

“EL PUENTE DE HIERRO”. RELATO INACABADO DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS**Rolando Álvarez**

Universidad de Guanajuato

halconmediterraneo@hotmail.com

Resumen: El ensayo reflexiona sobre el sentido de heterogeneidad e hibridación en el relato “El puente de hierro”, de José María Arguedas, trabajo al que se ha considerado como un texto no acabado y que a partir de esta condición ofrece grandes posibilidades interpretativas. Postulamos, en este sentido, que pueden encontrarse en él rasgos de *opera aperta*, lo que nos lleva a considerar la problemática de su recepción. Arguedas, en este trabajo que temáticamente se aleja de su andinismo, no pierde por ello los rasgos estéticos e ideológicos que son fundamento de la totalidad de su obra narrativa.

Palabras clave: lengua, hibridación, heterogeneidad, texto, identidad.

Abstract: The essay reflects on the sense of heterogeneity and hybridization in José María Arguedas' short story “El puente de hierro” (The Iron Bridge), work that has been considered as an unfinished text and that from this condition offers great interpretive possibilities. We postulate, in this sense, that traits of *opera aperta* can be found in it, which leads us to consider the problematic of its reception. Arguedas, in this work that thematically distances him from his andinismo, does not lose the aesthetic and ideological features that are the basis of the totality of his narrative work.

Keywords: language, hybridization, heterogeneity, text, identity.

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2017.10.160>

Recibido: el 9 de julio de 2017

Aceptado: el 11 de septiembre de 2017

Publicado: el 4 de noviembre de 2017

Liminar

“El puente de hierro”, dentro del corpus total de las obras literarias y antropológicas de José María Arguedas (Andahuaylas, 1911 – Lima, 1969), a golpe de vista podría parecer desfasado de los principios estéticos y estilísticos que definen su narrativa (fundamentalmente la construcción del habla quechuzada de sus personajes, una ideología marcada por el pensamiento socialista mariateguiano y un método de orden etnológico basado en el principio de heterogeneidad). Sin embargo, una lectura analítica de este texto permite observar que los elementos definitorios del quehacer literario del amauta están presentes en este relato “norteamericano”.

“El puente de hierro” nunca fue publicado en vida de su autor, pero aparece en la edición de las *Obras Completas* de Arguedas (1983), realizada por Sybila Arredondo, Antonio Cornejo Polar, Francisco Carrillo y Humberto Damonte; el texto se ubica en un apartado al que le titulan “Taller” y en el cual Sybila Arredondo incluye la siguiente nota:

Este cuento nunca fue publicado en vida de JMA pues lo consideraba no terminado. Quien esto escribe hizo las copias mecanográficas cuyo original guarda. En 1977 fue publicado en la revista *Runa*, en base a una de las copias encontrada en un legajo donado anónimamente a la Biblioteca Nacional. La publicación lleva una nota de Antonio Cornejo Polar quien, no obstante desconocer los antecedentes del cuento, acierta al expresar: “...Arguedas no consideraba su redacción definitiva” y “Al lector no le será difícil descubrir en «El puente de hierro» aspectos y niveles no suficientemente delineados... distintos estados de elaboración literaria” y considera que es “...una inesperada visita al taller de creación de uno de los más grandes escritores de nuestra América”. De esta frase hemos tomado la idea para nominar “Taller” a esta sección, en que incluimos el “Puente de hierro” y “Se muda el sol” (en Arguedas, 1983, T. II: 55).¹

De solo siete páginas, en la edición de 1983, el relato explora el mundo californiano de la región de la bahía de San Francisco, específicamente de El Sauzalito, desde los ojos de un sudamericano (alter ego del autor) que asume la voz narrativa. Como todo texto literario, es una alegoría de la realidad, una re-constitución del mundo en un estadio discursivo verbal. Inscrito en el realismo arguediano, no es un señalamiento denotativo de su referente o simple mimesis, sino una connotación a partir de la selección de elementos sustantivos, organizados en el discurso literario. Sigue una estética que se ajusta a la teoría del realismo expuesta por Stefan Morawsky, la que el filósofo de Cracovia explica diciendo:

A mi juicio, la idea del realismo incluye la selección de fenómenos reales, la extracción de sus rasgos característicos y típicos y la representación de estos rasgos de una manera «condensada» que dirige la atención hacia significados más profundos, es decir, hacia las coherencias que incluyen, y sin embargo trascienden, las apariencias superficiales de los fenómenos. (Morawsky, 1999: 252)

Así, asistimos, como ha dicho Antonio Cornejo Polar, al proceso de selección y representación de los rasgos típicos y sustantivos de la realidad que Arguedas representa, reconstructivamente, en la escritura del texto. Tenemos en las manos el tejido con las costuras y los nudos visibles. La publicación del relato, formalizándolo en su presentación impresa, incorpora todos los elementos “de su andamiaje estructural” como significantes con función sintáctica y semántica en el sistema

¹ “El puente de hierro” se publica en la revista *Runa* (Lima) v/2 (1977): 3-5.

del discurso, haciendo que los aspectos “no suficientemente delineados” operen como signos abiertos que el lector debe complementar en una coparticipación creativa desde el nivel pragmático, en que el receptor hace la lectura del texto. Si bien la intervención no es formal, sí es interpretativa, no para encontrar o desarrollar posibilidades novedosas en el significante o para encontrar el valor de la significación en el contexto del receptor, sino para intentar acertar en el sentido autoral y complementar la definición de los espacios que la propia estructura presenta vacíos o inconclusos.

El cuento, como clasifica a este relato Sybila Arredondo, podemos decir que tiene, como fin último, mostrar uno de los rostros del *Coloso del Norte*: el de la diversidad de tipos humanos y de ideologías que lo habitan. Y en esto no difiere de la intencionalidad del resto de la obra arguediana. Pero sí aporta una evidencia de universalidad en la preocupación que el autor tiene por hacernos ver que el mundo, ya sea en el Perú andino o en los Estados Unidos de Norteamérica, es un horizonte de totalidad contradictoria (siguiendo el concepto de Antonio Cornejo Polar). Sin perder de vista que el texto es ante todo literario, no podemos dejar de notar en su composición la mirada incisiva del etnólogo José María Arguedas. Es desde esa visión que elige como escenario El Sauzalito, en un extremo del gran puente en la bahía de San Francisco. Al final de la segunda guerra mundial, El Sauzalito se convirtió en zona de residencia de artistas y bohemios que habitaban casas flotantes. Esa zona, en el relato, no solo será una coordenada geográfica, sino también la marca que tipifica a los personajes que lo transitan, ya sea de manera protagónica o incidental. Contrastan con la visión monolítica de los “gringos” que, en obras como *Todas las sangres* (El Zar), cumplen un papel icónico del imperialista cruel, que detentan un pensamiento donde impera el racismo y son, ante todo, capitalistas ambiciosos. Paternales con aquellos que corrompiéndose le sirven como instrumentos para el ejercicio de su poder y de su avidez saqueadora. Los personajes de “El puente de hierro” son “otra cara de la moneda”, conectados con el mundo académico (Berkeley), sin salirse del todo del sistema económico y social del máximo país del capitalismo, resultan ser diferentes a partir de que detentan una ideología crítica, en medida asimilada por su origen racial o por cercanía con la otredad ideológica y étnica. Para cerrar este preámbulo y concentrarnos en el cuento, es pertinente hablar, aunque sea tangencialmente, de la relación de José María Arguedas con la patria de Walt Whitman.

Arguedas va a los Estados Unidos en 1965, de este viaje ha escrito John Murra en su artículo “José María Arguedas: dos imágenes”, allí menciona la hazaña del peruano por estar en el país de Lincoln, las negativas del gobierno estadounidense a la pretensión del escritor y su interés de por conocer “en su medio” a los etnólogos, autores a los que —informa Murra— había conocido y leído en San Marcos, nombres como: Bernard Mishkin, de la Universidad de Brandeis, o Harry Tschopik, de la Universidad de Harvard. Pero lo que más nos importa para este trabajo es el siguiente comentario de Murra:

Lo interesante es que este potencial “enemigo” tenía enormes ganas de conocer este país en particular; tenía ilusiones acerca del pueblo norteamericano y de su democracia, muy características de la generación que ha vivido intensamente la amenaza del fascismo en España y

Alemania, aquella que siguió día tras día la segunda guerra mundial... Algo de todo esto encontrarán en el poema *Jetman Hailly*, escrito en quechua a su regreso de Estados Unidos [...].

El interés por la cultura y el fenómeno histórico norteamericano era muy fuerte —cuando dirigía una revista llamada *Folklore Americano*, órgano del Instituto Panamericano de Historia y Geografía, Arguedas insistió para que la publicación incluyera materiales de los países anglófonos—. Este interés perdura y aflora en la descripción de los sacerdotes norteamericanos y en particular del jesuita chicano de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. De los contactos con los norteamericanos durante la gira surgen dudas, contradicciones, fantasías, que lo hacen pensar en la relación entre su trabajo como etnólogo y como narrador. (198: 43-44)

La nota de Murra nos hace pensar en otros intelectuales latinoamericanos que también tuvieron la inquietud de considerar a los Estados Unidos como una región imbricada a Latinoamérica, el primero que viene a la memoria, por notable, es José Martí y porque *Jetman Hailly* (Oda al Jet) se relaciona en su estética y en su ideología con “Amor de ciudad grande”, poema del maestro cubano. Y la otra mención inexorable es a Pedro Henríquez Ureña, quien incluye su trabajo “Panorama de la otra América: Veinte años de literatura en los Estados Unidos” en *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, lleva a pensar en un todo continental de cultura, haciendo de las letras estadounidenses un factor dialéctico respecto a las letras latinoamericanas, en una relación de regiones, tomando dicho término según lo ha explicado Ángel Rama.² Esta relación se hará plena cuando los autores del llamado *Boom* latinoamericano reconozcan tener en William Faulkner una de sus más importantes influencias.

En este sentido, hay una proyección en Arguedas que va de la particularidad peruana a la universalidad americana. Encontramos una conciencia de integración universal, partiendo de la condición heterogénea dejada por la conquista española, su peruanismo no es aislacionista, sino que es una condición para situar al Perú en un contexto mundial. Porfirio Mamani Macedo, en su estudio sobre la novela póstuma del Amauta de Andahuaylas, dice que: “Esta es la preocupación íntima de Arguedas, la de buscar y tratar de comprender sus orígenes culturales. Para esta búsqueda, pone en relación el mundo interior del individuo. En este caso el peruano, con el mundo exterior que lo rodea, sobre todo con los cambios que se producen en la sociedad. De modo que esta inquietud personal, pronto se hace más universal” (2007: 45).

Arguedas es un sujeto *híbrido* —“un peruano que orgulloosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua”— (en Arguedas, 1983, T.V: 14). Esta afirmación atiende al concepto que Nestor García Canclini explica en su obra *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. El concepto de Canclini se aplica justamente a las relaciones heterogéneas, pero en el estadio de la modernidad, en este caso, de Latinoamérica. Y Arguedas es un escritor de esta modernidad a la que se refiere Canclini. No es un indianista a la manera de Clorinda Matto de Turner, ni un indigenista como lo es Ventura García Calderón, ni siquiera como el mismo Ciro Alegría. Arguedas no es un indigenista, es un peruano de su tiempo que pone sobre la mesa de la historia nacional el problema del mundo andino y no solo de los indios del Ande, sino de una sociedad heterogénea, como queda perfectamente establecido por él en la novela *Yawar fiesta* y en muchos de sus artículos. Hay que insistir en esto porque es

² Véase Rama, Ángel (1987): *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI: 57-123.

fundamental para entender la obra arguediana en el contexto del siglo XXI. Su vigencia y su valor estético, desligados de un prejuicio indigenista ortodoxo o arcaizante que una crítica torpe le ha adjudicado.³ Pero igualmente es un latinoamericano ocupado y preocupado por la integración continental, como ya se ha dicho aquí. En el artículo “El escritor y la cultura”, publicado en México en el año de 1967, expone su inquietud por los pueblos indígenas americanos y convoca a los escritores de estos países a convertirse en factores de cambio positivo para la preservación y dignificación de las culturas originarias, resaltando las lenguas en todo su valor histórico y cultural; coincide en ello con las ideas de Gamaliel Churata, expuestas en *El pez de oro*.

Un relato inacabado

Como otras obras de la narrativa arguediana, “El puente de hierro” se inicia de manera abrupta con una acción cuyas causas no le son reveladas al lector pero que provocan la ruptura del estado “ideal”, dando paso al acontecer diegético. Un acontecimiento que, siendo el punto de partida del relato, podría ser la consecuencia final de una historia previa, a la que nos asomamos vertiginosamente como quien se asoma a un pozo oscuro y solo intuye lo que hay en el fondo por el eco de un sonido. En *Todas las sangres*, el inicio presenta al viejo padre de los Aragón y Peralta subiendo las gradas de la iglesia, enloquecido: ¿por qué va en ese estado? En *Los ríos profundos* se narra de manera inicial el respeto que infundía y el saludo que recibía de las gentes, su manía de hincarse frente a las iglesias y el odio que recibía del padre del narrador, pero ¿de quién se habla y por qué se le rinde dicho trato? En *El Sexto*, ¿por qué trasladan de noche a los presos a esa prisión? ¿Por qué, en “El puente de hierro”, van a ver al hombre del que habla la joven rubia? Estas preguntas se resuelven, en toda su dimensión informativa y simbólica, cuando los relatos se concluyen, menos en el caso de “El puente de hierro”, lo que deja el texto abierto, de manera similar a lo que sucede con la novela *América* de Kafka, que presenta abierto el final, en la contemplación de un horizonte cuyo paisaje se determina desde el movimiento de un ferrocarril en marcha, y demanda una conclusión que nunca se produce en la acción narrativa, dejando que sea el lector quien la construya. En “El puente de hierro” observamos lo mismo, solo que en este caso nos asalta la duda si es algo intencionado o consecuencia de ser un texto que se quedó en proceso, abandonado, en la mesa del escritor.

“El puente de hierro” se divide en tres secciones, las que corresponden a los tres espacios en que se escenifica la diégesis: un club de yates en la bahía de San Francisco, el *ferry boat* de Joel y un par de casas a las que acuden personajes de diversa identidad. En cada sección tenemos un acontecimiento sustantivo: en la primera, el hecho de que los personajes principales cruzan el gran puente de hierro de San Francisco California; en la segunda, el encuentro con un gringo atípico que es Joel (“el grande”) y, sobre todo, con su amante; en la tercera sección, el diálogo con el poeta obrero y con el resto de los personajes de variada etnicidad, particularmente con el

³ En carta a Hugo Blanco de noviembre de 1969, refiriéndose a su novela *Los ríos profundos*, Arguedas dice: Los críticos de literatura, los muy ilustrados, no pudieron descubrir al principio la intención final de la novela, la que puse en su meollo, en el medio mismo de su corriente. Felizmente uno, sólo uno, lo descubrió y lo proclamó, muy claramente (Arguedas, 2012, T. 7: 617).

joven existencialista, evidenciándose las ideologías enfrentadas. Estas secciones se suceden sin engarce alguno, por lo que el lector debe, desde su función receptora, imbricarlas como formantes sistémicos del texto.

Diegéticamente, el relato es sencillo, no hay acciones espectaculares, simplemente la referencia del recorrido que el personaje narrador, Patricio (alter ego del autor), realiza junto con el negro Maxwell y la borinque Catherina, por los espacios mencionados, en la zona de El Sauzalito. La fuerza es interior, habrá que buscar la historia profunda del relato en la vivencia del narrador: sus emociones y sus juicios. En el marco de la función simbólica que tanto los personajes como los objetos juegan; simbología que a la vez opera como vaso comunicante entre la ficción y la realidad.

La heterogeneidad y la hibridez, factores sustantivos de la obra, se presentan de manera sucesiva, *in crescendo*, desde la pluralidad étnica en armonía con que inicia la historia hasta la disonancia ideológica con que termina.

Es importante destacar que la enunciación está a cargo de un narrador-personaje que se tipifica equiscente, y en gran parte, el texto se torna dialógico. Así, el autor fortalece el sentido de realismo y a la vez implica al lector de una manera más directa en el universo que se refiere, con una técnica de escenas que está más cercana al discurso cinematográfico que al teatral, específicamente por la velocidad con que los personajes transitan los espacios, las relaciones *dentro/fuera*, tanto espaciales como psicológicas, y porque hay una construcción de las imágenes que se abre en el campo de lo visual.

La primera sección inicia con esta frase: “Luego de cruzar el inmenso puente de San Francisco de California camino de El Sauzalito, la joven rubia habló del hombre a quien íbamos a visitar” (Arguedas, 1983, T.II: 49). Cruzar el puente de hierro es la acción fundamental de todo el relato, pues dicha acción permite el ingreso del narrador al mundo que habrá de referir. El puente de hierro, el famoso Golden Gate, se erige en el relato como un gran símbolo de ese mundo, moderno y tecnificado, que es el estadounidense. A los ojos de un narrador andino, el hierro debe resultar antagónico de los materiales que se usan en la cordillera del Ande, su implicación de modernidad contrasta con el espíritu artesanal de la cordillera peruana y se enmarca en el contexto de materialización y de cosificación humana, en una sociedad industrializada y capitalista, que se denuncia en obras como la película *Tiempos modernos* de Charles Chaplin, pero que a la vez resulta fascinante en tanto obra arquitectónica al grado de reconvertirse en un símbolo mítico para el narrador. Testimonio de la “segunda edad de hierro” provocada por la Revolución Industrial, la “puerta dorada” es un pasadizo que, en el texto, propicia el encuentro de dos mundos: el californiano de San Francisco, más precisamente, de El Sauzalito (donde Patricio es un forastero) y el mundo del Ande peruano. En esta primera sección se nos presentan los tres personajes principales: Patricio (el narrador-personaje), un peruano “forastero”; el negro Maxwell, reconocido científico de la Universidad de Berkeley; por último, Catherina, la rubia puertorriqueña. La relación que se establece entre ellos se sustenta en el diálogo que sostienen en torno a Joel (personaje de la segunda sección del texto), en este diálogo resalta, de manera casi escandalosa, la intención de Arguedas por evidenciar el habla de cada uno de ellos como signo de su identidad. Recordemos que es justamente la reconstrucción del habla andina el factor en el

cual va a sustentar el valor de la verosimilitud de toda su obra literaria. Así, la expresión verbal es construida con una sintaxis donde se rompe la correspondencia de género, ejemplificamos con el habla de Catherina: “A Joel lo busca después otro muchacha [...]. Para el muchacha empieza una vida linda, para Joel otro vida linda” (49). Esta estrategia de Arguedas, la de reconstruir un discurso oral a través de la grafía, ha sido explicada por Mabel Moraña (refiriéndose a la obra andina), explicación que aplica perfectamente en el caso de “El puente de hierro”. Escribe Moraña:

El uso del lenguaje moviliza en Arguedas algo más que la racionalidad y la convencionalidad del registro lingüístico: moviliza el deseo y la memoria, la afectividad y la imaginación histórica, es decir la utopía. El *decir* arguediano supone la creación de un espacio de intimidad con el lector. Es éste quien recibe e interpreta las resonancias de la oralidad, que llega afantasmada a través de las mediaciones de la palabra escrita. (Moraña, 2013: 86)

En “El puente de hierro”, efectivamente, esta oralidad reconstruida ayuda a que el lector se ubique en el espacio escénico de la historia. Hay que atender el sentido de “afantasmada”, que Moraña dice se encuentra en la mediación que realiza la escritura de la palabra hablada. Habrá de entenderse que no es una mera copia, ni la sombra, de la oralidad. Es la reconstrucción a través de la grafía, de tal manera que el lector “escuche” los diálogos a pesar de que estén inscritos en signos gráficos.

En esta sección, los personajes (Maxwell, Catherine y Patricio) quedan delineados en su perfil tanto psicológico como físico. Y se produce entre ellos una relación donde las diferencias juegan un papel importante en el nivel comunicativo, es en este ámbito donde se complementan y podemos observar un primer momento de heterogeneidad coviviente.⁴ En esto, el gran puente de hierro, omnipresente, será un símbolo totalizador. Patricio hace un “dibujo” rápido de Maxwell y de Catherina, casi como un esbozo, nada más, que sin embargo nos los muestra en toda su plenitud. Refiriéndose a Maxwell, afirma: “Era completamente bizco. Como todo negro que concentra sus ojos en alguien, hizo encender la parte blanca, la cornea” (49). Maxwell responde muy bien al significado de su nombre: el magno. De Catherine, expresa: “Ella sonrió. Un fuego híbrido brilló en todo su rostro [...]. Me miró con inocencia; sonrió levisísimamente, como un niño que acaba de aprender a reír (49).

Hay una correspondencia que no podemos obviar y es la que establece el narrador entre el puente y Catherina, y entre la isla de Alcatraz y Maxwell. Por un lado, la mujer es abierta, extrovertida, como el puente; mientras que el negro es cerrado como la isla, introvertido (aunque pudiera dar una impresión contraria). La personalidad psicológica de ambos se simboliza bien con estas analogías. De la mujer, dice: “La sombra del Golden Gate hacía resplandecer su cabellera rojiza” (49). Del negro: “Maxwell desigualó sus ojos, demasiado. No veía nada. Y así su rostro se hizo profundo, triste, como ese mar casi domesticado, con la isla de Alcatraz meciéndose insensible” (50).

⁴ Entiéndase el término “covivencia” como el vivir *desde y para* el otro. A diferencia de “convivencia”, que solo sería vivir *con* el otro.

Los tres personajes, en la profundidad de su realidad, más allá de residir o no en ese país colosal del norte, son igualmente, históricamente, forasteros. Y se acusa cuando Patricio, Maxwell y Catherina, en su conversación, dicen (habla inicialmente Patricio):

—¡Gran San Francisco, cargado de cosas puras y de otras incomprensibles!— exclamé.
La muchacha movió a cabeza con una gracia extraña.
—Incomprensible... esa palabra... de latino; de español, más que del español.
¿Comprende, Catherina? No comprende, Puerto Rico incomprensible; Catherina, “borinqueña” no comprensible. Estados Unidos todo comprensible, como... ¡Cáscara de piedra!
(50).

Esta “forasteridad” de los tres personajes los une con un vínculo que excede la circunstancialidad y casi futilidad de su encuentro. Patricio, el observador, el analítico, pero a la vez de alta sensibilidad, se define, a sí mismo, en los juicios que hace de sus dos amigos. La migrancia histórica de los pueblos a los que pertenecen los personajes, hacia los Estados Unidos, podemos definirla en tres conceptos: migrancia de la negritud esclavizada, migrancia por efecto del imperialismo político-económico y migrancia por empobrecimiento nacional. Otros dos elementos simbólicos que aparecen en esta sección son de carácter social, de estatus: el automóvil Jaguar en que se movilizan y el yate de doscientos mil dólares que pretende adquirir Maxwell. Tanto el Jaguar como el yate hacen del negro y de la borinque dos sujetos incorporados al modelo social estadounidense, aunque diferentes en rasgos profundos desde el atavismo a su origen. Maxwell canta canciones “negras” en inglés, en alemán, melodías de Schumann, en español, corridos mexicanos. Este negro, secularmente con los de su raza, traídos a América, acabó siendo un poco de todo. Como ha dicho Antonio Cornejo Polar de los migrantes andinos: “no pueden dejar de actuar de acuerdo a los masivos e inéditos condicionamientos que la ciudad acumula sobre ellos” (2013: 99). Maxwell y Catherina están, sin ser del todo estadounidenses. En las últimas líneas de la sección segunda del cuento, esto queda afirmado en la declaración que hace Catherina a Patricio: “Yo, yo rebelde —continuó— Borinqueña. Mala vida en Norteamérica; linda, linda en Puerto Rico. Yo libre en borinqueña” (52).

En la sección segunda de “El puente de hierro” se narra la visita al *ferry boat*. El dueño, Joel, es un personaje enigmático, vive enseñando a vivir a las muchachas que lo buscan para luego dejarlo en busca de otro hombre más joven, es un viejo macho, canoso, sólo habla inglés y vive en una casa flotante de El Sauzalito, es un bohemio. Lo describe el narrador de la siguiente forma: “Bajo un muro sonreía el viejo. Con una mano saludaba y con la otra acariciaba la cabeza de una joven más alta que él [...]. El viejo no hablaba castellano. Sus ojillos pardos eran de veras fuertes y transparentes, sin una mancha de culpa” (51). Pero no será Joel el personaje central de esta sección, sino su joven amante, que es vista por Patricio desde la óptica de su andinismo. Patricio reinventa a la mujer joven, amante del dueño del *ferry boat*, desde sus referentes culturales originarios, debemos de estar consientes de que, en realidad, no ve a la mujer que está allí, sino a la que él quiere ver desde esta óptica, la que es evocada por ausente, desde la presencia de la amante joven, proceso de imaginación que entra en conflicto con la realidad. Después de haber descrito a Joel, “hombres sin sentimiento de culpa alguna”, Patricio, se refiere a la mujer que en ese momento es su pareja. La describe:

Menos culpa aún parecía tener su amante, la expresión de su tímida amante: Ella me dio la mano con la punta de los dedos; exactamente igual que una moza recatada de una aldea andina. “¡Pero vive con este viejo!” Oí que se quejaba mi espantosa alma.

Mientras Maxwell, Catherina y el viejo Joel charlaban, la muchacha entraba y salía de la cocina, y no dejó una sola vez de mirarme con una dulzura de Virgen pintada por esos mestizos tan inocentes como socarrones de la escuela Cuzqueña [...].

No recuerdo el nombre de la joven amante de Joel, el grande. Me acarició sentidamente la mano cuando me despedí. (51)

No es impertinente pensar que Patricio, desde su condición de forastero, se aferra a la mirada de la amante de Joel, “mirada de Virgen cuzqueña”, para amortiguar el peso de la lejanía.

La tercera y última sección del cuento podría ser un retablo de heterogeneidad y de hibridaciones, según explicamos el concepto desde el pensamiento de Canclini. Estructuralmente podría parecer como una secuencia de tomas en *close up*, que nos impiden “ver”, de manera inmediata, en qué espacio se encuentran los personajes que hablan. Se abre esta parte del relato con la presencia del escritor ex-obrero, profesor en la Universidad de Berkeley, un personaje ambivalente. Por un lado, atendiendo a su origen obrero, parecería pertenecer a la izquierda norteamericana, por el otro, tiene una visión tergiversada del mundo latinoamericano y un concepto de su país que desmiente la primera impresión. Fanático de su patria, el escritor ex-obrero, la considera el paradigma del mundo, un modelo al cual todas las naciones deben imitar. Ese obrero, convertido en profesor universitario por su condición de escritor, tiene un concepto de su país y de sus gentes, que puede resumirse en sus propias palabras, parafraseadas por Patricio:

“No tenemos el sentimentalismo de la naturaleza. Los norteamericanos sólo amamos la naturaleza que hemos domesticado y aprovechado, las flores que hemos plantado y obligado a adornar nuestros parques...” [...].

“Todos los países serán algún día como los Estados Unidos. Rusia no hace más que imitarla... Se afirma que somos ingenuos, simplones; es una hipocresía al revés la nuestra... Estados Unidos es el regalo de Dios a los pobres... Sí. Yo sé de los Incas. Dicen sus propagandistas que tuvieron que luchar contra una geografía “brava” y no fecunda como la nuestra, e hicieron grandes obras. ¡Obras de esclavos, de millones de esclavos! ¡Nosotros trabajamos tanto como ellos o más, pero libres! Y mire lo que hemos hecho. No me venga a decir que hay tierra fácil... Impondremos la libertad...” (52-53)

Posterior a estas declaraciones, tenemos una serie de voces que discuten sobre el obrero-escritor, casi como en efecto de *off*, hasta que poco a poco vamos identificando a los hablantes. Patricio ha dicho que tiene parecido con Picasso: “...tan fuerte como Picasso, tan convencido como Picasso” (52). Hay un vendedor de autos usados que desde California opera en Centroamérica (Nicaragua y Honduras), que dice sobre el escritor: “...es yanqui... de los brutos; porque hay treinta o cuarenta que no son como ese gordo predicador. Sabes, chico, creo que es el payaso mejor pagado del mundo” (53). Luego sigue una voz que exclama: “No, no hay payasos en Berkeley...” (53). Y una voz más, la del dueño de la casa y así nos damos cuenta que esto sucede en una casa, replica: “Todos somos payasos que ganamos algo...” (53). La esposa del dueño de la casa responde conclusivamente, en diálogo con Patricio:

—Lindo vivir con ustedes, pero difícil— dijo ella. Por eso llevo al gatito Aquí, él es yanki, yo soy yanki, él es cubano, él es salvadoreño...

—¡Qué bien habla español! — exclamé.

—Soy judía, también soy judía.

La dueña de la casa pone un elemento más de heterogeneidad étnica de los Estados Unidos: su condición de judía.

El final del cuento, del retablo, es también un muestrario de la diversidad, de la heterogeneidad y la hibridación, que se da en ese microuniverso marginal de la sociedad estadounidense. Un sector lateral por convicción ideológica, al menos aparentemente. Hay un cambio de escenario, y ahora todo ocurre en casa de Catherina, festivamente. Patricio, desde un ángulo de absoluta subjetividad, describe las escenas, encuentros sexuales, que si no se dicen abiertamente por el narrador, sí deja saberlo de manera sutil y enumera a los personajes tipificándolos:

Luego llegaron más jóvenes. Ninguna negra, varios negros. Bailaban; se besaban con barbaridad; subían al segundo piso; desaparecían. La música elevó el tono. Algunos jóvenes estaban sucios de ropa, sucios del pelo; sucios de la barba; muchachas había con pantalones y rostros hombrunos que bailaban con mujeres: mujeres con un solo hombre desaparecían en los dormitorios. Sentí humo en la sala. Estaba en una esquina. Las oleadas de luz de San Francisco me llegaban, me aliviaban; me permitían permanecer de pie. (54)

Hay dos detalles que subrayar. Uno, la difuminación de los personajes individuales para dar paso a un grupo sin nombres, que se distinguen por su condición “contracultural” (se podría decir siguiendo la terminología aplicada a los años sesenta). Otro, que la festividad no alegra a Patricio sino que lo llevaba a un estado de sobrevivencia, de angustia, aliviada solo por las luces que llegan desde la ciudad, acentuando su forasterismo.

Arguedas nos sorprende con un final absolutamente dramático y poético, en el que Maxwell se verá convertido en un héroe trágico, a la manera de los clásicos griegos. Vale la pena citar este fragmento del cuento en su totalidad:

Volvió al poco rato. Me encontró en la misma esquina de la habitación, con todas las luces de San Francisco a mis espaldas y ese laberinto juvenil en que la sangre olía a kerosene, a desasosiego.

—Adiós— me dijo —Patricio... querido amigo.

Me besó en la frente. Todo su cuerpo hervía. Regresó hacia la puerta de calle. La “borinqueña” bailaba con otro negro de cabellos apelmazados, exageradamente largos. Maxwell no miró a nadie ni nadie reparó en él. Debo estar completamente equivocado, totalmente equivocado, pero creo que Maxwell se fue al más grande puente de San Francisco, a llorar. Sus lágrimas caerían como ascuas sobre ese macizo cuerpo eterno, única obra humana que daba sobre el mar una sombra mayor que la del mar. (55)

La contundencia narrativa y artística, pero también de sentido humano, de esta escena, sobrepasa cualquier comentario. Una vez más, José María Arguedas pone de manifiesto su capacidad para indagar en lo más profundo de los sentimientos, de la condición humana.

En ese contexto de la diégesis, de pronto estalla un grito en castellano: “¡Abajo la guerra de Viet Nam!”. Estrategia que el autor usa para romper el sentido intimista de la escena anterior y

llevar el relato al ámbito ideológico, con lo cual demuestra el sentido de levedad de los jóvenes, revolucionarios intelectualistas, que conocen la guerra desde la comodidad de una ciudad como San Francisco, desde sus “buenas intenciones”, desde la mitificación. Que nunca han lidiado con un sitio como la prisión del Sexto, que nunca vieron a un “negro Puñalada”, a un “Rosita”, ni a un sujeto tan degradado como “el japonés”.⁵ Regresa al formato dialógico del texto. La escena final abre, así, un sentido de heterogeneidad ideológica y de visión de mundo, que no logra la hibridación, sino por el contrario la exclusión de las partes. Leemos en el último párrafo del cuento:

—¡Abajo la guerra de Viet Nam— gritó alguien en castellano!
—¡No más asesinatos de pueblos por los yanquis! — exclamó otro.
Llegaron gritos de las habitaciones del segundo piso.
Un joven delgado, muy rubio, se acercó a mí.
—Yo... existencialista— me dijo—. Cambiar los Estados Unidos. Usted sudamericano. Estados Unidos grande... grande hermano de Viet Nam. Cambiar. De Argentina, Brasil... gran hermano; gran afectuoso. Usted ¿existencialista?
—Yo... socialista— le contesté.
Al joven se le heló el rostro; quedó paralizado.
—¡Ag! ¡Beg! ¡Weey...!
En el living se oían gritos enérgicos, de exaltados.
El joven rubio dio unos pasos, de espaldas, alejándose de mí. (55)

Podría parecer que tenemos en este último diálogo un estereotipo de contrarios, el joven *gringo* existencialista “muy rubio” y el sudamericano socialista, actuando como dos antagónicos que vienen a reforzar un rasgo que hace pensar que el cuento pretende ser, también, un texto de tesis. Al declararse Patricio socialista, no solo evidencia una posición política e ideológica personal, sino contraponer a la “intención revolucionaria metropolitana, teorizante y académica” un movimiento proletario del Sur de piel y sangre.

Conclusión

Con la lectura de “El puente de hierro”, se fortalece la imposibilidad de reducir a José María Arguedas al perfil de escritor “indigenista”, arcaico y folclorizante, costumbrista y de realismo imitativo. Es, desde el indio y el Ande, un escritor que aborda la profunda problemática histórica y humana, al igual que hizo Homero en el mundo griego, Virgilio el mundo latino, o los grandes novelistas rusos de sus escenarios inmediatos. Y, por supuesto, Faulkner, con el “sur profundo”. Hay elementos suficientes para repensar el valor y actualidad de la obra literaria de Arguedas a la luz del siglo XXI y de frente a las problemáticas irresolutas o emergentes de Latinoamérica.

“El puente de hierro”, en su estructura inconclusa, demuestra la constante obsesión de Arguedas por entender y hacer entender el sentido plural (heterogéneo, híbrido y transcultural) del Perú, de América y del mundo. Si bien es Antonio Cornejo Polar quien acuña el concepto de *totalidades contradictorias*, la obra arguediana le ofrece la semilla. Si *Todas las sangres* pugna

⁵ Todos personajes de *El Sexto*, novela de José María Arguedas.

por un Perú unido en la pluralidad, “El puente de hierro”, con el remate final de su historia, parece el fracaso de la unidad en la pluralidad de las Américas. Patricio, con su alma de peruano, Maxwell, con su espíritu de negritud y Catherina, con su esencia borinqueña, al final de todo acaban distanciados e inmersos de manera aislacionista en sus propios universos: Patricio, en su socialismo, Maxwell, en su tristeza académica y Catherina, en su levedad dolorosa.

Hay en el texto una muestra procesal del acto de escribir, los innegables vacíos narratológicos, las indefiniciones, que seguramente habrán sido resueltas por el autor, contradictoriamente a lo que la lógica supondría, no son obstáculo para vislumbrar la profundidad signica de la obra y deja traslucir a un autor que está, como dijera Ortega y Gasset, “a tiempo con su tiempo” (Ortega, 1982: 36). Resta, por inexorable, la mención a los poemas *Cubapaq* (Cuba) y *Qollana Vietnam Llaqtaman* (Ofrenda al pueblo de Viet Nam), además del ya citado *Jetman*, *Haylli*; porque en ellos está, poetizado, el espíritu que anima “El puente de hierro”. Y en ellos también se manifiesta (implícita o explícitamente) la mano del yanqui que rompe en múltiples pedazos el mundo. En *Cubapaq* nos dice: “Casi había que dar la vuelta al mundo / para llegar al luminoso pueblo de Cuba / pues los malditos corazón de dinero, / los endemoniados odiadores del hombre / así lo ordenan” (Arguedas, 1983, T. V: 261). Y en *Qollana Vietnam Llaqtaman* leemos: “Cuando unas gentes, los yankis, pretendieron inmolar en Vietnam al pueblo entero con máquinas de fuego a fuego construidas...” (267).

José María Arguedas quiere abrirle los ojos al mundo para que se vea como está dividido, quiere abrirnos los ojos para que veamos sin indiferencia los problemas profundos del hombre social; “El puente de hierro” también es un intento en ese derrotero arguediano. En 1965, Arguedas recibe una carta en la cual Julio Ramón Ribeyro le agradece el envío que José María le hizo de un ejemplar de *Todas las sangres*, en esta misiva, el autor de *Los gallinazos sin plumas* se refiere al efecto que produce la obra arguediana de hacernos ver la realidad. Cito a Ribeyro, como punto final de mi trabajo: “He empezado a leerla con el mayor entusiasmo. Descubro aspectos insólitos del Perú, comprendo mejor cosas sobre las que yo había echado una mirada curiosa, intuitiva, pero sumaria” (en Pinilla, 2007: 345).

Bibliografía

ARGUEDAS, José María (1983): *Obras completas*. 5 vols. Lima, Editorial Horizonte.

--- (2012): *Obra antropológica*. 7 tomos. Lima, Editorial Horizonte.

CORNEJO POLAR, Antonio (2013): *Crítica de la razón heterogénea*. Ed. Juan Antonio Mazzotti. Lima, Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores.

--- (2016): *El lugar de la crítica. Conversatorios y entrevistas*. Lima, Latinoamericana Editores, CELACP.

KAFKA, Franz (1971): *América*. Madrid, Alianza Editorial.

MAMANI MACEDO, Porfirio (2007): *La sociedad peruana en la obra de José María Arguedas*. Lima, Fondo Editorial de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

MORAÑA, Mabel (2013): *Arguedas / Vargas Llosa. Dilemas y ensamblajes*. Lima, Librería Sur. DOI: <https://doi.org/10.1057/978-1-137-57187-8>

MORAWSKY, Stefan (1999): *Fundamentos de estética*. Trad. José Luis Álvarez. Barcelona, Ediciones Península.

MURRA, John V.: “José María Arguedas: dos imágenes”. *Revista Iberoamericana* XLIX/122 (1983): 43-54. DOI: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1983.3757>

ORTEGA Y GASSET, José (1982): *Misión de la Universidad*. Madrid, Alianza Editorial.

PINILLA, Carmen María (ed.) (2007): *Apuntes inéditos. Celia y Alicia en la vida de José María Arguedas*. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

RAMA, Ángel (1987): *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI.

WESTPHALEN ORTIZ, Inés (2011): *El río y el mar. Correspondencia José María Arguedas / Emilio Adolfo Westphalen*. Lima, Fondo de Cultura Económica.

© Rolando Álvarez



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C