



Bajo la leve forma que nace con la única pretensión de asir la intuición pasajera, el volátil diálogo de la lectura, me permito exponer algunas reflexiones en torno a las narrativas de João Guimarães Rosa y de José María Arguedas. Una recepción paralela del *Gran sertón: veredas* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* nos sugiere múltiples puntos de encuentro. Aquí ensayo sobre el papel del lenguaje —la estructuración del discurso y la oralidad— en la construcción de sujetos “marginados” en las sociedades latinoamericanas: el sertonero o campesino y el indígena migrante. Ligada a esta idea, nos hallamos con el espacio como elemento esencial de estas narrativas —en el cual se desenvuelven y al que se deben los sujetos aludidos—: el sertón nordestino del Brasil, la ciudad sobrepoblada y subdesarrollada en la costa del Perú; espacios “periféricos”, alejados de los referentes emblemáticos de la modernidad.

KATIA IRINA IBARRA

VOZ EN LA ESCRITURA

*Sujetos marginados en la narrativa
de João Guimarães Rosa y José María Arguedas*

Lenguaje y espacio son los ejes a través de los cuales se desencadenan estas narrativas. Ambos textos se disponen a transfigurar la “realidad” a través del artificio literario; se constituyen como textos ficcionales y estéticos sin renunciar por ello a un contexto social inmediato y vívido. El campo y la metrópoli costeña son los escenarios donde habitan los campesinos analfabetas, los serranos forasteros, sujetos marginales que se construyen a partir de su propio lenguaje. El discurso abigarrado, caótico, total, del sertonero da cabida a su idiosincrasia, sus creencias y costumbres, a la cultura oral de la que forma parte. El del indígena migrante, lenguaje diglósico, heterogéneo, que conjuga la lengua, simbolismo y sonoridad del quechua, con un castellano hecho propio, en un contexto degradado, el sujeto se expresa desde su condición, excluido y marginado, como es el caso de los pescadores de Chimbote.

Ambas obras contienen la contradicción —acaso romántica— del lenguaje: siendo éste una vía a través de la cual nos aproximamos a lo “real”, es a la vez incapaz de develarlo. Por ello, su cercanía con la realidad, y su rechazo al realismo (Adorno, 2003), se nos presenta gracias a la fragmentación del discurso, a la experimentación con las formas, al enunciado desintegrado y caótico del sujeto. Voces dislocadas, incapaces de desentrañar el sinsentido del mundo, entretejen una escritura en pos de la oralidad. En cierta forma, el experimento que se proponen Guimarães y Arguedas consiste en trasladar la expresión oral de sus personajes a la obra literaria, llevándolo hasta sus últimas consecuencias: un cuestionamiento al uso del idioma culto en la producción literaria, la irrupción del quechua en el español —o del español en el quechua— en el habla de los “cholos” y mestizos del Perú; un lenguaje heterogéneo propio de las culturas latinoamericanas.

Es como si la voz, al ingresar a la novela o el cuento por esos diversos cauces de elaboración ficcional, estuviera invadiendo los terrenos tradicionalmente reservados a la letra, y por ese medio subvirtiéndola, al carcomer su fijeza, al descuadrar sus certezas racionales. (Pacheco, 1995: 62)

Pese a la imposibilidad de narrar, contradicción fundamental de la novela contemporánea (Adorno, 2003), el espacio es contado. En estas lecturas compa-

radas el escenario oscila entre el sertón brasileño y la típica ciudad del tercer mundo, ambos se configuran como elementos fundamentales, como personajes totales que abarcan la fragmentaria “realidad”. El espacio se edifica con los múltiples microrelatos que el aliento logra alcanzar. El gran campo en el que se sitúa Riobaldo y su interlocutor letrado, se equipara a la memoria del primero y sus historias narradas, en monólogo extenso e interminable, se nos figuran simultáneas. Se funden espacio y tiempo en la voz y la memoria arrebatada de Riobaldo. Cronotopo¹ y metonimia: su voz y memoria son el sertón, el sertón es el universo.

Y tanta explicación doy porque mucho arroyo y vereda, en los contornados de por ahí, redobla el nombre. Cuando uno no ha aprendido todavía, se líe, da coraje. Sólo *Prietos*, ya he mojado la mano en unos diez. *Verdes*, unos diez. Del *Pacarí*, unos cinco. De *la Puente*, muchos (...) El sertón es del tamaño del mundo. (Guimarães, 1975: 61)

El espacio filtrado como personaje, es entonces un punto de intersección entre estas dos novelísticas. La ciudad de Chimbote es el gran sujeto, línea de continuidad en la entrecortada narración de Arguedas. Remitiéndonos a la novela urbana de vanguardia², al discurso polifónico y fragmentado que busca la ilusión de una mirada total de la gran ciudad —pensando, por ejemplo, en *Manhattan Transfer* de John Dos Passos o bien en el *Ulises* de James Joyce— la narrativa de los zorros se contrae en los dos afluentes: devela de forma inaugural los imaginarios utópicos incaicos y andinos ante los ojos del “occidentalizado”, impregnando su escritura de la musicalidad del quechua y, simultáneamente, lee y se apropia de los autores de otras literaturas. De ellos, asimila el ánimo por la experimentación

¹ Categoría enunciada por Mijaíl Bajtín, el cronotopo es la “intervinculación esencial de las relaciones temporales y espaciales, asimiladas artísticamente en la literatura.” (Beristáin: 117) Fundir en la literatura la noción de tiempo y espacio, requiere “saber ver el tiempo, saber leer el tiempo en la totalidad espacial del mundo y, por otra parte, percibir de qué manera el espacio se llena no como un fondo inmóvil, como algo dado de una vez y para siempre, sino como una totalidad en el proceso de generación, como un acontecimiento: se trata de saber leer los indicios del transcurso del tiempo en todo, comenzando por la naturaleza y terminando por las costumbres e ideas de los hombres.” (Bajtín, 1998: 216)

² En su ensayo crítico *La “andinización” del vanguardismo urbano*, Martín Lienhard ahonda en esta relación entre la novela de Arguedas y la narrativa universal de vanguardia. (Arguedas, 1996: 321, s.s.)

con el género novelesco y con el lenguaje mismo, inscribiéndose así en un sistema literario más amplio: el de la literatura latinoamericana. Su condición, pudiese decirse, es el de un escritor transculturado (Rama), transterrado, el que anda como forastero (como bien Arguedas se describía a sí mismo) dentro de la “república mundial de las letras”.

El cronotopo en los zorros contiene el tiempo milenario, condensado en el presente y fusionado con el abismo geográfico, costa-sierra, y cultural, indio-mestizo. La representación del espacio en Arguedas es el de un Perú escindido. Los zorros simbolizan esos dos polos. El arriba y el abajo, el pasado y el presente, su diálogo es el puente que vincula ambos extremos; vía de doble circulación. Desde la instancia dialógica, la inagotable palabra rechaza la univocidad, el zorro de abajo le dice al de arriba:

Nuestro mundo estaba dividido entonces, como ahora, en dos partes: la tierra en que no llueve y es cálida, el mundo de abajo, cerca del mar, donde los valles yungas encajonados entre cerros escarpados, secos, de color ocre, al acercarse al mar se abren como luz, en venas cargadas de gusanos, moscas, insectos, pájaros que hablan; tierra más virgen y paridora que la de tu círculo. Este mundo de abajo es el mío y comienza en el tuyo, abismos y llanos pequeños o desiguales que el hombre hace producir a fuerza de golpes y canciones; acero, felicidad y sangre, son las montañas y precipicios de más profundidad que existen. ¿Suceden ahora, en este tiempo, historias mejor entendidas, arriba y abajo? (Arguedas, 1996: 50)

Una interpretación de estas dos novelas, dentro del ámbito de la literatura continental, nos llevaría a pensarlas como una “corriente”, o tradición inaugural que introduce los registros del habla de sujetos marginados en el discurso literario. Ambas novelas se generan en ese ánimo “contradictorio” por fundir la relativa estática de la escritura con la sonoridad inasible del habla. La oralidad en el texto irrumpe en la literatura latinoamericana de manera magistral en estas narrativas, rural una y neoindigenista la otra. Transculturales, diría Rama (1982)³, pues en ellas se condensa una vi-

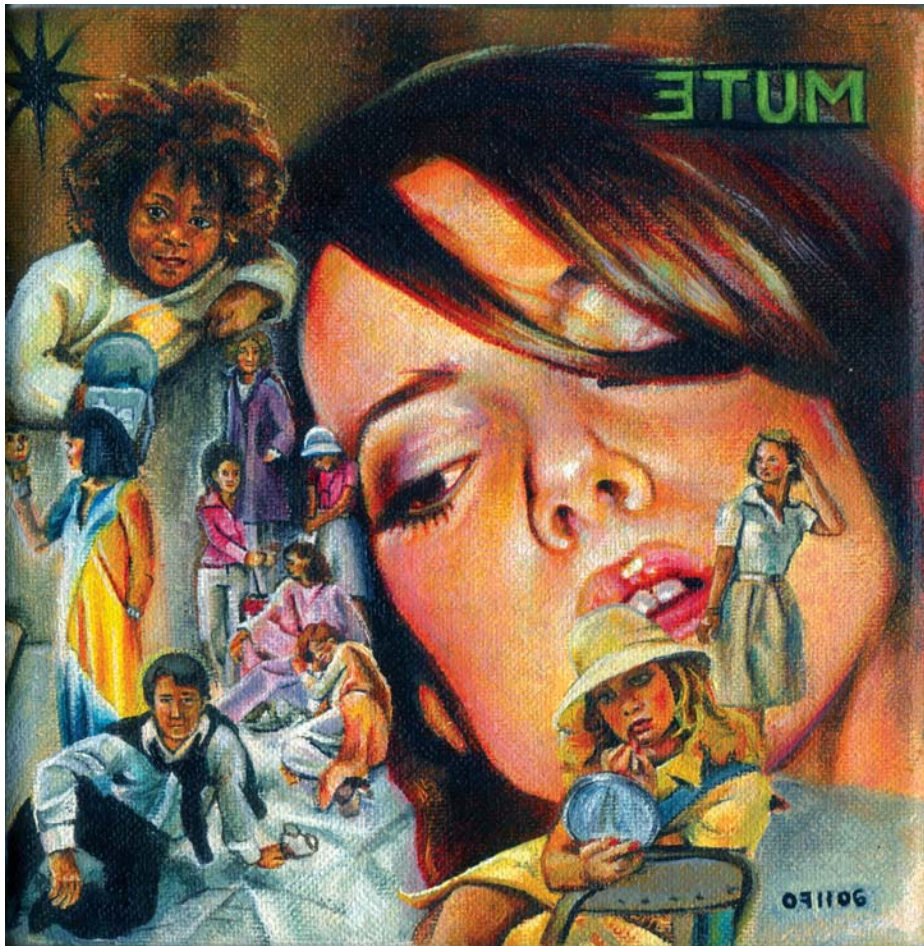
sión amplia de la literatura, reformulan a través de procesos de asimilación de otras literaturas, para incidir en el *sistema literario* en el que se sitúan logrando así “bifurcarlo”. Esa oralidad, petrificada en la escritura, sugiere una lectura auditiva, atenta a la musicalidad, a las variaciones del habla en las zonas marginales, exige una reivindicación de la memoria y de lo popular.

■ Los zorros dialogan desde un tiempo inmemorial, en este espacio escindido por la cordillera andina. Su palabra interpela la historia usualmente dolorosa. La mirada de los zorros abarca tanto el ancestral tiempo perdido como el absurdo presente; dialogan en un lenguaje semejante al silencio. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, publicado póstumamente en 1971, se nos presenta como un texto en demasía complejo, producto de un alma sensibilísima que se empeñó a lo largo de su vida en “descifrar” la realidad andina, transfigurándola. Esa realidad, interpretada por Arguedas, parece tan fragmentaria e inasible como el lenguaje mismo. Esto no es una novela, por lo menos no lo que entendemos convencionalmente por ésta. Es entonces un texto fragmentado, en su fase experimental: en un momento diario, al otro crítica, relato polifónico, o bien diálogos sostenidos por estos dos zorros omniscientes y omnipresentes. Es un texto sin final. Aunque caótico y fragmentario, estructurado en segmentos inconexos, es un texto fundado en la organicidad: es la idea misma del escritor y de lo literario lo que nos da todo un sentido.

La escritura de los zorros se apropia del canto, melodía polifónica en la que logran escucharse —más que leerse— las voces ancestrales, las del dolor y el sufrimiento, la de los desplazados; se configura en el lenguaje diglósico que bien entremezcla las modulaciones del quechua con el castellano aún percibido como ajeno; suena la voz de todas las lenguas y de todas las sangres. Su escritura se dispersa en el aire; empero resuena silenciosamente en la concavidad secreta del oído dejando una huella en la memoria —matriz ésta de toda literatura.

categoría crítica debe entenderse como opuesta a la aculturación, donde una cultura suprime a la colonizada; en cambio, ésta encierra el fenómeno de incidencia de una cultura en otra, representa el movimiento de aprehensión, de asimilación compleja, pues al adquirir rasgos expresivos “ajenos” enriquece su propia identidad. Es ésta una noción que se piensa desde la movilidad, pues todo mapa mental no es sino un esquema siempre inconcluso que representa más bien cambiantes y movedizas realidades.

³ Una de las escrituras emblemáticas del proceso de transculturación es la obra de José María Arguedas, por lo que Rama se ocupa de ella. Esta



Chimbote, la costa, personaje central de la novela, aparece como una ciudad descompuesta, donde la “modernización” ha desvanecido el pasado y, en cambio, se nos presenta una realidad degradada. Es la triste ciudad que crece hasta desbordarse, que acoge a los migrantes, a los cholos miserables que bajan de la serranía a trabajar en la pesca, subsistiendo paupérrimamente, quizá sin ser conscientes de su injusta situación. En Chimbote deambulan la prostituta preñada, el solemne predicador, los forasteros insomnes, los serranos despreciados y alcohólicos, la ramera cajamarquina, los muertos anónimos, las cruces en blanco, el rezo criollo, los dementes, policías, el corrupto líder sindicalista y sus seguidores, el mito vivo, la danza ritual, la palabra quechua.

Arguedas, como autor emblemático de la literatura peruana contemporánea, reconfiguró la imagen del sujeto andino. Omitiendo los condicionantes biográ-

ficos, atendamos el incansable espíritu que en la obra arguediana se vislumbra por “reconstruir” la tradición indígena; toda su obra, narrativa y poética, tiene como centro el mundo andino y quechua. En *Los ríos profundos*, Ernesto devela —describiéndose a sí mismo— el pasado incaico que sobrevive como palimpsesto, y descubre el presente indígena en la revuelta de las chicheras, la fatalidad del pueblo en la peste. Hay una búsqueda incansable en la narrativa arguediana, una angustia perpetua ante la imposibilidad de reivindicación del indígena, por el olvido de esa lengua que bebía en sus primeros años. Búsqueda que llega a la escritura de los zorros, exhausta, con un deseo de muerte, y que se ve, por ello, trunca. De entre la ficción, el autor se hace presente, se nos aparece como un alma desgarrada, mutilada, pero sumamente lúcida, que se da incluso la oportunidad de hacer un diagnóstico de la literatura latinoamericana de su tiempo, des-

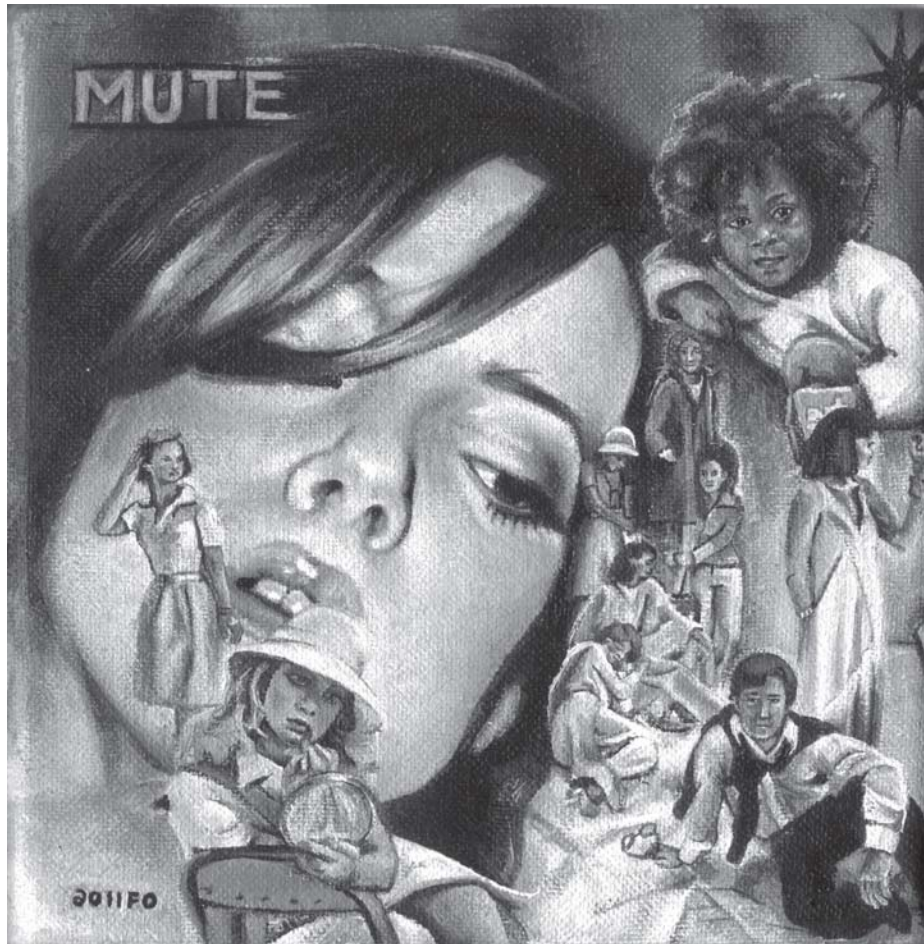
de su propia idea de *lo literario*, del “deber ser” del escritor. Un diario fragmentado, iniciado en Santiago, continuado en Lima, se intercala con la narración de Chimbote, novelando inusitadamente las percepciones destiladas de la condición del indígena actual del Perú, ahora como sujeto migrante.

Diario entrecortado de un *forastero*, que se detiene a falta de aliento, y por la propia fatalidad que él ya ha hecho suya, logra percibirse el canto doloroso, el lamento por una utopía irrealizable: la de *vivir feliz todas las sangres*. En cambio, Arguedas nos representa la degradación, el caos, una interpretación profunda de la condición de un segmento de la sociedad peruana, el de los serranos desplazados. En todos sus niveles, la contradicción es elemento estructurante de la narración. Se trata de una “novela”, distanciada de las convenciones del género, inconclusa. No sólo no tiene final, también se permite los abismos. Todo lo no dicho, las vidas simultáneas que ante la imposibilidad de

develarse “por completo”, se muestran al lector como breves irrupciones abiertas a la interpretación; acaso tarea del lector de imaginar el dolor no dicho, las fugaces felicidades silenciadas.

Reinterpretamos las escrituras de Guimarães y de Arguedas como proyectos instalados en una *modernidad romántica*⁴ repensando la idea de Antonio Candido sobre las distintas actitudes que asume la literatura frente a la realidad. El crítico esboza una síntesis de las distintas relaciones entre realidad y lenguaje: la visión clásica y neoclásica, elaboró una tradición donde el lenguaje pretende igualar la realidad a través de la imitación sublime; el barroco, en cambio, es la soberbia pretensión de rebasar la realidad misma, es un lenguaje que va más allá de su

⁴ Esta idea la extraigo, sobre todo, de la conferencia magistral que Candido expuso en la Universidad Nacional Autónoma de México, en octubre del año pasado (2005), intitulada *Modernidad y Romanticismo*.



referente; en cambio, en el ánimo romántico la palabra se nos muestra impotente, incapaz de representar lo real, de describir las apariencias, mucho menos las esencias, pues observa al mundo como incognoscible, inabarcable, por ello, su expresión es fragmentaria, inacabada, pesimista. Agrega Candido, en nuestra escritura no hemos dejado de ser románticos y mucho menos hemos renunciado a la modernidad, entendiendo por ésta una aspiración por lo *racional* y, sobre todo, una revaloración del humanismo, incluso, llegó a decir, de la utopía, único aliciente para seguir exigiendo lo imposible: un mejor mundo.

Me resulta pertinente la asociación: en Guimarães y Arguedas queda expuesta literariamente la imposibilidad de la escritura por transmitirnos la expresión oral de estos sujetos representados: del migrante y del analfabeta. En su estructura fragmentaria representan lo complejo y heterogéneo. Arguedas y Guimaraes no han dejado de ser románticos, en ellos aún opera la imagen de la utopía —particularmente en Arguedas, que aún sueña vivir feliz todas las patrias—, pero, sobre todo, en ellos percibimos exploración de las flaquezas del lenguaje mismo; ante ello se nos presenta la fuerza poética del silencio, las metáforas más sutiles en las cuales nos sentimos más que extrañados y trasgredidos; la palabra, falsamente univocal, se acepta como dialógica y compleja, siempre inacabada.

João Guimarães Rosa, escritor mineiro, explora en su magna obra las posibilidades del lenguaje, sus *veredas*. Se inspira en el campo, el de Minas Gerais, el de Bahía; transfigura la vida en estas rancharías, sus historias orales, llevándolas al plano de la transculturación, es decir, remitiéndonos a las tradiciones occidentales, a la experimentación lingüística y literaria que ha sido pautada por un Joyce o un Faulkner. El *Gran Sertão* es narrado en ese caos minuciosamente construido por el autor. Cada expresión de Guimarães está cargada de sentidos, múltiples signos a la espera de ser interpretados o bien simplemente gozados. Hacedor de metáforas, inventor de toponimias, constructor de personajes con múltiples personalidades, erotómanos como Soropita en *Danlalan*, hacedor de historias, o redentores conversos como Augusto Matraga⁵, o el hombre que navega absur-

damente por un río brasileño, dándole un significado indecible e incommensurable al sinsentido. En el Gran Campo nos encontramos con Riobaldo, personaje que se desborda en palabras, que construye su conciencia en su monólogo “dialógico” con el *otro*. Él corresponde a un sector del Brasil sumamente amplio en esa época: el analfabeto. La mítica de Guimarães se nutre de la “sabiduría popular”, de las creencias, de la cultura de la radionovela, las costumbres de los pequeños poblados mineiros, las supersticiones, la tradición oral. Todo ello da lugar a este gran relato, desprendido de la imagen omnipresente del diablo, creencia viva, que se sustenta en los rumores del pueblo.

Microrelatos se insertan en el monólogo de Riobaldo, la voz del “iletrado” representa esta otra idea de la literatura, de una literatura viva que se trasmite oralmente en el sertón brasileño. Múltiples historias se desprenden del habla de Riobaldo y toman su cauce, cual ríos, siendo el lenguaje un símil de su fluir: Joca Ramiro, su padre, Diadorín, su entrañable amigo, así como otros sertoneros, se hacen presentes dentro de la lírica ficción, acaso epopeya de la vida al interior del Brasil.

La *no-nada* es un abismo. Con esta doble negación, con ese vacío revertido, comienza la lírica narración, el extenuante monólogo de Riobaldo. Las metáforas se condensan, las veredas se bifurcan en la extensión del sertão brasileiro, los ríos míticos y reales nos muestran su cauce, su afluencia es la metáfora del lenguaje mismo, de la sonoridad inasible de la palabra. Así es la palabra de Riobaldo: disonante, ambigua, múltiple, memoriosa.

Simulacro de la presencia, Guimarães traslada a Riobaldo la voz de la narración. A través de las reminiscencias, ésta desemboca en una multitud de acontecimientos, historias vividas y oídas, leyendas populares, anécdotas cruzadas por la superstición. El recuerdo es provocado por el menor estímulo, por la asociación, en su fluir se reconstruyen los pasados múltiples, en ese presente abstracto, incierto y simultáneo. Las veredas del sertón nos simulan los caminos desconocidos de nuestros recuerdos, las tolvaneras se asemejan a las tinieblas de la memoria. Así, el relato se bifurca, un recuerdo desencadena otros, y así sucesivamente hasta construir un mapa caótico.

Riobaldo también es un forastero, un transterrado. Lo es por su propia memoria, pues sus evocaciones, al ser

⁵ Hago alusión a algunos de los personajes de sus cuentos, pensando en que su obra es una e intertextual en sí misma —un texto nos remite a otros. (Cf. João Guimarães Rosa, 2001)

pronunciadas y transcriptas por el moderno amanuense que atentamente lo escucha, ya le son ajenas. Se desplaza de su propio pasado a través de la escritura. Ese “lugar” añorado, el tiempo perdido e irrecuperable, despierta la sensación constante de estar incompleto en tanto ya no se es el mismo. Al transcurso infatigable del tiempo el espacio se modifica: el sertón ya no es igual al de antes, el tiempo lo ha cambiado todo, y ahora lo vive con extrañeza, como exiliado.

III

Para estos escritores su contexto y referente, su situación ante la realidad, su visión de ésta, es elemento fundamental en sus escrituras, en su concepción de lo literario: se ocupan por representar estéticamente sujetos “periféricos”: el sertonero analfabeta, el migrante explotado. La oralidad interfiere e irrumpe en las narrativas latinoamericanas, ya sea por una ambición de experimentar con el lenguaje y lograr un producto estético desde el extrañamiento, o bien, por representar a través de la ficción ciertos personajes esférica y dialógicamente contruidos que son sujetos de la trama social específica. En el caso de Rosa y Arguedas la oralidad tiene que ver con ambas perspectivas literarias: lenguaje y realidad. Representación y aproximación.

Un lugar y una voz, un tipo de localidad supuestamente abierta al espacio natural y una tradición, carente en principio de sustrato y fijación grafémicos, que debe subsistir como habla a través de la memoria y la repetición formalizada (...) Ruralidad y oralidad son elementos constitutivos particulares de esa dinámica multiplicidad que llamamos América Latina y también —aunque de manera muy diferente— integran la encrucijada de lenguas y culturas que es su literatura. (Pacheco, 1995: 57)

Ambas lecturas significan un viaje, una travesía, por medio del lenguaje, hacia los simbolismos más recónditos de la cultura andina y la brasileña campesina y popular. Inagotables nos invitan constantemente a la relectura, al placer de descubrir en ellas nuevas facetas de nuestra propia condición, pues, aunque ajenas, compartimos con sus culturas múltiples aspectos e idiosincrasias, somos todos parte de esta Nuestra América. Arguedas comprende la literatura, como indisociable de lo político, social e

histórico, idea que comparte con su amigo Guimarães quien, como él, conoció y nutrió su literatura con el conocimiento íntimo de su pueblo. Así debe considerarse la crítica, desde mi punto de vista, y pensando que el ensayo es testimonio de parte —como lo diría José Carlos Mariátegui—: la labor del crítico está inseparablemente involucrada con las condiciones políticas, sociales y éticas de su tiempo.

Bibliografía

- Adorno, Theodore W. (2003). *Notas sobre literatura. Obra completa, II*. Madrid: Akal. Básica de bolsillo, 73.
- Arguedas, José María (1992). *Los ríos profundos*. Madrid: Ediciones de cultura hispánica.
- Arguedas, José María (1996). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. México: Fondo de Cultura Económica. Archivos, 14.
- Bajtín, Mijail (1998). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.
- Bajtín, Mijail (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica. Breviarios, 417.
- Candido, Antonio (1991). *Crítica radical*. Caracas: Biblioteca Ayacucho (162).
- Cornejo Polar, Antonio. “Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 42 (1995). Lima-Berkeley: Latinoamericana editores.
- Cornejo Polar, Antonio (2003). *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima-Berkeley: Centro de estudios literarios Antonio Cornejo Polar-Latinoamericana editores.
- Guimarães Rosa, João (1975). *Gran Sertón: veredas*. Barcelona: Seix Barral. Biblioteca formentor.
- Guimarães Rosa, João (2001). *Campo General y otros relatos*. Selección y prólogo de Valquiria Wey. México: Fondo de Cultura Económica.
- Huamán, Carlos (2004). *Pachachaka. Puente sobre el mundo. Narrativa, memoria y símbolo en la obra de José María Arguedas*. México: El Colegio de México. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lienhard, Martín (2003). *La voz y su huella*. México: Ediciones Casa Juan Pablos. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Pacheco, Carlos. “Sobre la construcción de lo rural y lo oral en la literatura hispanoamericana”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 42 (1995). Lima-Berkeley: Latinoamericana editores.
- Rama, Ángel (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI Editores.
- Rodríguez Monegal, Emir. “Anacronismos: Mário de Andrade y Guimarães Rosa en el contexto de la novela hispanoamericana”, en *Revista Iberoamericana* 98-99, v. 43 (enero-junio 1977).
- Shaw, Donald L. (1999). *Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, posmodernismo*. Madrid: Cátedra. Crítica y estudios literarios.