

La orfandad andina de José María Arguedas¹

Mercedes López-Baralt, Universidad de Puerto Rico

A Sybila Arredondo viuda de Arguedas

Es frecuente leer en la crítica de Arguedas la propuesta de su filiación con el Inca Garcilaso; ambos, mestizos culturales, figuran como traductores desde las primerísimas páginas de los *Comentarios reales* y *Los ríos profundos*.² La modesta función de filólogo encubre la mucho más ambiciosa tarea del etnólogo, que no es otra que la de traductor de culturas, como lo han visto Mounin en *Problemas teóricos de la traducción* y James Boon, quien define la antropología como ‘traducción extrema’.³ En *La voz y su huella*, Martin Lienhard vincula la obra de Arguedas con la *Nueva coronica* de Guaman Poma, por el dialogismo entre oralidad quechua y escritura española que marca ambas producciones literarias, y vuelve a vincular a ambos autores en ‘La “andinización” del vanguardismo urbano’ como las voces más excéntricas a la tradición hispano-occidental que haya producido el Perú.⁴ John V. Murra⁵ ha examinado los múltiples roles que asume nuestro autor: novelista en español, poeta en quechua, etnólogo y folklorista del mundo andino. Regina Harrison y Sara Castro-Klarén,⁶ entre otros, han abordado el problema del bilingüismo en su obra.

Es evidente, pues, que el mestizaje cultural de Arguedas es lo que le otorga la marca diferencial a su escritura, a la vez lo que le supone como creador los mayores escollos y extrae de su genio los triunfos más contundentes. Aunque asumió por separado y en distintos momentos de su vida las funciones de novelista y etnólogo, en su literatura éstas se encuentran entreveradas. Para explorar cómo el mundo andino imprime su huella a la escritura de Arguedas vale identificar algunas nociones o categorías culturales quechuas e indagar cómo operan en su obra. Porque el material etnográfico no es allí sólo contenido: deviene forma, estructura, trama, símbolo. Cabe recordar, por ejemplo, la obsesiva presencia del estribillo ‘que no haya rabia’ de la tradición oral quechua de Puquio y su contradictorio campo semántico en *Todas las sangres* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.⁷ Hay, en este complejo mundo cultural andino cifrado en su obra, tres conceptos claves cuyo destino literario he examinado en otro lugar: *wakcha* (huérfano), *pachakuti* (mundo al revés) y *tinku* (encuentro conflictivo de dos partes que engendra la totalidad). Hoy quisiera seguirle la pista a la primera de estas categorías andinas, vinculándola no sólo con la escritura de Arguedas sino con su propia experiencia vital.

Se trata de la noción de *wakcha*, omnipresente tanto en su narrativa como en su poesía. El mismo autor da su definición antropológica del término:

Los indios [...] dividen a la gente en dos categorías. La categoría de los que poseen bienes, ya sea en terrenos o animales, es gente, pero el que no tiene ni animales es huak'cho. La traducción que se le da a este término al castellano es huérfano. Es el término más próximo porque la orfandad tiene una condición no solamente de pobreza de bienes materiales sino que también indica un estado de ánimo, de soledad, de abandono, de no tener a quién acudir. Un huérfano, un *huak'cho*, es aquél que no tiene nada. Está sentimentalmente lleno de gran soledad y da gran compasión a los demás.⁸

Que Arguedas se ve a sí mismo como *wakcha* se desprende de su famosa intervención de 1965 en el Primer Encuentro de Narradores Peruanos en Arequipa, en la que se confiesa 'hechura de su madrastra'. En esta conmovedora confesión, Arguedas afirma que su madrastra, al relegarlo a la cocina, despreciándolo, le hizo el enorme favor de propiciarle el ingreso afectivo en el mundo indígena.⁹

Sabido es que Arguedas proyectó su condición biográfica de huérfano a su condición cultural de marginado de ambos mundos – el andino y el occidental – entre los que a la vez media como *tinku*: puente vivo y agónico. Es interesante notar cómo, cuando comienza su trabajo psicoanalítico con la Dra. Lola Hoffmann en Santiago de Chile, la llama madre y le escribe en quechua.¹⁰ Aunque la carta lleva su traducción al español, el gesto es claro: el huérfano es un *wakcha*, aquel niño que sólo halló consuelo en la cocina de la hacienda, con sus sucesivas madres indias. Cito la carta inédita de abril de 1962:

Hatun mamay Lola:

Paqarinmi ripukusaq makiykipa chaninchasqa, ñakariy qochamanta qespisqa.

Mana chanin munaykiwan, pacha tutayaypa sonqonman chayaq ñawikiwan, muchuq kuyaq hatun mamay, qespichiwaniki. Manan qonqasqaykichu, qanpa, B. sutinpin allin qari hina llankasaq, hatun mamay. Gabypas sumaqta yanapawan, kirisqa wayqenta hina, qan rayku.

Kutimusqaykin 'Jonastan' apumusqayki, Beatrispa, ñoqa sutinpi makikipa churaykusaq. Peruniypa sutinpi.

(Mi gran madre Lola:

Me voy mañana, fortalecido por tus manos, de los mares del dolor casi salvado.

Con tus manos invalorable, con tus ojos que penetran la más oscura sombra del mundo, gran madre que amas a los que sufren, me has levantado. No he de olvidarte. En tu nombre y en el de Beatriz trabajaré como un mozo renovado. También Gaby estuvo a mi lado, como ante un hermano herido.

He de volver. Te traeré 'Jonás', lo pondré en tus manos, a nombre de B., [tachadura] a mi nombre y el de mi patria.)

José María.¹¹

El compromiso del huérfano Arguedas con la mayoría marginada de su país, de la que se siente parte, se manifiesta explícitamente en una de sus últimas cartas, dirigida al guerrillero trotskista Hugo Blanco, encarcelado por su militancia. En ésta, Arguedas se manifiesta hermano de Blanco porque – aunque por otro medio, la escritura – él también ha defendido a los peruanos pobres, instándolos a salir de la terrible categoría del ‘más huérfano de los huérfanos’.¹² Ya conocíamos la frase ‘huérfano de huérfanos’; había caracterizado patéticamente al protagonista de *El sueño del pongo*.¹³

No es difícil inferir que este sirviente doméstico andino es el *alter ego* de nuestro escritor/etnólogo. Arguedas publicó el relato por primera vez en 1965. Escuchó este cuento en Lima, de boca de un comunero cuzqueño: ‘el indio no cumplió su promesa de volver y no pude grabar su versión, pero ella quedó casi copiada en mi memoria’.¹⁴ ¿Tradición oral o creación literaria culta? Es difícil decidirlo, pero si bien el relato es fruto de la memoria colectiva andina, se trata de un texto mediado por el escritor culto, que de alguna manera lo re-elabora. Lo importante, sin embargo, es notar cuán hondo le llegó, cómo pudo leerse a sí mismo en este cuento quechua, para ser capaz de grabarlo en la memoria y reproducirlo como si lo transcribiera de una cinta magnetofónica. Porque Arguedas/*wakcha* es también Arguedas/*pongo*, lo que confirmamos al leer aquellos recuerdos infantiles en que su hermanastro – arquetipo de los gamonales que rondarán sus páginas – lo maltrata, mientras su madrastra lo relega a la cocina con los indios.¹⁵

De la experiencia vivida al trabajo de campo, de éste a la labor de folklorista, y de allí a la literatura: el *wakcha* es el gran personaje de la narrativa arguediana desde que un niño huérfano – también *alter ego* del autor – protagoniza su primer cuento, “Warma kuyay” (“Amor de niño”, 1933). En *Yawar fiesta* (1941) el *wakcha* está en los *punaruna* que son despojados de sus tierras por los gamonales y en los serranos de Puquio que bajan a Lima donde viven como migrantes. En *Los ríos profundos* (1958), el niño Ernesto es *wakcha* por huérfano de madre, porque lo consideran forastero en el Colegio,¹⁶ por identificarse con el pongo del Viejo recordando la letra de un huayno que dice: ‘No tiene padre ni madre, sólo su sombra’.¹⁷ También la opa Marcelina, por su origen incierto y su desvalidez, responde a esta categoría andina. Y doña Felipa, por

chola, por desposeída de la sal que los hacendados quitan a los comuneros para engordar a sus becerros y por su destino final de forastera. La novela póstuma de Arguedas, *Los zorros* (1971), se abre precisamente con un pasaje sobre la mestiza Fidela, quien, preñada por un forastero, va a parir un huérfano.

Pero no se entienda que esta obsesión por la orfandad engendra en la obra de Arguedas una visión patética del mundo andino, pues si es cierto que la compasión es uno de los motores de su obra, a la noción de *wakcha* es inherente el desafío del *pachakuti*, apocalipsis o mundo al revés. En los mitos quechuas de Huarochirí recogidos por Avila en 1608 (recordemos que Arguedas tradujo el manuscrito al español en 1966 como *Dioses y hombres de Huarochirí*), los dioses Viracocha y Pariacaca asumen la máscara de mendigos peregrinos. Este último castiga con un diluvio al pueblo que le negó hospitalidad, inundando la costa con ‘los ríos profundos’ de la sierra. Su gesto sigue vivo en la memoria andina, como se infiere del final de *El sueño del pongo*, en el que San Francisco le hace justicia al sufrido indio. Luego de ordenar al ángel joven que cubra de miel de chancaca el cuerpo desnudo del gamonal, y al ángel viejo que embadurne de excremento el pobre cuerpo del indio, el santo de Asís impone una sorpresiva y justiciera inversión de jerarquías:

Quando nuevamente, aunque ya de otro modo, nos vimos juntos, los dos, ante nuestro Gran Padre San Francisco, él volvió a mirarnos, también nuevamente, ya a ti ya a mí, largo rato. Con sus ojos que colmaban el cielo, no sé hasta que honduras nos alcanzó, juntando la noche con el día, el olvido con la memoria. Y luego dijo: ‘Todo cuanto los ángeles debían hacer con ustedes ya está hecho. Ahora, illámanse el uno al otro! Despacio, por mucho tiempo.’ El viejo ángel rejuveneció a esa misma hora; sus alas recuperaron su color negro, su gran fuerza. Nuestro Padre le encomendó vigilar que su voluntad se cumpliera.¹⁸

La connotación de forastero, peregrino o migrante que los mitos de Huarochirí añaden a la orfandad social inherente a la noción quechua de *wakcha* tiene profundas raíces dentro de la tradición cultural andina. Pues, como la ha visto Murra,¹⁹ el hombre y la mujer andinos tienen, gracias al principio rector del parentesco, derecho de nacimiento al usufructo de las tierras de su *ayllu*. Abandonar la comunidad natal o sus puntos periféricos (me refiero a la tenencia no contigua de la tierra que caracteriza la economía tradicional andina, lo que Murra llama el ‘archipiélago vertical’ que permite a las comunidades el cultivo de diversos alimentos en distintos pisos ecológicos) significa entonces perder los derechos a la tierra, convertirse en un auténtico desposeído.

Las aventuras de Pariacaca y Viracocha no pueden menos que recordarnos las palabras con que, desde el interior mismo del dibujo “Camina el autor” de su *Nueva coronica*, Guaman Poma se autodescribe

en 1615: ‘Camina el autor con su hijo don Francisco de Ayala. Sale de la provincia a la ciudad de los Reys de Lima a dar cuenta a su Magestad. Y sale pobre, desnudo, y camina en invierno’.²⁰ Esta imagen de pobreza no es sino aun otra máscara que el cronista asume voluntariamente en su proceso de autoficcionalización, y que contradice una máscara anterior: la de ‘señor y príncipe’ del frontispicio.

Pero lo importante es notar que esta peregrinación de Guaman Poma – quien desterrado de su ciudad de Huamanga viaja como forastero pobre a Lima con su carta crónica ilustrada al rey – lo convierte en antecedente de los migrantes serranos de hoy, que invaden Lima con su economía paralela, su militancia en la guerrilla urbana, sus tradiciones, sus clubs y su poesía. Julio Noriega, en dos libros sobre la poesía quechua contemporánea, afirma que ‘el migrante como sujeto poético quechua moderno personifica la imagen utópica de los desarraigados del mundo andino’.²¹ Se trata de un sujeto poético que ‘actualiza la imagen de un dios peregrino’, y que tiene remotos antecedentes en la tradición oral.

El *wakcha*, en su dimensión de forastero, desterrado o migrante – desde los dioses andinos hasta Guaman Poma y el sujeto de la poesía quechua urbana – impone siempre con su caminar la voluntad del *pachakuti* que resultará del *tinku* o encuentro entre costa y sierra: en el caso de Viracocha y Pariacaca, la amenaza del fin de una humanidad que faltó a la reciprocidad andina; en el del cronista indio, la esperanza del buen gobierno que acabará con los abusos del virreinato; en el de los migrantes de hoy que escriben en quechua, la subversiva andinización de la capital limeña que antes colonizara a la sierra.

Es éste, pues, el contexto amplio de la noción arguediana de *wakcha*. En *Los ríos profundos*, más allá de encarnar en diversos personajes, incide nada menos que en la propuesta de la novela. Pues el relato reivindica tres veces al *wakcha*, en dos mujeres (una de ellas retrasada mental) y un niño. Se trata de la celebración del poder de lo débil en una suerte de sorprendente *pachakuti*²² o mundo al revés andino. En *Todas las sangres*, Rendón Willka afirmará con orgullo a don Fermín: ‘Patrón, yo, ningún huérfano, sabiendo claro de comunismo’.²³ Cabe señalar aun otro texto de Arguedas – esta vez poético, un himno quechua – en que la esperanza mesiánica parte de la fusión de las tres nociones andinas, *wakcha*, *pachakuti* y *tinku*. Se trata del poema *Tupac Amaru kamaq taytanchisman* (A nuestro Padre Creador Tupac Amaru), de 1962, que manifiesta la huella indeleble de la elegía quechua anónima traducida por Arguedas en 1955: *Apu Inka Atawallpaman*, aun otro texto mesiánico.²⁴ Cito algunos fragmentos de la versión española del poema, que por cierto está dedicado ‘A Doña Cayetana, mi madre india, que me protegió con sus lágrimas y su ternura, cuando yo era un niño huérfano...’:

Está cantando el río,
está llorando la calandria,

está dando vueltas el viento [...]

De tu inmensa herida, de tu dolor que nadie habría podido cerrar, se levanta ya para nosotros la rabia que hervía en tus venas. Hemos de alzarnos ya, padre, hermano, mi Dios Serpiente. Ya no le tenemos miedo al rayo de pólvora de los señores, a las balas y la metralla, ya no le tememos tanto. ¡Somos todavía! [...] como las multitudes infinitas de las hormigas selváticas, hemos de lanzarnos, hasta que nuestra tierra sea de veras nuestra y nuestros pueblos nuestros pueblos. [...]

Estoy en Lima, en el inmenso pueblo, cabeza de los falsos *wiraqochas*. [...] Estamos juntos; nos hemos congregado pueblo por pueblo, nombre por nombre, y estamos apretando a esta inmensa ciudad que nos odiaba, que nos despreciaba como a excremento de caballo. Hemos de convertirla en pueblo de hombres que entonen los himnos de las cuatro regiones de nuestro mundo, en ciudad feliz, donde cada hombre trabaje²⁵

Con estas instancias de reivindicación del *wakcha* en mente, retornemos a *Los ríos profundos* para seguir la suerte de sus tres héroes. En el destino de cada uno está el virar – como lo dirían muy poco más tarde Silvio Rodríguez y Pablo Milanés – el mundo al revés. El protagonista ha de trazar el camino de la liberación que reverbera en las historias de Marcelina y doña Felipa. Pues Ernesto, el huérfano-forastero de este *Bildungsroman* peruano, triunfa de la educación enajenante del colegio y asume sus raíces andinas. Si la formación académica significa necesariamente la occidentalización y la proyección hacia la modernidad, entonces Ernesto asumirá la dirección contraria, emprendiendo el camino hacia el pasado. ¿Se tratará del cumplimiento del ‘misterioso proyecto’ que concibe el padre antes de la visita al Viejo? El adolescente abraza al pongo de su tío hacendado, hace bailar y cantar al *zumbayllu*, marcha solidario con las chicheras amotinadas, y finalmente se escapa del colegio a buscar a su padre y se va cantando por la sierra, desafiando las órdenes de los curas que lo querían mandar a vivir con el viejo gamonal, su tío. El canto cifra una opción de múltiples ramificaciones: tradición oral, mundo andino y pasado, que subvierten en este final los caminos de la cultura escrita, la modernidad, Occidente.

Dos personajes secundarios – dos mujeres – repiten el curso de salvación del protagonista. La opa Marcelina, pobre de pobres recogida por los padres del colegio de Abancay (y seducida por uno de ellos), vive allí como animal y es violada reiteradamente por los muchachos del colegio. Pero este personaje penoso y repulsivo se humaniza al final del relato. El milagro lo logra el ejemplo de doña Felipa. Al identificarse con la chichera revolucionaria, la opa llega al heroísmo al rescatar su rebozo de la cruz

de un risco sobre el temible río Pachachaka, y – cosa aun más insólita – estrena por vez primera un sentimiento inalienablemente humano, la alegría: ‘Pasó por mi lado sin mirarme – advierte Ernesto – Su rostro resplandecía de felicidad.’ Al final de la novela, y mientras ella agoniza, el joven protagonista hace un acto de contrición frente a la demente: ‘Le pedí perdón en nombre de todos los alumnos. Sentí que mientras hablaba, el calor que los piojos me causaban iba apaciguándose; el rostro de ella embellecía, perdía su deformidad.’ Y la llama doña Marcelina ante el asombro escandalizado del padre Cárpena: ‘¿Doña? ¿Por qué doña? ¡Deliras...!’²⁶

La historia de doña Felipa, la chichera, constituye uno de los aciertos narrativos y poéticos más fecundos de *Los ríos profundos*. *Wakcha* por chola, por desposeída de la sal que los hacendados quitan a los comuneros para engordar a sus becerros y por su destino final de forastera, no sólo capitanea un motín vencedor, en que las mujeres del pueblo se apoderan de los sacos del preciado polvo, sino que no se olvida de los pobres de Patibamba y les reparte el botín. Su trayectoria al escapar de la policía deviene emblema de la esencia del pensamiento mítico (desde las *Metamorfosis* de Ovidio hasta la *pensée sauvage* de Lévi-Strauss): transformación continua. Pues al fugarse (y no la volvemos a ver en la novela) su ausencia se convertirá en la omnipresencia poderosa del mito. Vale la pena seguirle la pista.

La primera noticia suya que tenemos tras escaparse se la da a Ernesto uno de sus compañeros de colegio: ‘Dicen que ha huído de noche. Pero la han visto. Han salido a perseguirla; un sargento con muchos gendarmes. Ella ha bajado al Pachachaca. Dicen que tiene parientes en Andahuaylas.’²⁷ Pronto volverá el muchacho a interesarse por la chichera, y le pregunta a Antero si es cierto que doña Felipa tenía dos maridos; éste le responde:

Los de doña Felipa, **dicen**. Dos tenía. **Dicen** que al alcaide de la cárcel lo arrojó a empellones de su chichería, porque él también quiso quedarse a dormir en la chichería. Ya estaba borracho y lo tendió en la calle. Ahora se ha vengado. Pero doña Felipa ha prometido volver sobre Abancay. Unos **dicen** que se ha ido a la selva. Ha amenazado regresar con los chunchos, por el río, y quemar las haciendas.²⁸

Ernesto asumirá el discurso de Antero al informarle a un soldado: ‘Con los chunchos, **dicen**, ha de volver doña Felipa’. En todos estos fragmentos he subrayado la palabra ‘dicen’ porque es el índice que nos da Arguedas para apuntar a la tradición oral (el *nispa nin* – dicen diciendo – de los relatos quechuas). Lo que ha sucedido ante nuestros ojos es la prodigiosa transformación de doña Felipa, quien deviene mito, se convierte en tema de canciones y aun en objeto de esperanza mesiánica. Así, cuando Ernesto visita una de las chicherías del pueblo, Palacitos le dice, señalando al

arpista, al Papacha Oblitas: 'De doña Felipa también va a cantar'.²⁹ Al son de su arpa, una mestiza cantará:

'Huayruros', huayruros', mana atinchu mana atinchu maytak'atinchu Imanallautas atinman iway! atinman Manchak' wayruro Doña Felipa makinwan Doña Felipa kallpanwan 'Huayruroy', 'huayruro', maytas atiwak' maytas chinkanki Doña Felipa mulallan chunchul malallan chinkaychita chinkachin huayruroy huayruroy	Dicen que el huayruro, huayruro no puede, no puede, ¡cómo ha de poder! Por qué ha de poder, ¡huay! qué ha de poder el espantado huayruro con la mano de doña Felipa con la fuerza de doña Felipa. Huayruro, Huayruro, qué has de poder, adónde has de huir. De doña Felipa la mula, las tripas de la mula de perder, te perdieron huayruro, huayruro ³⁰
--	---

Notemos cómo el *haylli* comienza con 'Dicen que', marcado en la versión quechua por el validador reportativo -s que sirve como sufijo de 'Huayruro' en el primer verso, y que indica que la fuente de la información narrada es la tradición oral y no la experiencia propia.

La última noticia que consigna la novela sobre el personaje nos presenta a una doña Felipa múltiple y elusiva:

A los guardias que persiguieron a doña Felipa los extraviaron en los pueblos durante varios días. Unos decían haber visto pasar a la chichera momentos antes en mula y a paso lento. En los mismos sitios declaraban otros no saber nada de su llegada ni de su nombre. Una indicación falsa o comedia obligaba a los guardias a subir grandes cuestras, a bajar al fondo de las quebradas o a faldear durante horas las montañas. Los guardias volvían muchas veces a los pueblos, y castigaban a las autoridades. Llegaron así a Andahuaylas. La mitad de la gente afirmaba en la ciudad que doña Felipa había pasado, camino de Talavera, la otra mitad aseguraba que aún no había llegado y que sabían que ya se acercaba.

No la pudieron encontrar. Por orden del prefecto los guardias permanecieron en Andahuaylas e instalaron allí un puesto. Siguieron recibiendo noticias, a diario, del avance de doña Felipa y su acompañante, de su huída hacia Huamanga. Otros afirmaban que había instalado una chichería en San Miguel, en la frontera con la selva, adonde llegaban ya parvadas de inmensos loros azules.³¹

¿No estamos ante la apoteosis del mito? No podemos imaginar mejor recreación del pensamiento tradicional andino que la que logra Arguedas al contar la singular historia de doña Felipa, precedente, sin lugar a dudas, del inolvidable Maco/Maca/Santa Maca Albornoz de *La tumba del relámpago*, de Manuel Scorza (1979).

La insistencia arguediana en la noción de *wakcha*, compartida por los tres personajes cuyo proceso libertario (vuelta a las raíces andinas, humanización, mitificación) acabamos de examinar, no debe extrañarnos, ya que se trata de un concepto andino vivo por ancestral. Ahora bien, Arguedas no accedió a esta noción sólo gracias a sus trabajos etnológicos, sino que la mamó en la leche como niño huérfano en la cocina de la hacienda de doña Grimanesa Arangoitia, la más terrible de las madrastras de la literatura peruana.³² Pero la escritura – una suerte de alquimia verbal – suele transmutar el dolor en esperanza. La penúltima carta de Arguedas a doña Lola Hoffmann, fechada el 16 de septiembre de 1969 y aun inédita, resume mejor que nada el pujante desafío que late tras el patetismo de la orfandad generadora de su escritura. Por su carácter testamentario quisiera terminar este ensayo citando un fragmento:

Con la novela trunca [*Los zorros*] en mi mente y en toda mi naturaleza yo no puedo dictar clases ni investigar, pero aquí tampoco puedo concluir o terminar la novela. Ya no me es posible tampoco volver donde Ud., a Chile. Estoy condenado. Pero he hecho una vida completa, pura, fecunda, ejemplar; he revelado un mundo que veo ahora, casi como un dios pequeñito antiguo, lo veo desarrollarse, incontenible, generoso y resplandeciente. Lo hemos hecho los dos, Lola, la gran parte: Todas las sangres y *Hombres y dioses de Huarochirí*, descubrieron al Perú y América un verdadero universo. Fue Ud., es, mi madre, y como a tal la beso en la frente y en las manos.

José María³³

NOTAS

- ¹ Este trabajo elabora algunas de las ideas presentadas en otro ensayo más extenso: '*Wakcha, pachakuti y tinku* : tres llaves andinas para acceder a la escritura de Arguedas', del libro *Las cartas de Arguedas*, edición de John V. Murra y Mercedes López-Baralt, publicado por la Pontificia Universidad Católica del Perú en Lima en 1996.
- ² Desde su "Proemio al lector" Garcilaso afirma: 'En el discurso de la historia protestamos la verdad della, y que no diremos cosa grande que no sea autorizándola con los mismos historiadores españoles que la tocaron en parte o en todo, que mi intención no es contradecirles, sino servirles de comentario y glosa y de intérprete en muchos vocablos indios, que, como extranjeros en aquella lengua, interpretaron fuera de la propiedad della'.

Inmediatamente dará unas “Advertencias acerca de la lengua general de los indios del Perú”, en *Comentarios reales* (Puebla, México: Editorial José M. Cajica), I:12, 13). En *Los ríos profundos*. Cuarta edición (Buenos Aires: Losada, 1972), p. 26, el protagonista se torna filólogo: ‘En la tarde llegamos a la cima de las cordilleras que cercan el Apurímac. “Dios que habla” significa el nombre de este río’.

³ Georges Mounin, *Los problemas teóricos de la traducción* (Madrid: Gredos, 1971) y James Boon, comunicación personal (1980).

⁴ Martin Lienhard, *La voz y su huella* (La Habana: Premio Casa de las Américas, 1989) y “La ‘andinización’ del vanguardismo urbano”, edición crítica de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (UNESCO, 1990, pp. 321–332).

⁵ John Murra, “José María Arguedas: dos imágenes”, *Revista Iberoamericana*, 122 (1983), pp. 43–54, y “Semblanza de Arguedas” (conferencia pronunciada en el *Otoño Andino* de Cornell University, 1977).

⁶ Regina Harrison, “José María Arguedas: el sustrato quechua”, *Revista Iberoamericana*, 122 (1983), pp. 111–132; Sara Castro-Klarén, “Mundo y palabra: hacia una problemática del bilingüismo en Arguedas” *Runa*, Lima, núm.6 (noviembre de 1977), pp. 8–10.

⁷ Arguedas recoge este texto ritual en su ensayo antropológico “Puquio, una cultura en proceso de cambio”, Arguedas et al, *Estudios sobre la cultura actual del Perú* (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1964). En cuanto a la complejidad contradictoria del sentido del estribillo en sus novelas, vale apuntar al hecho de que en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, tras celebrar la ira santa de Isaías ante la injusticia en el discurso de don Hilario, don Esteban y el loco Moncada, Arguedas mismo desautoriza esta rabia, motor de la lucha de clases, en la carta al rector de la Universidad Agraria que figura como parte del apéndice final de la novela: ‘la Universidad debe orientarla con lucidez, ‘sin rabia’, como habría dicho Inkarrí y los estudiantes no están atacados de rabia en ninguna parte, sino de generosidad impaciente, y los maestros verdaderos obran con generosidad sabia y paciente. ¡La rabia no!’

⁸ Testimonio de Arguedas grabado por Sara Castro-Klarén, en Julio Ortega, *Texto, comunicación y cultura: Los ríos profundos de José María Arguedas* (Lima: Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación, 1982), pp. 106–107.

⁹ *Primer encuentro de narradores peruanos, Arequipa, 1965* (Lima: Casa de la Cultura, 1969), citado por Julio Ortega en *Texto, comunicación y cultura*, p. 93.

¹⁰ Entre 1962 y 1969, el último año de su vida, Arguedas se trató con la Dra. Hoffmann en visitas periódicas a Santiago de Chile. Tenía problemas para escribir – Murra nos recuerda cómo quiso empezar su carrera de escritor en quechua pero el ambiente de la ‘Lima la horrible’ de Salazar Bondy no se lo permitió – y una sexualidad atormentada ligada a las experiencias traumáticas de su niñez. Arguedas ha reiterado una y otra vez su deuda literaria con doña Lola Hoffmann: sin su ayuda no hubiese sido capaz de producir varios de sus libros más importantes.

- ¹¹ Cito del manuscrito inédito *José María Arguedas: Cartas inéditas* (edición de John V. Murra y Mercedes López-Baralt).
- ¹² Cabe fechar la carta hacia noviembre de 1969.
- ¹³ *El sueño del pongo* (*Temblor, El sueño del pongo/Katatay, Pongop mosqoynin*. Edición bilingüe quechua/español (La Habana: Casa de las Américas, s/f), p. 58. Publicado por primera vez en 1965 en Lima, en ediciones Salqantay.
- ¹⁴ *El sueño del pongo*, p. 53.
- ¹⁵ Testimonio de Arguedas grabado por Sara Castro-Klarén, en Ortega, *Texto, comunicación y cultura*, pp. 102–103. El niño Arguedas también sufrió de su hermanastro otro tipo de violencia que lo marcó para toda la vida: este lo obligaba a acompañarlo a los burdeles para que presenciara su coito con las prostitutas de turno.
- ¹⁶ El Añuco, por ejemplo, le grita a Antero que no le venda el *zumbayllu* a Ernesto pues es forastero, en *Los ríos profundos* (Buenos Aires: Losada, 1972), p. 76.
- ¹⁷ *Los ríos profundos*, p. 22.
- ¹⁸ Cito por la edición de Casa de las Américas, p. 63.
- ¹⁹ Me refiero a su importantísimo libro *Formaciones económicas y sociales del mundo andino* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1965).
- ²⁰ Refiero el lector a la edición crítica de *al Nueva coronica i buen gobierno de Guamon Poma de Auala*, a cargo de John V. Murra y Rolena Adorno (México: Siglo Veintiuno, 1980).
- ²¹ *Poesía quechua escrita en el Perú. Antología* (Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, 1979) y *Buscando una tradición poética quechua en el Perú* (Premio Letras de Oro, Miami, 1995). Cito de este último.
- ²² Literalmente: voltear la tierra y el tiempo.
- ²³ *Todas las sangres* (Lima: Biblioteca Peruana, 1973), vol.I, p. 200.
- ²⁴ Sobre la elegía, véase, de la autora de estas líneas, *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino* (Madrid: Playor, 1987).
- ²⁵ *El sueño del pongo*, pp. 15–19. Arguedas es autor de varios poemas bilingües: *Oda al jet, Llamado a algunos doctores, Temblor, Qué Guayamasín...*
- ²⁶ *Los ríos profundos*, pp. 162, 220, 225.
- ²⁷ *Los ríos profundos*, p. 150.
- ²⁸ *Los ríos profundos*, p. 153.
- ²⁹ *Los ríos profundos*, p. 178.
- ³⁰ *Los ríos profundos*, p. 185.
- ³¹ *Los ríos profundos*, p. 200.
- ³² Arturo Echavarría Ferrari sugiere releer el *Elogio de la madrastra* como un homenaje paródico a la orfandad de Arguedas, escritor por el que Vargas Llosa siente una fascinación a la vez apasionada y crítica. Me parece una posibilidad muy fecunda.
- ³³ Cito de *Las cartas de Arguedas*, edición de John V. Murra y Mercedes López-Baralt.