

2011

José María Arguedas, aquí y ahora. Traducción y transculturación narrativa

Dora Sales

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Sales, Dora (Primavera-Otono 2011) "José María Arguedas, aquí y ahora. Traducción y transculturación narrativa," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 73, Article 2.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss73/2>

This José María Arguedas entre Orillas is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS, AQUÍ Y AHORA. TRADUCCIÓN Y TRANSCULTURACIÓN NARRATIVA

Dora Sales

Universidad Jaume I, España

Cuando, a mediados del siglo XX, José María Arguedas escribió textos tan formidables como *Los ríos profundos* (1958) o *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971, póstuma) resultaba complicado comprender la dimensión del logro de esa narrativa, ese lenguaje que es abrazo entre lenguas y culturas, libertad y sentimiento creador. A comienzos de los ochenta, Ángel Rama destacó ese logro que nos sigue fascinando: la obra de Arguedas era en ese momento el ejemplo más potente y destacable de transculturación narrativa en la literatura latinoamericana. Lo sigue siendo. Arguedas, entre la antropología y la literatura, rezumaba verdad del corazón, complejidad humana y valentía para seguir caminando. Buscó, sufrió, gozó, indagó en el fondo de sí mismo y en la realidad que le rodeaba, para crear un lenguaje narrativo que sirviera para contar sus historias. Su obra avanzaba hacia el futuro, hoy un presente en el que se le sigue leyendo con respeto, con emoción, con asombro agradecido por la sinceridad de un autor a pecho descubierto.

Arguedas hizo frente a las tensiones interculturales con la emocionalidad y el conocimiento hospitalario. Comprendió que no se trataba tanto de subsumir o neutralizar las diferencias en un todo coherente, sino de respetar y dar voz a la multiplicidad polifónica y encontrada, sin dejar de poner énfasis en la matriz cultural marginada por el desequilibrio de poder. Así, la narrativa transcultural de Arguedas, inestimable material etnoliterario, apuntó siempre al orden de la disidencia y la innovación. No apostaba por una simplificadora función sincrética, sino que creía que las alteridades podían coexistir y que la interacción podría ser una vía de enriquecimiento. Desde esa creencia, Arguedas trató de describir y representar la sociedad, en su caso el Perú, en toda su compleja diversidad y con todas sus contradicciones, sin marginalizar

o excluir a ningún grupo, sin simplificar lo humano.

Como apunta Mary Louise Pratt (1995), la concepción y el estudio de la literatura y la cultura están siendo transformados en la actualidad básicamente por el flujo de tres procesos: la globalización, la democratización (que lamentablemente aún no llega a todos los rincones y está en construcción permanente) y la descolonización (que no ha sido tal en muchos casos). En la era de la cultura de masas, surgen nuevos caminos para la transculturación en una coyuntura posmoderna de continuos desplazamientos. Especialmente desde la década de los ochenta, asistimos a la irrupción de lo masivo y lo transnacional como categorías vertebradoras en la teoría cultural. No obstante, en el trasiego interdisciplinario que se propone dar cuenta de las dinámicas globales, con la dificultad que supone articular una lectura plural, las alteridades reclaman su voz y surgen producciones artísticas que descentran la mirada totalizadora. Frente a posturas homogeneizantes y reductivistas, en la escritura transcultural se instala el deseo de articular la interacción entre modernidad y tradición, el diálogo entre lo uno y lo diverso, como reflejo de una sociedad multicultural plagada de matices. Este deseo se materializa en diversas propuestas textuales: narrativas que suponen una ruptura de la hegemonía discursiva, espacios intersticiales, discursos de fisura cruzados por diversos y contrapuestos vectores y pulsiones culturales que empanan los modos de representación y los usos del lenguaje.

Como ya apuntaba Calvet (1974: 80), una de las huellas lingüísticas de la colonización es la diglosia. El poder de las lenguas, o su carencia, es un factor inevitable. Hoy, optar por la lengua dominante, una lengua global, para la creación literaria, se convierte en una vía cada vez más transitada. De alguna manera, puede verse como una cesión ante el poder centralizador. Pero hay que recordar que es, también, un espacio privilegiado desde donde iniciar la resistencia y la integración transcultural; donde pluralizar, desde el interior, las lenguas de poder. Como resume Ngũgĩ (1993: 30-41), las lenguas son vehículos de cultura, pero también son agentes de comunicación. Optar por crear en una lengua global, entendida como agente comunicativo, para insertar en ella rasgos culturales de la tradición, lengua y cultura propias, para hacer que la lengua global sea el vehículo híbrido de esa otra lengua y cultura, puede ser una forma de preservarla y reivindicarla. Pues, ante todo, en lengua materna o en lengua global, las narrativas transculturales muestran, en carne viva, la pervivencia de una memoria cultural resistente, integradora, que lucha por su preservación, recreación y ficcionalización. Como dice Martín Lienhard, en el prólogo a una interesante compilación de trabajos en torno a la memoria popular y sus transformaciones en las culturas de América Latina y los países luso-africanos: “Hoy en día, el “eco” de las voces subalternas llega, en efecto, a resonar en cualquiera de los medios existentes. En rigor ausente, se hace “presente” bajo forma de una huella que señala, como todas las huellas, una presencia en otro lugar (y/o en otro tiempo)” (Lienhard, 2000: 22).

Siguiendo una dinámica de apropiación y resemantización, en ocasiones haciendo suyo el lenguaje del colonizador y sus sistemas narrativos, los narradores y narradoras bucean en las profundas aguas de la creación literaria, subvirtiendo los parámetros establecidos, regenerándolos, reelaborándolos y renegociándolos desde la perspectiva de su propia cultura. Aprenden a trabajar simultáneamente con las fuentes culturales puestas en contacto, creando desde el puente, desde la frontera, desde el intersticio.

Pero la frontera no es, nunca ha sido, una línea, sino un espacio, un territorio, una zona no tan estrecha como se nos quiere hacer creer en demasiadas ocasiones. Un lugar de intersticios. No es límite de partición sino área fértil.

En este sentido, las narrativas transculturales, ante todo, son un ejemplo de la posibilidad de la negociación intercultural, conforman una textura discursiva que muestra que el diálogo y la coexistencia, por complejos que sean, son factibles. Los textos se convierten en complejos espacios de interacción cultural que constantemente absorben y rearticulan los múltiples entrecruzamientos que tienen lugar en la sociedad, donde las identidades se construyen y desconstruyen de diversas formas, diariamente. El desafío del diálogo y la creación intercultural constituirán, ya están constituyendo, en gran medida, la poética de la literatura del siglo veintiuno.

Al tiempo, la traducción desempeña un papel fundacional en el proyecto narrativo de la creación transcultural. El proceso transcultural es, con mucho, un proceso traductor, siendo un fenómeno de transferencia o transitividad cultural, que tiene que ver con el traslado de contenidos y formas culturales de una cultura a otra, así como la creación de nuevas vías que permiten la comunicación entre esferas diferentes.

En el vasto crisol de la literatura transcultural, escrita en cualquier lengua europea-global, podrían mencionarse muchos casos: magrebíes que escriben en francés (e.g. Tahar Ben Jelloun, Assia Djebar), turcos que escriben en alemán (e.g. Emine Sevgi Özdamar, Jakob Arjouni), iraníes que escriben en holandés (e.g. Kader Abdolah), africanos que escriben en español (e.g. Donato Ndongo, Mohamed El Gheryb), tunecinos que escriben en italiano (e.g. Salah Methnani), sin olvidar la cultura chicana, y tantos ejemplos más de creación transcultural.

Con todo, José María Arguedas sigue siendo un caso especialmente revelador. Arguedas es sin duda el mejor ejemplo de literatura transcultural en las letras latinoamericanas, y más allá de ellas.

Para Arguedas, que se sintió durante toda su vida en el quicio entre mundos, la transculturación vital y narrativa constituyó una forma de supervivencia. Desde un pensamiento transcultural y dinámico, como diría Frantz Fanon:

I do not have the duty to be this or that... One duty only: that of not renouncing my freedom through my choices. (...) There are in every part of the world men who search. I am not a prisoner of history. I should not seek there for the meaning

of my destiny. (...) In the world through which I travel, I am endlessly creating myself (Fanon, 1952: 229).

La perspectiva traductológica que adoptan los narradores transculturales, como Arguedas, está claramente comprometida con el respeto ético hacia la alteridad que aportan las culturas y lenguas autóctonas en el cuerpo de textos escritos en una lengua mayoritaria. Los autores-traductores cumplen una función de mediación intercultural y desarrollan la traducción como saber natural y auto-reflexivo en un entorno multilingüe y culturalmente heterogéneo.

Como venimos diciendo, la transculturación narrativa desplegada por la obra de Arguedas fue y sigue siendo excepcional, ante todo visible en su formidable logro transcultural con la lengua y con el género narrativo de la novela.

Arguedas expresó en numerosas ocasiones la posibilidad de aceptar los avances de la modernización e industrialización de la sociedad sin perder la originalidad y los rasgos culturales propios de la cultura quechua. En ese sentido afirmó:

Escribí mi primera tesis universitaria sobre el caso sobresaliente de las comunidades del valle del Mantaro que han logrado «civilizarse», no sólo habiendo conservado al mismo tiempo algunos rasgos muy característicos de lo que podríamos llamar cultura quechua: la música, las faenas comunales, las danzas, el dominio de los instrumentos europeos que han sido puestos al servicio de la interpretación de la música quechua, sino sintiendo un auténtico orgullo de llamarse «cholos» y de proclamarlo. En el valle de Mantaro comprobé con el más intenso regocijo que yo mismo era bastante como los comuneros de la región, donde los indios no fueron despojados de sus tierras: entiendo y he asimilado la cultura llamada occidental hasta un grado relativamente alto; admiro a Bach y a Prokofiev, a Shakesperare, Sófocles y Rimbaud, a Camus y Eliot, pero más plenamente gozo con las canciones tradicionales de mi pueblo; puedo cantar, con la pureza auténtica de un indio chanka, un *harawi* de cosecha. ¿Qué soy? Un hombre civilizado que no ha dejado de ser, en la médula, un «indígena» del Perú; indígena, no indio. Y así he caminado por las calles de París y de Roma, de Berlín y de Buenos Aires. Y quienes me oyeron cantar, han escuchado melodías absolutamente desconocidas, de gran belleza y con un mensaje original. La barbarie es una palabra que inventaron los europeos cuando estaban muy seguros de que ellos eran superiores a los hombres de otras razas y de otros continentes «recién descubiertos» (Arguedas en VV.AA., 1978: 26-27).

Es evidente que para Arguedas el regionalismo y el cosmopolitismo nunca fueron esferas irreconciliables, su coexistencia era factible, y necesaria. Los legados encontrados de la cultura andina, de una parte, y la cultura hispánica, de otra, podían emplearse con el objetivo común de narrar un mundo que surge precisamente de la interacción. Narrativas como la de Arguedas nos enseñan que desde el lugar que somos es preciso aceptar y celebrar la pluralidad que

nos envuelve, nos inquieta, nos alumbra, nos renueva y nos da sentido.

Pero, ¿cómo articula Arguedas su narrativa para dar voz al mundo andino? ¿Cómo lo transcultura? El propio Arguedas expuso sus reflexiones literarias, en textos tan esenciales como «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú» (1950), donde explica cómo y por qué consideraba la novela como la culminación de una verdadera lucha que tuvo que librar como autor de lengua quechua para convertir el castellano en un medio de expresión libre y adecuado a sus intereses, en medio de profundas confluencias y conflictos entre lo europeo y la civilización andina. Arguedas expone que se había calificado sus textos *Agua y Yawar fiesta* de indigenistas, pero a él esta terminología no le convence, pues cree que en ellos el Perú andino aparece con todos sus elementos, en su inquietante y confusa realidad humana, de la cual el indígena es tan sólo uno de los muchos y distintos personajes. Personajes, aparte del indígena, como el terrateniente tradicional, el nuevo terrateniente, el mestizo, el estudiante provinciano, o el provinciano que migra a la capital. Arguedas revaloriza la potencialidad del estrato social mestizo, que no ve reflejado en la denominada literatura indigenista. En opinión de Arguedas, hasta ese momento la novela en el Perú se había enfocado más en torno a la descripción de pueblos que a individuos concretos, pertenecientes a clases sociales determinadas. Pero Arguedas cree —acertadamente— que las generalizaciones hacen flaco favor de cara a la comprensión cultural.

Ahí se sitúa Arguedas, en la asunción de la complejidad, en el trabajo desde los matices, no simplificando. Su obra destaca por estar pendiente de la heterogeneidad sociopolítica y cultural, no circunscribiéndose al indígena quechuahablante, sino a todo el contexto social en que éste se enmarca. La obra de Arguedas se autodefine contra el canon indigenista establecido por proyectos anteriores, porque lo amplía, lo trasciende. Así, y junto con lo afirmado por Arguedas, aunque algunos críticos (por ejemplo Escjadillo, 1994) postulan que la obra del autor evoluciona más allá del indigenismo a partir de *Los ríos profundos*, inaugurando desde esta novela lo que se conoce como «neoindigenismo», opinamos que la innovación arguediana (transcultural) con respecto a la veta indigenista se da ya desde *Yawar fiesta*, pues en ella el autor no se preocupa exclusivamente por la dignificación del indígena a partir de un enfrentamiento de clases, sino que ya se esfuerza por suscitar la solidaridad entre todos los habitantes de la sierra, indígenas, mestizos y blancos, para oponerse a la dominación de la costa. Dos espacios (sierra y costa, arriba y abajo) que Arguedas progresivamente tratará de hacer dialogar.

En su reto con la forma, el género por el que opta esencialmente, la novela, constituye el terreno crucial del desafío y del logro de Arguedas como escritor. No olvidamos, no obstante, que Arguedas también escribió relatos y poesía. Pero, como opina Rama (1976: 23), Arguedas comprendió que la novela era la opción a seguir por «una estimación de las posibilidades de mayor repercusión e incidencia sobre un determinado público lector». Por decirlo desde conceptos

teóricos contemporáneos: Arguedas vislumbró que con la novela podía llegar al centro del polisistema literario. De este modo, y por resumirlo junto a Martin Lienhard (en VV.AA, 1984: 16), diremos que «Arguedas, en efecto, trabaja dentro de la cultura dominante, pero les imprime a los productos o, mejor dicho, a los vehículos de la cultura dominante, como lo son la novela, por ejemplo, o el cuento literario, el sello de la cultura dominada o de una de las culturas dominadas, concretamente el de la cultura quechua».

Lo formidable es cómo Arguedas transforma las estructuras narrativas de sus cuentos y novelas, transculturándolas con ayuda de la oralidad de la cultura popular quechua y la cosmovisión andina. Como sabemos, la primera de sus novelas, *Yawar fiesta* (1941), narra el épico esfuerzo colectivo de los comuneros de Puquio, una pequeña ciudad serrana, que construyen en pocos días una carretera hasta Nasca, como ejemplar demostración de la tenaz voluntad indígena. Esta construcción va a suponer la llegada de la modernización y el fin de una etapa, pero para la comunidad constituye ante todo una prueba de su cohesión, perseverancia y apego a la tradición, su capacidad para trabajar juntos. La novela se asienta sobre la narración de costumbres andinas, incluso las que los señores han prohibido, y destaca la fraternidad que define internamente al estrato comunero. El verdadero protagonista de la trama es, de alguna manera, el personaje indígena colectivo, y el aliento que la articula es ese sentimiento grupal. Los indígenas asumen sus fiestas y costumbres, la práctica de las mismas, como un desafío ante los principales, una ocasión para demostrar su capacidad de sobrevivir a los cambios, sin rechazarlos, sin negar las oportunidades positivas que implica la modernización y la adaptación a ella.

La vertebración de *Los ríos profundos* (1958) está asentada, de manera fundacional, sobre una estructura musical quechua. El propio Arguedas sintió que con esta novela su búsqueda formal se encauzaba. Otro de los elementos indígenas articuladores de la novela, quizás el que late con más vigor, yace en el pensamiento de su protagonista, Ernesto, que refleja el imborrable influjo de la cosmovisión quechua, su dualidad complementaria. Ernesto posee un verdadero «pensamiento salvaje», en la formulación de Levi-Strauss (1962), quien reivindica el pensamiento no científico de los pueblos preindustriales, no en sentido peyorativo, con la connotación de algo inferior, sino como pensamiento distinto, tan fundamental y digno como el pensamiento positivista moderno. Ernesto revela de un modo extraordinario esta manera de pensar y ver el mundo, ante las piedras del muro incaico en Cuzco, en su relación afectiva con el río Pachachaca, en su querencia por el *zumbayllu*, las calandrias, los *huaynos*, las danzas... todos estos elementos se convierten en marcas culturales, símbolos andinos... que transitan por la trama y sustentan el devenir de la misma. En esta novela, más que en ninguna otra, la canción popular proyecta una sensibilidad personal y de grupo, y un mundo afectivo y emocional que otorga sentido a las cosas. Con mucho, *Los ríos profundos*

es hermosamente lírica e intensamente épica, como revelan el pensamiento mágico-religioso y musical de Ernesto, el motín de las chicheras mestizas que reclaman la sal, la invasión de los colonos pidiendo una misa que mate a la peste, o la evolución de la conciencia social del muchacho.

El Sexto (1961) es una novela diferencial en el trayecto de la narrativa de Arguedas, pero no obstante hay elementos que la vertebran con el conjunto de la obra del autor. Este texto, que recoge el poso autobiográfico de la vivencia de Arguedas en la cárcel limeña de «El Sexto» entre 1937 y 1938, está narrado, como otras obras arguedianas, por un narrador-protagonista, Gabriel, con tintes autobiográficos. En la novela, la cárcel figura como microcosmos en el que los presos serranos, como Gabriel, Cámac y «Pascamayo», sienten una alienación más acusada, pues se hallan en el interior de una clausura más vasta si cabe: la ciudad, que para ellos es otra prisión. *El Sexto* es una denuncia contra el sistema carcelario nacional, pero también, alegóricamente, sobre la depravación política del país. Frente a la miseria y la degradación moral, la animalización de la vida en la cárcel, Gabriel se refugia en una cosmovisión que delata su querencia andina. Una escena en concreto impacta de manera especial en la lectura de la novela: Gabriel es insultado por otros presos, y él, en lugar de responder e introducirse así en el círculo vicioso de la agresión continua, evoca una imagen simbólica que le transporta a un recuerdo de su infancia, en pueblos de la sierra: «Yo volví a ver en esos instantes, en la memoria, la marcha de los cóndores cautivos por las calles de mi aldea nativa» (Arguedas, 1961: 57).¹ El recuerdo le permite sobrevivir y alejarse del presente, para trascenderlo. Las canciones quechuas, como en el resto de la producción arguediana, también aparecen como recodos emocionales en esta novela. La música es otra forma de superar el horror del encierro. En medio de la podredumbre, los serranos piensan que la música vencerá a la muerte, al odio, al mal.

Todas las sangres (1964) es el testimonio de la gestación de un mundo colectivo. La novela, profundamente coral, pivota sobre una intensa polifonía. En este crisol, late el pensamiento colectivo de la comunidad andina, su cosmovisión, frente a la individualidad propia del sistema occidental, que apela a la ambición personal, el lucro, la tecnificación, la racionalidad cartesiana, el capitalismo. De manera compleja, aquí Arguedas propone buscar las identidades contemporáneas no en la unidad monolítica, en la individualidad enajenada, sino en la acción grupal. En esta novela, Arguedas deja atrás, más que nunca, cualquier vislumbre de dualismo, y enfoca sus esfuerzos en explorar la pluralidad, desde la misma construcción y concepción del texto. En su novela socio-políticamente más comprometida, Arguedas defiende la posibilidad de una sociedad en la que el acervo de la tradición indígena forme parte de un proyecto nacional colectivo. Arguedas cree que una sociedad plural de todas las culturas, todas las sangres, es posible. Con todo, la perspectiva que domina en la novela es la popular, del pueblo andino. Las canciones quechuas –tan

esenciales para Arguedas— recorren la trama y aportan la densidad emocional que va jalonando la narración, hasta que ésta culmina con un final agrídulce en el que destaca la poderosa imagen quechua del río en crecida, el *yawar mayu*, imparable pese a todo, hacia el futuro.

Finalmente, ¿qué elementos son los que expresan la irrupción de la cultura andina en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971, póstuma)? Por una parte, Arguedas retoma el hilo de un relato quechua del siglo XVI, de origen oral, que es lo que hoy se conoce como *Dioses y hombres de Huarochirí*, traducido por él mismo en 1966, como sabemos. De alguna manera, con su última novela Arguedas pretendía dar continuidad, desde la cultura quechua contemporánea, a ese texto, al diálogo entre los zorros míticos. Al tiempo, como en las novelas anteriores, Arguedas asienta la narrativa en símbolos de origen quechua, parte indesligable de la cosmovisión andina, aportados por los campesinos quechuas que han migrado a Chimbote y en ese entorno hostil y extraño (sobre)viven y trabajan. Los rituales populares quechuas también se trasladan a la ficción, especialmente cuando en el tercer capítulo se produce un diálogo entre dos personajes (un visitante misterioso y el ejecutivo harinero don Ángel Rincón Jaramillo) que en realidad es una transposición literaria del diálogo entre los zorros, iniciado en el texto de Huarochirí, al tiempo que ficcionalización de la competencia de los danzantes de tijeras de la provincia de Lucanas,² como ha explicado Martín Lienhard (1981: 111-145) en su iluminadora tesis, que incide en demostrar cómo la imagen del ritual de los danzantes de tijeras subyace en la construcción de la narrativa de la última novela arguediana. Todos estos intertextos quechuas no se aclaran explícitamente, y requieren de parte del lector un conocimiento de la cultura quechua. Arguedas bucea en la tradición oral andina más mítica, en una novela escrita en castellano sobre un puerto pesquero e industrial de la era imperialista, en el que constituye su único texto autorreferencial, siendo una novela aparentemente inconclusa que convierte la (im)posibilidad de escribirla en uno de sus temas.

La novela propone una compleja cosmovisión en torno a la aparición de numerosos seres y objetos simbólicos, que resulta incomprensible si se separan sus dos componentes básicos: la tradición quechua y la experiencia de la modernidad. La tesis central del fundamental estudio de Lienhard (1981) es que la novela póstuma de Arguedas representa la audaz inversión de la dinámica de la narrativa indigenista, definida por el esfuerzo con que una conciencia no indígena trataba de revelar el mundo quechua. En la última novela de Arguedas es más bien la conciencia indígena la que busca dar cuenta de la modernidad, representada por Chimbote y lo que allí sucede. El resultado es una extraordinaria progresión en la construcción de la novela y una operación transcultural sin precedentes ni herederos, por ahora. El hombre «quechua moderno», como Arguedas se definió (Arguedas, 1968: 256), logró apropiarse con consistencia de los elementos de la contemporaneidad para, desde su perspectiva intersticial, interpretar el mundo que le rodeaba y del que formaba parte.

Esto es así en toda la producción arguediana, pero *El zorro de arriba y el zorro de abajo* presenta un proyecto narrativo más radical, con menos concesiones explicativas, pues Arguedas no «aclara» tanto los referentes. El mundo quechua se sumerge en todas sus novelas y sus relatos, pero hay una evolución formal progresiva, de lo más implícito a lo más explícito, de lo connotativo a lo denotativo. En otras palabras, la cosmovisión quechua desde la que funda toda su narrativa, la ideología que recorre mimosamente su obra con la intención de dialogar con las formas europeas, va exteriorizándose cada vez más.

Ante todo, Lienhard (1981, prólogo a la reedición mexicana 1998, p. 12) reivindica la vinculación demostrable de la literatura arguediana con una oralidad viva, de matriz andina y popular. La cultura oral sobre la que Arguedas se asienta no ha desaparecido; se ha transformado y se ha ido adaptando a los cambios de la sociedad y a las necesidades expresivas de la población quechua y mestiza (Lienhard, 2000).

Arguedas rechazó la idea de que el conocimiento procedente de la cultura quechua oral, su música, sus rituales, sus mitos, es inferior o menos valioso que el saber asociado a la escritura y la lectura académica, enciclopédica, en una línea educativa de raigambre más occidental. Para Arguedas la cultura popular era tan inestimable como la que se almacena en las estanterías. Como escritor, el objetivo principal de su narrativa era conseguir –en la medida de lo posible– una traducción castellana y escrita de ese lenguaje musical andino que él sentía tan adecuado para la expresión de la realidad, los pensamientos, los sentimientos. Desde esa perspectiva, el trabajo con la forma, es decir, el lenguaje, la estructura, es un trabajo con la ideología y las emociones. La transculturación a flor de piel.

En suma, desde una vigorosa apuesta por la traducibilidad, lingüística y cultural, que supone su acceso al universo literario, al centro del polisistema global, Arguedas basa su creación en el diálogo abierto, el encuentro, la hibridez, la visibilidad de la mediación, la ética, la trascendencia de las polarizaciones, la creación de nuevas formas. Sin duda, las narrativas de transculturación, como la suya, pueden ayudarnos a reflexionar desde los modernos estudios de traducción, al tiempo que retroalimentan la comprensión, teórica y crítica, de la literatura nacida del hervor entre culturas. Y nos enseñan, mejor que nadie, en qué consiste la necesaria traducción cultural que este diverso mundo nuestro precisa cada vez más.

Con todo, no quisiera finalizar estos apuntes abiertos, celebrando el legado y la vigencia de José María Arguedas, sin aprovechar para recordar que desde hace más de dos décadas está pendiente la publicación de la segunda parte de sus obras completas, la que corresponde a la labor ensayística del autor en los varios ámbitos que cubrió: etnología, antropología, folklore, arqueología, pedagogía... Ojalá y toda esta suma de eventos que se están organizando en torno al centenario sirva también para que, por fin, la publicación de estos volúmenes tome cuerpo. Los necesitamos.

Tampoco quisiera dejar la palabra sin antes hacer un apunte de tipo más emotivo.

A raíz de la conmemoración de la fecha precisa del centenario del nacimiento de Arguedas, el 18 de enero de 2011, el escritor chileno Ariel Dorfman publicaba en el periódico español *El País* un bellissimo y emocionante texto, que de inmediato circuló entre los contactos admiradores de Arguedas. Lo compartimos, lo disfrutamos. Lo agradecemos.

Dorfman, amigo de Arguedas, que habla desde el dolor por la pérdida física del amigo, a quien no ha perdido en realidad, en tanto que lo recuerda, termina positivizando y, ante todo, celebrando su vigencia:

¿Hay alguien más vivo que Arguedas hoy? ¿Hay alguien más relevante en este tiempo en que la especie se encamina hacia el apocalipsis? ¿Hay alguien que escribió con más lucimiento y grandeza sobre lo que significa vivir y morir y sobrevivir en nuestra encrucijada inacabable? (Dorfman, 2011: 28)

Comparto estas palabras de Dorfman, y opino que Arguedas, además de avivar reflexiones y dejarnos un legado literario excepcional, produce una corriente amistosa que trasciende tiempos, espacios. Que hace que personas que no nos conocemos sintamos que en el fondo estamos cerca. Como aquí, ahora.

Podemos aprender mucho de su aporte, que, cuanto más tiempo pasa, más se actualiza y coloca a Arguedas en un lugar excepcional. Pues Arguedas, su magnífica transculturación narrativa y su actitud traductora ante la vida y la creación, vivieron con el tiempo a favor. Aunque él no lo supiera.

NOTAS

- 1 Arguedas, José María (1961) *El Sexto*. Buenos Aires: Losada, 1974.
- 2 Que también aparece ficcionalizada en su cuento «La agonía de Rasu-Ñiti».

OBRAS CITADAS

Arguedas, José María (1950) “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”, en *Yawar fiesta*. Lima, Horizonte, 1980, pp. 7-17.

Arguedas, José María (1965) «El indigenismo en el Perú», en *Indios, mestizos y señores*. Lima: Horizonte, 1985, pp. 11-27.

Arguedas, José María (1968) «No soy un aculturado», en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971, póstuma). Edición Crítica. Eve-Marie Fell (coord.) Madrid: CSIC. Colección Archivos, 14, 1990, pp. 256-258.

Calvet, Louis-Jean (1974) *Lingüística y colonialismo. Breve tratado de glotofagia*. José Antonio Doval (trad.) Madrid: Júcar, 1981.

Dorfman, Ariel (2011) “Pagando una deuda imposible”. *El País*. 18 de enero de 2011, pp. 27-28.

Escajadillo, Tomás G. (1994) *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Mantaro.

Fanon, Frantz (1952) *Black skin, white masks*. Charles Lam Markmann (trad.) Homi K. Bhabha (prólogo). Londres: Pluto, 1986.

Lienhard, Martin (1981) *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Horizonte/Tarea, 1990, 2ª ed. ampliada. Crítica literaria, nº 8. (Véase la reciente reedición mexicana, con un actualizado prólogo del autor: *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. México: Taller Abierto, 1998).

Lienhard, Martin (coord.) (2000) *La memoria popular y sus transformaciones. América Latina y/e países luso-africanos*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana.

Lévi-Strauss, Claude (1962) *El pensamiento salvaje*. Francisco González Aramburo (trad.) México: Fondo de Cultura Económica, 1972, 2ª reimp.

Ngugi Wa Thiong’o (1993) *Moving the centre. The struggle for cultural freedoms*. Londres: James Currey/Heinemann.

Pratt, Mary Louise (1995) “Comparative literature and global citizenship”, en Bernheimer, Charles (ed.) *Comparative literature in the age of multiculturalism*. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press, pp. 58-65.

Rama, Ángel (1976) «José María Arguedas transculturador». Prólogo a *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*, José María Arguedas. Buenos Aires: Arca/Calicanto, pp. 7-38.

VV.AA. (1978) «Conversando con Arguedas», en *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*. Juan Larco (comp.) La Habana: Casa de las Américas, pp. 21-30.

VV.AA. (1984) *Vigencia y universalidad de José María Arguedas*. Lima: Horizonte.