

José María Arguedas habla desde Chile

Algunas reflexiones en torno a tres documentos poco difundidos*

Dánisa Catalán C.**

Se trata del destino de la vida, de las costumbres, de nuestra alma, la cual confía vencer la dificultad de todos los sofismas, y después abrazar la verdad, volviendo, por decirlo así, al país de su origen...

San Agustín

El presente escrito tiene por objetivo acercarnos al conocimiento de las vinculaciones que tuvo José María Arguedas con la ciudad de Santiago de Chile. El mismo escritor y antropólogo peruano hace referencia a la importancia que este país tuvo para él, en especial en sus últimos años de su vida. Dice:

Después de mi propia tierra, nada ni nadie hizo más por mí que este maravilloso país [Chile] en que la civilización no ha aniquilado lo fraternal, lo espontáneo. (1969b: 69-70)

En Chile, en el entonces “pueblo” de Quilpué —que es hoy una gran ciudad unida a Viña del Mar—, Arguedas termina de escribir su última novela sobre el puerto de Chibote. Conoce, en este país, a su segunda esposa, Sybila Arredondo, y a intelectuales que han sido personalidades importantes por el legado humano y distinto que han dejado no solo sus obras, sino también su modo de vida. Arguedas siente especial aprecio por el mundo intelectual chileno, lo intuye más abierto. Percibe en él cierta “ausencia de prejuicios” que

* Los textos citados en el presente trabajo fueron obtenidos gracias a la colaboración de Juan Javier Rivera Andía, quien viene investigando las relaciones entre Arguedas y Chile desde mediados de 1999. A él, nuestro agradecimiento.

** Licenciada en Antropología y Arqueología, Universidad de Chile.

permitiría una comunicación y, por tanto, una reflexión más abierta y auténtica en torno a todo el quehacer humano como creación:

Me parece que el creador es estimado de un modo más estimulante y cordial en Santiago que en Lima [...] La situación del creador en Lima es algo peligrosa: o se le halaga con demostraciones [...] "formal[es]" o, si su éxito no es inmediato y "resonante", se le ignora. En Santiago, como en las ciudades libres de prejuicios "coloniales", al creador se le trata más comprensivamente [...] porque ese mundo social próximo está realmente en comunicación con el creador. (Carta a Manuel Jesús Orbegozo, 5 de marzo de 1967) (Arguedas 1990: 384)

En Chile he encontrado gentes como esta [la familia de Nelson Osorio], en quienes la máxima información universitaria, la inteligencia excepcional y cultivada con los recursos de varios idiomas, el lúcido ejercicio de la docencia y del cargo directivo universitario, esa jerarquía, no sólo no crea, incita o siquiera hace asomar el operático formalismo, la rotundidad, los siempre perceptibles ademanes del convencionalismo nato o aprendido. ("Tercer diario" de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*) (Arguedas 1990: 177)

Es notorio que, entre sus mejores amigos, incluya a chilenos de origen campesino. Arguedas habla con excepcional afecto de Nelson Osorio —en cuya casa de Valparaíso concluyó su última novela— y de dos de los hermanos de Violeta Parra, Roberto y Nicanor.

En la ciudad, amigos, en la ciudad yo no he querido a nadie más que a Nicanor [...] Su hermano Roberto fue mucho más hermano mío que de él [...] En el mismo cuarto dormíamos, Roberto y yo, en casa de Nicanor, en La Reina, cuando vine enfermo en 1962 [...] ¡Qué estupenda era la vida con Nicanor y Roberto Parra! ¡Cómo han bebido el jugo, tan distintos y diversos jugos del mundo, estos hermanos! Charlaba con Roberto en un estado de confianza, amigos, que es una de las formas más raras de ser feliz. (Arguedas 1990: 15-16)

Arguedas señala que estas mismas vivencias fraternas lo inspiran para nutrir los lazos entre su país y Chile:

¿Es posible encontrar un hombre más cordial, más fraterno, más generoso y más verdadera y terriblemente civilizado y amansador de la civilización que este Nicanor Parra y sus hermanos? Por esa razón pretendo contribuir a mantener un intercambio real, cotidiano, entre el Perú y Chile, pues no creo que se dé el caso de países limítrofes que puedan ofrecerse más fácil e inmediatamente valores diferentes y tan necesarios para la educación y el descubrimiento del infinito universo de lo creado por el hombre. Tal intercambio no debe circunscribirse sólo al círculo de los intelectuales, sino al más vasto de los estudiantes y de los propios obreros. (1969b: 70)

En las siguientes páginas, seleccionamos tres textos muy poco conocidos hasta ahora: el primero es una selección de las declaraciones de Arguedas du-

rante su participación en la Semana de Violeta Parra (llevada a cabo en la Universidad Católica de Chile, entre noviembre y diciembre de 1968). Dentro de este conjunto de eventos, Arguedas es invitado a participar en la mesa redonda en torno de la figura de la folklorista chilena. El segundo texto es un conjunto de respuestas a un cuestionario realizado por Alfonso Calderón. Arguedas conversa aquí sobre su vida y su vocación, sobre su relación y su pensamiento en torno de la literatura y la antropología peruanas. El último texto corresponde a una entrevista realizada por el periodista chileno Ariel Dorfman. En la entrevista, realizada con motivo de la publicación de *Todas las Sangres*, Dorfman intenta entrar en el mundo de Arguedas como escritor y en su pensamiento político sobre la realidad social peruana y latinoamericana.

Los discursos de Arguedas en estos escritos muestran su personalidad, su genio y su especial lucidez a la hora de retratar su propia existencia, de configurar un campo humano más vasto que el de un escritor y un antropólogo. Encontramos un Arguedas que se relaciona armoniosamente con la vida y los mapas humanos del mundo entero.

Los estudios sobre la obra de Arguedas han obviado la importancia de Santiago de Chile. Creemos que esa falta de interés se deriva de un arraigado prejuicio que vincula, sin matices, el pensamiento de Arguedas con los planteamientos políticos de la izquierda latinoamericana.¹ Al mismo tiempo, este mismo factor ha impedido que en Chile se valore cabalmente su importancia de hombre y de creador. Solo sus amigos más cercanos —Nicanor y Roberto Parra, Nelson Osorio, Lola Hoffman, Rafael Barahona, Pedro Lastra, entre otros— han tenido la oportunidad de valorarlo en esas dimensiones. José María sufre, en este país, lo mismo que la folklorista Violeta Parra, pues algunos partidos políticos se han atribuido el derecho de utilizarlos como baluartes y medios de legitimación de las izquierdas latinoamericanas y han terminado siendo percibidos como un indigenismo mal entendido y precario.

La entrevista que realiza Dorfman aclara la posición de Arguedas respecto de la izquierda latinoamericana. Encontramos, en su pensamiento, una idea de “liberación” que tiene que ver, no con un fiel seguimiento a posturas políticas restrictivas, sino con una concepción más amplia del hombre como hacedor. Cuando Dorfman se refiere a *Todas las Sangres* como a una obra marxista y a Arguedas como a un escritor comprometido, el escritor responde categórica-

1 La tesis de Vargas Llosa (1996) es uno de los ejemplos más recientes de esta reducción del pensamiento de Arguedas a un indigenismo de corte izquierdista y a sus propuestas arcaizantes.

mente: "No conozco el marxismo" (1969b: 65). Con esta afirmación, Arguedas parece indicar que no se ha "interiorizado" con el marxismo y que a esta doctrina le ha faltado lo que Arguedas más apreciaba: una efectiva humanidad. Arguedas parece comprender (muy tempranamente, pues eran tiempos "revolucionarios" en todo el mundo) que las posturas izquierdistas en Latinoamérica reproducen un sistema de marginalidad y racismo, e ignoran las realidades complejas del mundo y las bases distintas de los modelos europeos. Al mismo tiempo, Arguedas aclara su compromiso:

Soy partidario de una sociedad en que los hombres no estén juzgados por otros hombres, de una sociedad en que cada individuo ofrezca a los demás todo lo que sea posible dar y que aquello que dé sea respetado y recibido con la misma gratitud y alegría, sea un objeto de madera o barro, o un poema o una escultura. Estoy comprometido con ese ideal. (Arguedas 1969b: 65)

Por otra parte, nos parece importante destacar, en relación al tema del folklore y al genio de Violeta Parra, la lucidez de Arguedas para captar y exponer las dimensiones explicativas del momento histórico-social en que vive, del folklore y de su papel en la sociedad. Organiza un discurso que permite entrever, no solo su profunda formación intelectual, sino, sobre todo, a un pensador de reflexión histórica y cotidiana. Arguedas entiende el folklore como la creación artística propia de grupos humanos históricamente marginados y menospreciados. Así, el folklore se convierte en un factor diferenciador de grupos sociales:²

Hasta hace unos treinta años, en Lima era un acto temerario tocar quena. Lo consideraban salvaje, hasta lo podían meter a uno a la cárcel. Eso quiere decir que quien tocaba quena era un sujeto marginado, menospreciado. (Arguedas 1968: 75)

Y profundiza en ámbitos más sutiles, quizá mantenidos hasta el día de hoy:

Siempre consideramos como algo excesivamente audaz, como una herejía, alternar ejemplos latinoamericanos con ejemplos europeos. Esta forma parte del colonialismo mental de nuestros países, del que creemos que nos hemos liberado, pero que aún pesa muchísimo, incluso entre las personas que piensan con mayor audacia, en América Latina. (Arguedas 1968: 70)

En Santiago de Chile, Arguedas define su papel de creador a partir de su experiencia de vida. Enfatiza la importancia de su infancia, de su primera eta-

2 Esta postura es la que ha sido más desarrollada en los trabajos más recientes sobre folklore. Cf. Cánepa (1998 y 2002).

pa ligada al mundo andino, a un lenguaje, el quechua, y a una visión de mundo distinta a la “occidental civilizada”: “¿Qué soy? Un hombre civilizado que no ha dejado de ser, en la médula, un Indígena del Perú; indígena, no indio” (Arguedas 1969b: 67). Es importante la claridad con que el autor plantea el hecho de que esa ventaja (pues su infancia le da la capacidad de narrar una realidad de la cual ha formado íntimamente parte) también se transforma en una limitación: “Fui quechua casi puro hasta la adolescencia. No me podré despojar quizá nunca —y esto es una limitación— de la pervivencia de mi concepción primera del universo” (Arguedas 1969b: 68).

Arguedas presenta la oportunidad de acercarnos a un mundo “distinto”, un esfuerzo por entregar esa realidad desde una lengua diferente —el español— y de hacerla comprensiva. Pero también es tajante y contradictorio. Esta contradicción es notoria en su respuesta a la pregunta de Alfonso Calderón respecto de su obra como una superación de “las formas tradicionales de la novela peruana”, y a las semejanzas y diferencias con respecto a la de otro conocido escritor peruano: Ciro Alegría. Nos dice en un primer momento:

Ha sido un error frecuente, cometido incluso por estudiosos muy importantes, considerar mis relatos como interpretaciones más auténticas del indio que los de Ciro. No. Ambos son igualmente auténticos. (Arguedas 1969a: 51)

Luego, señala que la diferencia radica en que

Ciro interpretó la vida del pueblo peruano de la sierra norte, donde los indios no hablan quechua, lo que significa que fueron culturalmente mucho más avasallados que el campesino de la región central y del sur. *Esos indios de Ciro son, en la realidad, menos indios. No tienen rasgos tan profundamente originales como los del sur y del centro.* (Arguedas 1969a: 51. El énfasis es nuestro.)

Por una parte, la concepción que Arguedas tiene de los habitantes del centro-sur andino es clara y absoluta:

[...] el hombre del sur andino (indio, mestizo, blanco o, mejor, “misti”, y los infinitos grados de mezcla de culturas habidos allí) es mucho más original y complejísimo y, por lo mismo, su relación con el paisaje es más honda y dinámica. (Arguedas 1969a: 51)

Su afirmación de que los indios del sur andino son más indios que los del norte y de que estos últimos “no tienen rasgos tan profundamente originales como los del sur y del centro” y, más aun, de que el panorama social es “más original y complejísimo y, por lo mismo, su relación con el paisaje es más honda y dinámica” no parece concordar con su interesante apertura para comprender los procesos de cambio cultural y persistencia (como en el caso del valle del Mantaro). Arguedas señala que las tradiciones persisten:

[...] tanto más cuanto que mayores modificaciones formales y de contenido tuvo que hacer para mantenerse y mantener *por tanto una faz y una sustancia siempre nuevas* [...] (Arguedas 1969a: 51. El énfasis es nuestro.)

No pretendemos entrar en una discusión sobre la autenticidad de la narración de un autor u otro, sino más bien señalar que la apertura de José María (al considerar ambas obras como auténticas) no lo exime de establecer diferencias (entre su obra y la de Ciro Alegría) ligadas a los prejuicios que han rodeado la antropología y la arqueología del centro sur andino. Lo que ha sucedido en el norte peruano probablemente no es la disolución del indio o que los habitantes de esos territorios tuvieron menos capacidad de resistencia para mantener formas pasadas o “antiguas” (como puede desprenderse en una primera lectura de las palabras de Arguedas). Podemos encontrarnos, más bien, ante una sensibilidad mayor con respecto a las vivencias y experiencias más cotidianas de la vida del autor, sensibilidad que ve ese mundo como algo puro y auténtico, donde la incorporación de elementos europeos no ha aniquilado sus formas puras.

Sin embargo, es probable que, en ambos territorios, haya ocurrido lo mismo: la incorporación de elementos europeos u occidentales para seguir reproduciendo y diversificando la creación original. En este sentido, es interesante observar los cambios que han experimentado los grupos mapuches del sur chileno que han emigrado a la capital, que han incorporando la lengua española hasta convertirse prácticamente en monolingües y que han accedido a innumerables avances tecnológicos. Cuando estos grupos afirman que “mientras más tecnología ocupan más mapuches se sienten”, parecen evocar la visión de Arguedas de los avances modernos como “instrumentos” para la “creación de lo propio”:

[...] recibir con júbilo la prodigiosa marcha de las invenciones de la técnica moderna. De considerar, de sentir que la rebeldía y la técnica harán posible que la humanidad no sea dominada finalmente por los vanidosos y los egoístas. (1969a: 51)

Como profundo ser humano, Arguedas nos conmueve y nos permite ahondar en su mundo interior. Nos habla como un “modesto creador” y no como un “científico” (1968), como un hombre compenetrado con la capacidad de una “identificación total con el mundo” con una comprensión universal del terreno humano. Este conocimiento en profundidad de la realidad o de las realidades actuales recuerdan las concepciones de Heráclito: un proceso de búsqueda en el entendimiento del mundo donde lo primordial es conocer la razón por la cual todas las cosas son dirigidas por todas. El valor que José María

atribuye a sus obras es el descubrimiento de: “cuán bello es el mundo cuando es sentido como parte de uno mismo y no como algo objetivo” (1969b: 67). Un último aspecto que queremos destacar es la nitidez de su pensamiento y la hondura de su compromiso con la creación cuando responde a la siguiente pregunta “¿De qué deberes no puede prescindir el escritor actual?”:

De mantenerse en condiciones: de comprender el vuelo de todas las rebeldías, especialmente el de la juventud; de mantenerse en condiciones de no ser nunca vulnerable al escepticismo y la amargura [...] (Arguedas 1969a: 51)

Escuchemos a José María.

1. PRIMER TEXTO: “ANÁLISIS DE UN GENIO POPULAR HACEN ARTISTAS Y ESCRITORES: VIOLETA PARRA”³

Yo creo que el caso de Violeta Parra es uno de los más excepcionales e interesantes de cuantos se puedan presentar en el arte de Latinoamérica. Me atrevo a decir esto porque desde hace muchos años me quedaba reflexionando cada vez que llegaba la oportunidad de escucharla directamente.

El arte que crean los negros, los indios, los mestizos, es considerado como un arte infe-

3 Se presentan solo las intervenciones que realizara Arguedas en la mesa redonda de la Semana de Violeta Parra realizada en la Universidad Católica de Chile (1968). El texto completo fue publicado en la *Revista de Educación* 13 (pp. 66-76, Santiago de Chile). En esta fuente, se consigna la siguiente introducción: “Texto de la grabación magnetofónica de la mesa redonda que tuvo lugar en el salón de honor de la Universidad Católica, durante la Semana de Violeta Parra organizada por esa corporación. Análisis conceptuales sobre arte y folklore. Participantes: José María Arguedas, José Ricardo Morales, Eduardo Martínez Bonatti, Mario Carreño, Manuel Danemann, Teresa Vicuña, Margot Loyola, José María Palacios, Raquel Barros y Enrique Bello (moderador).

“Entre el 26 de noviembre y el 4 de diciembre recién pasados, tuvo lugar, en la Universidad Católica de Chile la Semana de Violeta Parra. Los actos, que fueron destacados en la información como de la más alta calidad, reunieron, en una participación conjunta sin precedentes, a artistas, grupos folklóricos y tratadistas del folklore, junto a pintores, escultores, músicos, escritores, catedráticos de diversas universidades. Por primera vez el folklore fue debatido y tratado por personeros destacados de la cultura nacional y por creadores de todas las ramas del arte, a raíz del homenaje y juicio que se hiciera sobre la personalidad y la obra de Violeta Parra, trágicamente desaparecida hacía un año.

“La Semana de Violeta Parra fue inaugurada el 26 de noviembre en la nueva sala de arte de la Universidad Católica, con las palabras iniciales en que el Rector de la corporación, prof. Fernando Castillo, declaró abierta la exposición que reunió obras de tapicería y pintura de Violeta Parra, que en su mayor parte habían sido exhibidas antes por el Museo del Louvre de París.

rior. Por lo tanto, ese arte sirve para diferenciar a estos grupos, para segregarlos, e incluso para menospreciarlos. Por otro lado, y es una de las características generales del folklore, todo el arte que crea la gente que no ha conseguido llegar a las escuelas o a las universidades, que ha mantenido una fuente de inspiración en formas pasadas, como testimonios históricos de grupos llamados cultos o predominantes de las sociedades, también es considerado folklore, y también es un elemento diferenciador y hasta disgregante. Sin embargo, algunos artistas, grandes creadores, han logrado convertir estos elementos diferenciadores en elementos unificantes. Eso lo han realizado a través del milagro del arte. Tenemos casos en América y en Europa, bastante claros y universalmente conocidos. Podríamos referirnos en el caso de Norteamérica a cantantes como Robertson y Marian Anderson; en Europa a casos de compositoras como Bartok o Manuel de Falla. Creo que Violeta Parra está en este nivel. Siempre consideramos como algo excesivamente audaz, como una herejía, alternar ejemplos latinoamericanos con ejemplos europeos. Esta forma parte del colonialismo mental de nuestros países, del que creemos que nos hemos liberado, pero que aún pesa muchísimo, incluso entre las personas que piensan con mayor audacia, en América Latina.

“El 29 de noviembre, el poeta Nicanor Parra, hermano de la artista, ofreció un recital de homenaje en el salón de honor de la corporación. Continuó el programa el día 1º de diciembre en que hubo una cadena nacional de radios del programa “Chile ríe y canta”, con obras de Violeta Parra. En la tarde del mismo día ocurrió un encuentro de 20 grupos folklóricos que interpretaron composiciones de la artista desaparecida. El día 3, tuvo lugar en el mismo salón de honor de la Universidad Católica, la mesa redonda sobre vida y obra de Violeta Parra, en la que tomaron parte el eminente escritor y antropólogo peruano José María Arguedas, los pintores y profesores de las escuelas de arte de las Universidades de Chile y Católica, Eduardo Martínez Bonatti y Mario Carreño, respectivamente, la escultora Teresa Vicuña, el escritor y catedrático José Ricardo Morales, el profesor y tratadista del folklore Manuel Danemann, las folkloristas Margot Loyola y Raquel Barros, y el periodista y director de radio José María Palacios. Fue invitado por los organizadores a actuar como moderador de esta mesa redonda, Enrique Bello, director de la Revista de Educación.

“El día 4 tuvo lugar el acto de clausura en el gimnasio de la Universidad Católica. El espacioso recinto se repletó para escuchar el recital que ofrecieron los artistas Isabel y Angel Parra, hijos de Violeta, con un programa de obras de la homenajeada. Damos a continuación el texto casi completo del esclarecedor debate que tuvo lugar en la mesa redonda del día 3 en el salón de honor de la Universidad Católica.

“Las palabras que siguen corresponden a las que cada participante improvisara al calor de la discusión y fueron captadas de la grabación que tomó el Departamento de Difusión de la Universidad Católica durante el acto. Nos permitimos llamar la atención de nuestros lectores sobre diversas intervenciones de José María Arguedas, Eduardo Martínez Bonatti y José Ricardo Morales que, sin que las demás intervenciones desmerezcan, constituyen verdaderos sondeos en profundidad sobre conceptos como arte popular y arte culto, creación artística y genio creador, como también acerca de la trascendencia insospechada del legado artístico dejado por Violeta Parra” (p. 66).

Nada hay que nos interese más en estos días en América Latina, que el folklore. Hay una inquietud, un interés, auténtico o *snob*, por el folklore; pero que es una inquietud que nos conmueve a todos, eso es evidente. Existe ahora una verdadera multitud de gente que se dedica al folklore, principalmente en música, yo me atrevería a considerar que existen unos tres niveles. Está el folklorista auténtico, portador del folklore, como por ejemplo un indio peruano o boliviano, o negro brasileño, que interpreta la música. Y vamos a referirnos de una manera más precisa a la música, a fin de que esta exposición pueda ser más clara (yo soy siempre temeroso del público y por lo general, a medida que voy hablando, me voy asustando más; ojalá no me ocurra esto ahora)... vamos a referirnos, pues, al caso muy concreto de la música. América es millonaria en música, porque en América se han vertido elementos culturales del mundo entero, y esos elementos culturales se han ido mezclando en los grados de mezcla más diferentes, más complejos.

En cuanto a los folkloristas músicos, hay, por fortuna, el folklorista portador auténtico; el propio indio, el propio campesino, que por milagro llega a establecerse en una urbe y no termina perturbándose en ella, y sigue cantando con una pureza maravillosa, como lo hacía en su propio pueblo. En el Perú existen ejemplos verdaderamente extraordinarios de quenistas, de cantantes, e incluso de bailarines que bailan danzas que solamente interpretan en ceremonias de tipo mágico, y que ahora están danzando en los escenarios de Lima con verdadera pureza.

En el otro nivel —y no utilizo el término con carácter jerárquico— están los folkloristas que se acercan a las fuentes del folklore con una gran simpatía, e incluso con una gran aptitud para llegar a identificarse con la forma y el contenido de la música. Pero en este nivel, frecuentemente la aptitud de la identificación total es imposible. Entonces logran niveles diferentes con la creación popular.

Consideremos el caso de Violeta Parra. No es ya la imitadora, no ya la que se aproxima al pueblo, a las fuentes creadoras del pueblo con simpatía. Es, en cambio, el caso de una identificación total, absoluta, especie de sed insaciable, al punto que llega a confundirse de la manera más total y profunda con el mensaje que contiene el folklore, sea este negro, mestizo, blanco, europeo, chileno. Que tiene una aptitud total para esta identificación. Mediante tal identificación, la artista crea obras de una originalidad que no puede ser confundida con ninguna otra. Al identificarse y crear sobre manifestaciones folklóricas caracterizantes de clases sociales o de razas (a las cuales se consideran inferiores porque, por el hecho de haber estado marginadas, esas razas mantienen características al mismo tiempo distintas), la artista realiza el milagro de lanzar todos estos elementos diferenciadores y segregantes, como un elemento unificador, universalizador, y no solamente en el plano nacional.

Pues Violeta Parra no es una artista solamente chilena. Sus fuentes, sus raíces, no pueden ser felizmente más chilenas. Ella es lo más chileno de lo más chileno que yo tengo la posibilidad de sentir, sin embargo, es, al mismo tiempo, lo más universal que he conocido en Chile. En este sentido es, sin duda —y dispensen la vehemencia con que hablo, porque yo no soy un científico, soy sobre todo un modesto creador— que la obra de Violeta Parra se convierte así en una fuente, la más iluminadora, la más fecunda, para todo tipo de creador. Porque allí se encuentra la palpitación de la gente más pretérita, de la gente más menospreciada, más segregada, que por lo mismo de haber creado en ese estado un tanto de marginalidad, de sufrimiento, crea obras que constituyen un mensaje pleno de fuerza. Estoy de acuerdo en que la obra de Violeta Parra se convertirá muy pronto en un vínculo americano que trascenderá a los otros países, porque en ella

está contenida esta amalgama formidable que es Chile. Por eso yo como peruano, que vengo de muy abajo, que soy un sujeto surgido del puro folklore, cuando escuché a Violeta Parra en su carpa me sentí verdaderamente estremecido y al mismo tiempo iluminado. Lo más genialmente individual, y al mismo tiempo lo más genialmente popular [...]

Lo que acaba de decir Margot Loyola, a quien admiro muchísimo y a quien acompañé con verdadero fervor durante su permanencia en Lima, nos da pie para hacer tal vez un alcance a la exposición un poco vehemente que hice antes. Claro que Violeta Parra tenía que ser agresiva. Por todo lo que expresé en mi intervención anterior, ella tenía que ser agresiva hasta el último instante de su vida. Era una fuerza que se encontraba cargada de una conciencia sumamente lúcida de su propio valer y, a través de éste, del valer, de la calidad de todo lo que ella había buscado y encontrado en las clases populares. También comprendo muy bien que no pudiera haber una relación de completa armonía entre Margot Loyola y Violeta Parra. Porque Margot Loyola es una gran folklorista del tipo que podríamos llamar testimonial. De ahí su admiración por el primer período de Violeta que es, como quien dice, el período de contacto con las fuentes populares. Violeta Parra no es solamente una folklorista testimonial, es una creadora. No hay en esto ningún juicio de valor. Celebro la forma serena y esclarecedora con que se trata en esta reunión en el salón de honor de la Universidad Católica la trascendencia de la obra de Violeta Parra.

Hay la diferencia entre Margot amante del pueblo, a tal punto de considerar que lo que el pueblo hace es sagrado y que es preferible no modificarlo, ser fiel a él, con todo el caudal de la inspiración artística que sea posible, y la de la otra, Violeta, quien toma todo ese material que ha recogido y que luego ha incorporado a su mundo interior, y luego lo lanza de la manera más agresiva, más lúcida, y al mismo tiempo más trascendental, para utilizar en término antipático, pero expresivo [...] (1968: 69-70).

Yo he dicho que Violeta Parra es una artista que ha vinculado a Chile con el mundo, a través de un arte cuyas fuentes están en el folklore. Me complace muchísimo que el pintor y profesor que acaba de hablar (Bonatti) haya estado en el fondo totalmente de acuerdo con nosotros. Pero tenemos que estar también de acuerdo. Manuel Danemann, en que el folklore es, por sí mismo, un conjunto dado de lados característicos de distintos grupos o estratos sociales. Eso es así. El ideal es que no sea así, que nos lleguemos a vincular todos. Doy dos ejemplos. Hasta hace unos treinta años, en Lima era un acto temerario tocar quena. Lo consideraban salvaje, hasta lo podían meter a uno a la cárcel. Eso quiere decir que quien tocaba quena era un sujeto marginado, menospreciado. Ahora que la quena es un elemento unificador, y lo es en Chile, por obra de Violeta Parra que incorporó la quena, incluso el charango. El charango es considerado como un instrumento vergonzante en el Perú, porque es instrumentos de mestizos. Si yo le pregunto a un miembro del Club Nacional de Lima si toca el charango, si él tiene también poder me va a enviar a la cárcel con toda seguridad. Otro ejemplo todavía más patético: la quinua era un alimento que hasta hace treinta años solamente lo comían los indios. Si yo le preguntara a un caballero (en Lima llamamos caballero sólo a la gente de clase alta) si come quinua, me miraría con verdadero espanto, como si lo hubiera ofendido.

Entonces el folklore es eso, en cuanto a sus rasgos característicos: diferencia grupos, sectores, que ojalá alguna vez se borren, y se borrarán. El folklore, como ideal vinculatorio, existe, pero el folklore como rasgo característico diferenciante, también existe. Hay otro ejemplo que puede ser ilustrador. En las grandes haciendas del Perú colonial, Cuzco, para citar un caso universalmente conocido, usted no le puede preguntar a un hacen-

dato si sabe tocar el violín, porque se ofende. El violín es un instrumento exclusivo del indio, no lo tocan sino los indios, y es también un instrumento vergonzante [...] (1968: 73-74)

2. SEGUNDO TEXTO: "JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: LOS ROSTROS DEL PERÚ" (RESPUESTA A UN CUESTIONARIO DE ALFONSO CALDERÓN)⁴

- *¿Cómo empezó su relación con la literatura? ¿Qué hechos definieron su vocación?*
- Creo que al escuchar los cuentos quechuas que eran narrados por algunas mujeres y hombres muy queridos en los pueblos de San Juan de Lucanas y Puquio, por la gracia con que cautivaban a los oyentes. Creo que influyó mucho la belleza de la letra de las canciones quechuas que aprendí durante la niñez. Debía de tener unos 6 ó 7 años cuando ya cantaba un *huayno* cuyos primeros versos: "El fuego que he prendido en la montaña / está llameando, está ardiendo / anda niña: llora sobre el fuego, / apágalo con tus lágrimas puras".
- No olvidé jamás la lectura de un poema de González Prada titulado "Amor" que leí en un almanaque Bristol. Y, finalmente, los novelistas rusos y franceses y, en especial, los cuentos de López Albújar y Ventura García Calderón. Estos mostraban una imagen tan distinta del universo andino, no sólo del indio, tan distinta de cómo yo lo había vivido en una relación tan entrañable con el paisaje y con los hombres de todas las clases sociales, aunque más entrañablemente con los comuneros y siervos de habla quechua.
- *¿Cómo trabaja? ¿Tiene métodos especiales, horarios, procedimientos?*
- Me vi en el difícilísimo trance cuando comprendí 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.

4 Publicado en *Ercilla* 50-52 (Santiago de Chile, 22-28 enero de 1969). El siguiente texto sirve de introducción: "Poco adicto a la propaganda, el escritor peruano José María Arguedas es un hombre más bien bajo y retraído. Suele —cuando entra en confianza y se entusiasma— cantar *huaynos*. Recientemente obtuvo, en su país, el Premio Nacional de Literatura Inca Garcilaso de la Vega. Los aficionados a formar equipos literarios lo *incluyen* formando pareja con Mario Vargas Llosa. Arguedas ha sido Director de la Casa de la Cultura del Perú (1964-1965), y es catedrático de las Universidades de San Marcos y Agraria. Enseña quechua y etnología. Comenzó en la narrativa con *Agua* (1935), cuentos. Su primera novela es *Yawar Fiesta* (1949). Después vinieron *Diamantes y pedernales* (1955), *Los ríos profundos* (1958), *El Sexto* (1961) y *Todas las sangres* (1965), además de varios libros importantes relativos a folklore quechua y etnología. Algunos han querido ver en él a un neoindigenista. El piensa, en cambio, que muestra los conflictos generales que surgen del sistema de relaciones entre indios, mestizos y blancos que viven y sufren en la zona andina, y el proceso de interacción que se da con el enfrentamiento de dos culturas. La experiencia lingüística que Arguedas muestra, creando en español una lengua especial que imita la usada por el indio, es un intento notable en la literatura de América. El escritor peruano respondió por escrito a un cuestionario preparado por Alfonso Calderón" (p. 50).

Mi primer libro de cuentos, Agua, publicado en 1935, fue bien recibido, y como una revelación. Es posible que la literatura oral quechua me haya auxiliado mucho en el trabajo de encontrar un estilo nuevo. Pude dedicar a la creación sólo horas robadas al trabajo de empleado de correos, primero, luego al de maestro de liceo y, finalmente, al de profesor universitario y de funcionario. Ahora estoy decidido, y acaso lo consiga, a no ocuparme de otra cosa que de terminar el relato que escribo.

— *¿De qué experiencia concreta surgió su novela El Sexto?*

— Yo estuve preso en el penal de El Sexto, un año. Encontré allí lo que los sociólogos llamarían una “muestra” completa del Perú. Entre los 500 presos que estaban, desde los sujetos más perseguidos por la ciudad hasta los dirigentes y militantes políticos más puros, los esclarecidos y serenos y los fanáticos, distribuidos en pisos libremente comunicados por escaleras. Vi allí también lo que aún seguiría llamando infernales excesos y conflictos sexuales.

Uno de los libros que más admiro es *El sepulcro de los vivos* de Dostoyewski. Comprendí en *El Sexto* por qué Dostoyewski saltó por encima de sus conflictos. Creí estar yo en condiciones excepcionales [...] para describir con piedad más que con horror. Sin exagerar, estuve meditando en ese tema (político, social y moral), tan complicado algo más de quince años.

— *¿Cuál es su historia personal, la infancia, la adolescencia, los problemas sociales, la formación?*

— ¿Mi historia personal? Por circunstancias “adversas” fui obligado a vivir con los domésticos indios y a hacer algunos de los trabajos de ellos, en la primera infancia. Recorrí los campos e hice faenas de los campesinos bajo el infinito amparo de los comuneros quechuas, la más honda y bravía ternura, el odio más profundo, se vertían en el lenguaje de mis protectores: el amor más puro, que hace de quien lo ha recibido un individuo absolutamente inmune al escepticismo. No conocí gente más sabia y feliz. Y los describían como degenerados, simples e impenetrables. Así son para quienes los trataron como a animales durante siglos.

Después de los 14 años fui rescatado nuevamente para la sociedad de los “blancos”. Fui huérfano de madre a los 3 años. Llegué, luego de una adolescencia de trotamundos, por el territorio humano y geográfico más diverso y hermoso, a ingresar a la Universidad de San Marcos de Lima. Murió mi padre cuando recién comenzaba a estudiar allí.

[...] Mis trabajos de literatura y mis estudios etnológicos me dieron la oportunidad de conocer Europa, los Estados Unidos y casi todos los países latinoamericanos. Intervine en las luchas sociales no como militante de un partido, sino como individuo siempre próximo a los movimientos que intentaron liberar al Perú de las férreas trabas que desde la época colonial no le permiten desarrollarse, que, verdaderamente, tienen encadenada a la mayor parte de un pueblo tan rico en tradiciones y virtualidades para la creación y la habilidad manual.

Fui así desprovincializado, habiendo conservado de mi provincia, que es la más “vernácula”, la médula que he tratado de revelar intentando asimilar, hasta donde es posible, la experiencia del mayor número de creadores de los países muy “adelantados” y de los nuestros. A través de este intento creo haber logrado mantenerme más o menos desfosilizado, en condiciones de seguir alentando un diálogo verdadero con los jóvenes. En 1964 me casé con una chilena.

— *¿Cree usted que en Los ríos profundos haya una superación de las formas tradicionales de la novela peruana? Con respecto a Ciro Alegría, por ejemplo.*

— Creo que no se puede hablar aún de “formas tradicionales de la novela peruana”. La novela es de aparición muy reciente en el Perú. Creo que puede afirmarse que el primer novelista con real vigencia e influencia en mi país fue Ciro Alegría, y el primero que trata vastamente y con originalidad el tema peruano. Ciro y yo escribimos casi al mismo tiempo, pero su obra adquirió trascendencia internacional inmediatamente. Ha sido un error frecuente, cometido incluso por estudiosos muy importantes, considerar mis relatos como interpretaciones más auténticas del indio que los de Ciro. No. Ambos son igualmente auténticos.

Lo que ocurre es que Ciro interpretó la vida del pueblo peruano de la sierra norte, donde los indios no hablan quechua, lo que significa que fueron culturalmente mucho más avasallados que el campesino de la región central y del sur. Esos indios de Ciro son, en la realidad, menos indios. No tienen rasgos tan profundamente originales como los del sur y del centro. El hábito más característico de *Los ríos profundos* se debe en gran parte a que el hombre del sur andino (indio, mestizo, blanco o mejor *misti* y los infinitos grados de mezcla de culturas habidos allí) es mucho más original y complejísimo y, por lo mismo, su relación con el paisaje es más honda y dinámica.

Con *Los ríos profundos*, y me permitiría afirmar que desde mi *Yawar Fiesta*, empieza a revelarse, sin notoriedad literaria inmediata, lentamente, ese universo humano y terreno, que es de los más intrincados e interesantes del mundo, porque allí la antigüedad americana ha permanecido muy fuerte, tanto más cuanto que mayores modificaciones formales y de contenido tuvo que hacer para mantenerse y mantener por tanto una faz y una sustancia siempre nuevas y originales debido a la lucha misma por permanecer y no ser simplemente avasallado. Vargas Llosa escribe desde la experiencia urbana, con una gran mentalidad urbana, nutrida por toda la literatura precedente peruana y no peruana.

— *¿Qué elementos del folklore y de la antropología tienen para usted importancia capital? ¿Por qué?*

— La literatura oral. El antiquísimo pueblo de habla quechua y aymará y aun las tribus amazónicas han dejado testimonio, en una de las literaturas más bellas y estremecedoras de todos los tiempos, de su visión del hombre y de la tierra y del proceso de dominación y de resistencia, frecuentemente triunfante a esta dominación a que estuvieron sometidos desde la invasión hispánica.

— *¿Cuáles son sus “admiraciones” y cuáles son sus “imposibilidades”?*

— Admiro y estimo como al que más a Juan Rulfo; a don Felipe Maywa, el único indio que aún vive de quienes me protegieron en mi infancia; a la doctora Lola Hoffman, de Santiago; a Fidel Castro, a Nicanor Parra y a Roberto Parra, a Pedro Lastra, a Carmichael, a los poetas peruanos Washington Delgado, Javier Sologuren y Antonio Cisneros; al lingüista y maestro universitario mejor que he conocido, el joven decano de Letras de San Marcos, Alberto Escobar. Después de Perú y Cuba, es Chile el país al que más admiro y quiero. Quizás mi mejor amigo sea el violinista de San Diego de Iswa, el casi monolingüe quechua, Máximo Damián Huamaní. No puedo “tragarse” a los vanidosos y a los avaros, a los que gozan con el humo del incienso y lo buscan.

- *¿De qué deberes no puede prescindir el escritor actual?*
- De mantenerse en condiciones de comprender el vuelo de todas las rebeldías, especialmente el de la juventud: de mantenerse en condiciones de no ser nunca vulnerable al escepticismo y la amargura. Lo segundo se consigue si se consigue lo primero. De no asustarse, sino de recibir con júbilo la prodigiosa marcha de las invenciones de la técnica moderna. De considerar, de sentir que la rebeldía y la técnica harán posible que la humanidad no sea dominada finalmente por los vanidosos y los egoístas.

- *¿Cómo nació Todas las sangres?*
- Dije que en la infancia fui lanzado a vivir con los indios monolingües quechuas: desde esa maravillosa morada fui “escalando”, hasta llegar a ser un visitante regocijado y atento de Nueva York y París, de Buenos Aires y Berlín, de Madrid y Tánger: pero no habría “escalado” tanto si no me hubieran aceptado de buen grado, primero entre la llamada clase “señorial” de las aldeas, luego de las capitales de provincia y, finalmente, entre la clase media de Lima, y hasta ser invitado, algunas veces invitado de “honor”, de la “alta clase” social de Lima.
Entre el zar de Rusia y un mujic, creo que había mucho menos distancia que entre un comunero de Andahuaylas (mi pueblo natal) y cualquiera de los presidentes del Perú.
Ninguna sociedad o nación puede tener una diversidad de grados diferentes de cultura, de modos de ser, de proximidad y distancia respecto de la antigüedad y la contemporaneidad. Escribí una novela con el imposible intento de interpretar ese mundo, porque yo atravesé casi todos esos grados de jerarquías y fronteras. *Todas las sangres* se llama ese libro y está dedicado a Santiago de Chile y al charanguista Jaime Guardia.

- *Cuéntenos algo acerca del “taller” de su novela de ahora.*
- Estoy intentando escribir una novela acaso más difícil aun que *Todas las sangres*. A través del hervidero humano que es el puerto pesquero más grande del mundo, Chimbote, interpretar mi experiencia del hervidero que es el Perú actual y, bastante, nuestro tiempo, el más crítico y formidable: nuestra época, que tenemos la suerte de sufrir y gozar como ángeles y condenados.

3. TERCER TEXTO: “CONVERSACIÓN CON JOSÉ MARÍA ARGUEDAS (ENTREVISTA DE ARIEL DORFMAN)”⁵

- *Su novela Todas las Sangres me parece ser una extraordinaria muestra de una novela marxista, que va más allá de los planteamientos tradicionales del realismo socialista. ¿Está usted de acuerdo con este juicio? ¿Es usted marxista? ¿Cuál es su visión sobre el escritor comprometido?*

5 Publicado en la revista *Trilce* 15-16, pp. 65-70, Valdivia, 2 de agosto, 1969). Al final del texto, se incluye la siguiente nota de los editores de *Trilce*: “La presente entrevista nos fue concedida por el novelista peruano José María Arguedas hace ya dos años. Razones relativas a la irregularidad con que esta publicación se ve obligada a aparecer, y relativas tam-

- No me creo autorizado para señalar hasta qué punto una novela es o no marxista. Tampoco conozco el caso de alguna obra que haya sido considerada, especialmente en Latinoamérica, como típica o muy representativa del realismo socialista. No conozco bien el marxismo. Estoy relativamente informado acerca de sus principales fundamentos. Soy partidario de una sociedad en que los hombres no estén juzgados por otros hombres, de una sociedad en que cada individuo ofrezca a los demás todo lo que le sea posible dar y que aquello que dé sea respetado y recibido con la misma gratitud y alegría, sea un objeto de madera o barro, o un poema o una escultura. Estoy comprometido con ese ideal. Pero estimo a los creadores que enriquecen nuestro mundo con alguna obra realmente bella y nueva, sin preocuparme de modo excluyente por su ideología.
- *En Todas las Sangres usted parecía propiciar una especie de resistencia pacífica de parte de los indígenas. ¿Puede dar resultado político esta actitud en el Perú actual? ¿Cuál es su visión sobre las guerrillas en su país?*
- En *Los ríos profundos*, los siervos de hacienda marchan sin temor contra las balas, movidos por un poder de orden mágico. El siervo, más humilde que el perro, se convierte en un individuo de valentía insuperable. Algunos años después de la publicación de esta obra, millares de siervos invadieron pacíficamente decenas de haciendas. No fue posible desalojarlos con los métodos tradicionales que habían sido tan eficaces: matar a algunos de ellos, hacer oír el tronar de la metralla. Tuvieron que dictar una ley de reforma agraria específicamente destinada a dar posesión legal de esas tierras a quienes, con la evidencia de que eran suyas, las tomaron. La realidad del Perú es sumamente compleja y variada. No me siento capaz de dictaminar nada concreto acerca de cómo hay que actuar en ella. Pero la historia de *Todas las Sangres* tiene antecedentes concretos. Mi opinión acerca de las guerrillas es que fueron un acto de desesperación ciega y, aparentemente, dictado por gente que desconocía increíblemente la realidad del país y, mucho más, la de la región en que estas guerrillas fueron puestas en marcha. Este acto de arrojo ciego favoreció directamente a las fuerzas que sostienen el imperio del latifundio y de todo lo que el latifundio significa como injusticia y como barrera hacia la justicia.
- *Cuando yo estuve en Lima, en enero de 1965, Washington Delgado me manifestó que era imposible e inverosímil que un comunero como Rendón Wilka se aliara con un industrial nacionalista como don Fermín contra el consorcio internacional. ¿Cómo respondería usted a esta afirmación de Delgado?*
- Washington Delgado es uno de los poetas y amigos a quienes más estimo. Pero Washington no conoce el mundo andino. Rendón Wilka aparece como un comunero que vivió muchos años en Lima dedicado a aprender todo, especialmente de cuanto escu-

bién a las dificultades que cada edición debe afrontar, han debido retrasar lamentablemente su inclusión en estas páginas. Sin embargo, por tratarse en ella de asuntos cuya vigencia, creemos, persiste en el momento presente, nos hemos permitido darla a conocer a nuestros lectores en este número, previa esta necesaria advertencia. Nuestras excusas a José María Arguedas y al autor de la entrevista, profesor Ariel Dorfman por este retraso y por los inconvenientes que esta eventualidad pudiera haber causado" (p.70).

chó a los políticos de izquierda. Aprendió que Dios no existe, ningún dios. ¿Por qué no podía haber descubierto que lo natural para un comunero es apoyar a un empresario peruano contra un consorcio extranjero? Este es un caso claro y simple, quizá bastante más para la mentalidad de un comunero que en su niñez fue azotado por haberse atrevido a asistir a una escuela oficial, que para un altísimo poeta urbano pleno de amor hacia los que sufren.

- *Usted ha planteado varias veces la posibilidad de industrializarnos y desarrollarnos sin perder nuestra originalidad americana. ¿Podría explicar lo esencial del pensamiento suyo con respecto a los tan trillados términos de Civilización y Barbarie?*
- 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 que sintiendo un auténtico orgullo de llamarse “cholos” y de proclamarlo. En el valle del 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 Shakespeare, 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”.
- *Para mí, su obra representa un paso en la interiorización y existencialización de la violenta realidad social americana, ¿está usted de acuerdo? ¿Por qué o por qué no?*
- Es posible. Creo ser un narrador más intuitivo que erudito. Mi niñez fue atroz en cuanto a sufrimiento e ilimitada en cuanto a dicha; me dieron, entonces, acaso con exceso, de lo bueno y de lo malo que hay en el hombre tan antiguo y tan complejamente contaminado de lo que llamamos “moderno”. Fui actor víctima de un sistema social en que la servidumbre estaba consagrada por la Iglesia que había logrado ofrecer como máxima compensación al dolor y al desprecio, el llanto.
- *¿Qué importancia le asigna usted a su propia obra en Perú y América Latina? ¿En qué otros autores encuentra similitudes?*
- En el Perú, contribuyó a revelar creo que, no sólo cómo es el indio, sino el hombre andino en todos sus estratos: creo que también contribuyó a descubrir cuán bello es el mundo cuando es sentido como parte de uno mismo y no como algo objetivo. Nada hay, para quien aprendió a hablar en quechua, que no forme parte de uno mismo. La difusión de los relatos en que se muestra este modo de vida, que tiene rasgos originales e iluminadores, y la potencia que guarda para suponer formas nuevas de conducta, ha inquietado, supongo, a lectores no peruanos, como usted, por ejemplo.

Admiro y estimo especialmente a Juan Rulfo. Admiro muchísimo a Mario Vargas Llosa. Acaso no sea posible ser más lúcido e ilustrado y más sensible que él. Creo que Mario representa la culminación del proceso, no tan extenso pero no exento de profundidad de la narrativa peruana y de la conjunción de cuanto la narración ha descubierto en el Perú y cuanto puede ofrecer, como iluminación y como método, la literatura universal.

- *¿Qué importancia tiene el realismo mágico o lo real maravilloso en sus obras?*
- Yo tuve la fortuna de pasar mi niñez en aldeas y pueblos con una muy densa población quechua. Fui quechua casi puro hasta la adolescencia. No me podré despojar quizá nunca —y esto es una limitación— de la pervivencia de mi concepción primera del universo. Para el hombre quechua monolingüe, el mundo está vivo; no hay mucha diferencia, en cuanto se es ser vivo, entre una montaña, un insecto, una piedra inmensa y el ser humano. No hay, por lo tanto, muchos límites entre lo maravilloso y lo real. ¿Ha habido de veras esos límites para los “cautivos” de la belleza?
- *¿Por qué tienen tanta importancia para usted la religión y los niños? ¿Por qué su actitud literaria frente a las mujeres es siempre la de idealizarlas (un poco como en la Beatriz, de Dante, o en El gran Meaulnes)?*
- En la respuesta a la pregunta anterior se ha contestado a esta interrogación. Tampoco hay mucha diferencia entre lo religioso, lo mágico y lo objetivo. Una montaña es dios, un río es dios, el ciempiés tiene virtudes sobrenaturales. A través de mi infancia, sólo aprendí a temer o a adorar a la mujer.
- *¿Hay algún rasgo autobiográfico en el libro El Sexto?*
- *El Sexto* es una novela muy autobiográfica. Las noticias policiales que ofrecieron los diarios de Lima sobre esa prisión, años después de la publicación del libro, aportaron testimonios aun más espantosos que los que se describen en la novela. Las predicciones políticas de los principales personajes se ha cumplido, casi al pie de la letra.
- *¿Cree usted que Lima es solamente “la horrible” o también hay algo de perdurable en ella?*
- Lima es la ciudad más cautivante, en cuanto a demostración de la habilidad y fortaleza humana para sortear lo inesperado y terrible y vencerlo, de todas las ciudades que conozco. No siento horrible esta ciudad; quizá cruel, informe y poderosa. Es un magma. Hay en ella 500 mil analfabetos, según una cifra que leí en una estadística especializada. Miles de clubes, en que están organizados los emigrantes de miles de pueblos andinos, celebran sus fiestas típicas, en algunos casos, con más esplendor que en sus aldeas de origen. Algún novelista nos ofrecerá la imagen de ese universo aparentemente indescriptible.
- *¿Qué puede adelantarme sobre su próxima novela?*
- Hace dos años, empecé a escribir una novela sobre los puestos en que se fabrica la harina de pescado. Esta industria ha revuelto a un gran sector del pueblo peruano. Indios nacidos y criados a cuatro mil metros de altura se convierten en hombres de mar, luchando contra el espanto y derrotándolo. Pero muchos han muerto, asfixiados entre la pestilencia de las bodegas o ahogados en el mar. Y..., ¡hay tanto que hablar

sobre ese universo! Temo de veras no poder vencer esas dificultades y ser menos que esos emigrantes quechuas que han contribuido a convertir al Perú en el primer productor del mundo. en una industria que hace veinte años era absolutamente desconocida.

- *Sabemos que Chile en estos últimos años ha tenido una importancia decisiva en su vida. ¿Cuáles son sus planes futuros con respecto a Chile?*
- Ruego a los amigos de *Trilce* recibir estas confesiones como un pequeño homenaje a Chile y a sus jóvenes escritores. Después de mi propia tierra. nada ni nadie hizo más por mí que este maravilloso país en que la civilización no ha aniquilado lo fraternal. lo espontáneo. Aquí están Nicanor y su hermano Roberto, que es también mi hermano. ¿Es posible encontrar un hombre más cordial, más fraterno. más generoso y más verdadera y terriblemente civilizado y amansador de la civilización que este Nicanor Parra y sus hermanos? Por esa razón pretendo contribuir a mantener un intercambio real, cotidiano, entre el Perú y Chile, pues no creo que se dé el caso de países limítrofes que puedan ofrecerse más fácil e inmediatamente valores diferentes y tan necesarios para la educación y el descubrimiento del infinito universo de lo creado por el hombre. Tal intercambio no debe circunscribirse sólo al círculo de los intelectuales. sino al más vasto de los estudiantes y de los propios obreros.

REFERENCIAS

ARGUEDAS, José María

1968 "Análisis de un genio popular: Violeta Parra". *Revista de Educación* 13. Santiago de Chile. pp. 66-76.

1969a "Los rostros del Perú" (respuestas a un cuestionario de Alfonso Calderón). *Erquilla* 50-52, Santiago de Chile, 22-28 enero.

1969b "Conversación con José María Arguedas" (entrevista con Ariel Dorfman). *Trilce* 15-16: 65-70. Valdivia, 2 de agosto.

1990 *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Madrid: Allca. Edición crítica, coordinada por Eve-Marie Fell, de la novela póstuma de Arguedas (cuya primera publicación se realizó en 1971). Colaboran en esta edición Sybila Arredondo, Rubén Bareiro Saguier, Antonio Cornejo Polar, Roland Forgues, Edmundo Gómez Mango, Martin Lienhard, José Luis Rouillon, William Rowe.

CÁNEPA, Gisela

1998 *Máscara, transformación e identidad en los Andes. La fiesta de la virgen del Carmen. Paucartambo-Cuzco*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

2002 *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

VARGAS LLOSA, Mario

1996 *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica.