: "Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*" (86). Angel Rama aplica este concepto a la literatura latinoamericana, tomando en cuenta los criterios de selectividad e invención propios de cada autor. Su libro *Transculturación narrativa en América Latina* explica las consecuencias que tiene esta visión en el tratamiento literario de las lenguas, estructuraciones narrativas y cosmovisiones no dominantes.

² Ver el estudio de Rodolfo Cerrón Palomino, "La enseñanza del castellano: deslindes y perspectivas" en *El reto del multilingüismo en el Perú* para un estudio de la incorporación de la sintaxis quechua al castellano.

³ Barry saca esta cita de *A Dictionary of Music*. Transl. William Waring. London: n.d.: 1770 (198-99).

Obras citadas

- Arguedas, José María. "Entre el kechwa y el castellano: La angustia del mestizo." *Nosotros los maestros*. Ed. Wilfredo Kapsoli. Lima: Ed. Horizonte, 1986. 31-33.
- . *Señores e indios: acerca de la cultura quechua*. Buenos Aires: Arca/Calicanto, 1976.

- . "No soy un aculturado." (1968) *Texto, comunicación y cultura: Los ríos profundos de José María Arguedas*. Ed. Julio Ortega. Lima: Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación, 1982. 125-127.
- . "El Ollantay. Lo autóctono y lo occidental en el estilo de los dramas coloniales quechuas." *Letras peruanas*. [Lima] 8 (1952): 113-114.
- . *Los ríos profundos*. 2a ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986.
- Barry, Kevin. *Language, music and the sign: A study in aesthetics, poetics and poetic practice from Collins to Coleridge*. Cambridge: Cambridge UP, 1987.
- Bhabha, Homi K. "DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation." *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990. 291-322.
- Carpentier, Alejo. *Ecue-Yamba-O*. Madrid: Editorial España, 1933.
- . "Problemática de la actual novela latinoamericana." *Tientos y diferencias*. La Habana: Eds. Unión, 1966. 7-35.
- Castellanos, Rosario. *Balún Canán*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Certeau, Michel de. "Montaigne's 'Of Cannibals: The Savage 'I.'" *Heterologies. Discourses on the Other*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. 647-79.
- Cornejo Polar, Antonio. "La novela indigenista: un género contradictorio." *Texto Crítico* 14 (1979): 58-70.
- . *La novela peruana*. Lima: Editorial Horizonte, 2a ed., 1989.
- . *Los universos narrativos de Arguedas*. Buenos Aires: Ed. Losada, 1973.
- González Echeverría, Roberto. *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
- Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Lienhard, Martin. *Cultura popular andina y forma novelesca: Zorros danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Latinoamericana Ed., 1981.
- Ortega, Julio. *Texto, comunicación y cultura*. Lima: Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación, 1982.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Primer encuentro de narradores peruanos*. Lima: Casa de la cultura del Perú, 1969
- Rama, Angel. "José María Arguedas: Transculturador." *Señores e indios: acerca de la cultura quechua*. Buenos Aires: Arca/Calicanto, 1976. 7-42.
- . *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo veintiuno: 1982.
- Rowe, William. *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*. Lima: Inst. Nacional de Cultura, 1979.