

# **JOSÉ MARÍA ARGUEDAS EN EL CORAZÓN DE EUROPA**

Universidad Carolina de Praga  
Facultad de Filosofía y Letras

Praga 2004

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

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

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

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

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

ISBN 80-7308-081-8

## Índice

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



# El discurso experimental arguediano

Jana Hermuthová

... aprendí a usar bien las palabras.

José María Arguedas: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*<sup>1</sup>

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

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

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

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

Arguedas claramente formula su actitud cultural en el ya famoso discurso *No soy un aculturado* (1968) diciendo: “Yo no soy un aculturado, yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz, habla en cristiano y en indio, en español y en quechua”.<sup>2</sup> Sin embargo, este bilingüismo no significa para Arguedas la mera capacidad de hablar dos lenguas. Es la experiencia de vivir dos mundos y la posibilidad de ver la realidad del propio país con ojos europeos e indígenas a la vez y así poder comprender.

Tal convicción ideológica, este a veces doloroso estar entre dos

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

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

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

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

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

## **El quechua y su mundo**

### **Lengua y cultura**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Roa Bastos caracteriza las lenguas indígenas de esta manera:

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

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

Veamos cómo Arguedas mismo reflexiona sobre su lengua nativa:

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

También añade:

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

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

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

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

### **Polisemia**

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

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

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

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

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

### **Onomatopeya**

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

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

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

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

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

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

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

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

Paraisancos mayu  
río caudaloso aman  
pallk'ankichu  
kutimunaykama  
vueltamunaykama.

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

Kutimuk', kaptiyña  
pallkanki ramanki  
Kikiy, challwaykuspay  
uywakanullaypak'

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

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

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

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

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

### **El discurso experimental**

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

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

Augusto Roa Bastos considera la melodía del lenguaje oral

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

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

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

Arguedas comenta su lucha personal con las siguientes palabras:

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

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

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



## La utopía de la lengua

José María Arguedas elaboró un español nutrido de la sintaxis, el ritmo, la melodía, la ternura y la sensibilidad de la lengua autóctona. Es un español transculturado, cuyo carácter bicultural debe servir como representación fiel del mundo quechua. Sin embargo, aún se encuentra otro significado en su mensaje. Se establece como puente de comunicación entre dos culturas en conflicto. Lo que Arguedas se propone es lo siguiente: "... intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo: un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana de los opresores. (...) el caudal de las dos naciones se podía y debía unir."<sup>24</sup>

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **Creación del habla experimental**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## **Recursos**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **El experimento destruido**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## **Conclusión**

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

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

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

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

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

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

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

Kraklakvakve? Koranere!

Ksonsirýfi - guliera:

Brisfi, brasfi, gutužere:

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

Chandraradar sísájádra

tesku tes py pi?

Vahapádra, pryvešádra

klukpukpici li? Lalu lalu lalu lalu la!

Sochoškrt sic kalcisumpa

senmemysagart ()!

Biboň sod: Quocitem Vumpa

Kleso Klaso Klart (!)

Lalu lau lalu lalu la! (Christian Morgenstern: Veliké lalulá)<sup>54</sup>

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

## Notas

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

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

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

16 *Ibid.*, p. 136.

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

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

19 *Ibid.*, p. 107.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Bibliografía

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

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

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

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