

SOBRE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS Y VIKRAM CHANDRA:  
NO, NO SOMOS UNOS ACULTURADOS\*

DORA SALES SALVADOR  
UNIVERSIDAD JAUME I DE CASTELLÓN  
dsales@trad.uji.es

*To Vikram Chandra, for so much.*

La verdad no está en el “ser”,  
está en el “querer ser”  
(Omar Ruy, Yaaj Oolil)<sup>1</sup>.

Delving into the field of comparative literature is, above all, an act of freedom. And this feeling becomes deeper when the work examined is intercultural. In this paper we seek to read, on a vertical axis and with no exhaustive aims, the novels of two authors, different both in time and space: *Los ríos profundos* (1958), by the Peruvian José María Arguedas, and *Red Earth and Pouring Rain* (1995), by the Indian Vikram Chandra. The adopted principles of comparison highlight the fact that both are bilingual writers who live and create in the conflictive zone linking cultures opposed by complex power relations. Their narratives are, above all, discourses of cultural resistance, transculturation, avoidance of polarization, emotional survival.

Bucear en el ámbito de la literatura comparada es, ante todo, un ejercicio de libertad. Y esa sensación se vuelve más plena cuando el corpus de trabajo está formado por material intercultural. En este artículo se leen, de manera vertical y no exhaustiva, novelas de dos autores alejados tanto en el tiempo como en el espacio: *Los ríos profundos* (1958), del peruano José María Arguedas, y *Red Earth and Pouring Rain* (1995), del indio Vikram Chandra. Los principios de comparabilidad que sustentan nuestra propuesta de análisis ahondan en el

\*La realización del presente trabajo ha sido posible gracias a una beca de la Generalitat Valenciana, FPI 00-07-210.

<sup>1</sup>Del poema *Yaaj Oolil*, escrito en maya yucateco por Omar Ruy en 1994, traducido como “Lamento” por Florinda Sosa Castilla. Citado en Ligorred (1997: 30).



hecho de que ambos son narradores bilingües, que viven y crean en el conflictivo intersticio entre culturas enfrentadas por complejas relaciones de poder. Los suyos son, ante todo, narrativas de resistencia cultural, de transculturación, de rechazo a las polarizaciones, de supervivencia emocional.

En estas páginas, nos proponemos hablar de ciertos trazos que el peruano José María Arguedas y el indio Vikram Chandra, aparentemente muy lejanos entre sí, emplean para crear sus narrativas, que son ciertamente narrativas de transculturación, en el sentido formulado por Ángel Rama (1982). Dejamos claro desde un principio que vamos a analizar de manera comparatista las narrativas de dos autores que, más allá de su obvio alejamiento espacial, temporal y cultural, suponen marcadas diferencias que asumimos conscientemente. Sin embargo, sus experiencias en el campo de la creación literaria, situada en una encrucijada de lenguas y culturas, posibilitan que sus obras puedan iniciar un interesante diálogo desde la perspectiva de la literatura comparada intercultural.<sup>2</sup> José María Arguedas es un escritor cuya obra puede ser ya analizada en su totalidad, con la ventaja añadida que regala la perspectiva del tiempo. Arguedas, lejos de ser el autor de una “utopía arcaica” anclada en el pasado prehispánico (Vargas Llosa, 1996),<sup>3</sup> destaca por la plena actualidad de su obra. En las últimas décadas, el merecido reconocimiento ante el legado literario de Arguedas ha ido progresivamente en aumento, tanto en su Perú natal como en la esfera internacional, que ya ha consagrado el lugar absolutamente único que ocupa el autor en el amplio panorama de las letras latinoamericanas de este último siglo. La voz de Arguedas en la actual literatura de América Latina cobra un nuevo tono, totalmente vivo, siempre y firmemente a favor de la liberación de los oprimidos. En el caso de Vikram Chandra, tenemos que recalcar la plena contemporaneidad de su escritura, parte de una emergente narrativa indo-angla que, especialmente desde la publicación de la novela *Midnight's Children*, de Salman Rushdie, en 1981, no ha dejado de sorprender y luchar por su independencia. Chandra se halla aún en los comienzos de su andadura literaria, sin que podamos ni tan siquiera adivinar la futura evolución de la misma. No obstante, la recepción de sus dos obras

<sup>2</sup>Nuestras reflexiones parten de una investigación más extensa, actualmente en curso, que ya ha sido delineada en Sales (1998).

<sup>3</sup>Ante las cuestionables interpretaciones de Vargas Llosa, véanse las respuestas de Lienhard y Giménez Micó. En su prólogo a la reciente reedición mexicana de su conocido estudio sobre la última novela de Arguedas, Lienhard (1981/1998) defiende la vigencia y actualidad de la obra arguediana, así como su demostrable vinculación con una oralidad viva y popular. En esta línea, el agudo trabajo de Giménez Micó (1996) afirma que el proyecto de Arguedas quizá sea utópico, pero en ningún caso es arcaico, pues supone una modernidad de negociación plural, respetuosa de las alteridades. Sin duda, nuestra opinión coincide plenamente con las expresadas por estos críticos, como ya hicimos constar en Sales (1998).



publicadas hasta la fecha es muy positiva, como demuestran los diversos premios literarios que han recibido. Con todo, las distancias entre Arguedas y Chandra aportan una sazón enriquecedora en el ámbito de la literatura comparada intercultural.

Básicamente, la producción literaria de Arguedas y Chandra parte de su impulso por representar literariamente los rasgos que describen la subjetividad del individuo bilingüe en un entorno de complejas relaciones interculturales. En esa búsqueda de representación identitaria, el mayor conflicto vendrá de la mano del lenguaje en el que los autores narran, pues el español y el inglés no son sus lenguas maternas. Por ello, la búsqueda de expresión en el entorno de la transculturación participa de un tránsito complejo entre lenguas y culturas. En este orden de cosas, destacamos la noción de traducción cultural, pues creemos que el modo narrativo de Arguedas y Chandra bien podría considerarse como un proceso traductor. En ese proceso se entremezclan las cuestiones de identidad, la multiculturalidad y su conflictiva discursivización, la asimetría del contacto intercultural, el poder, la ideología y la resistencia. Con todo, en primer lugar, consideraremos, brevemente, las experiencias vitales de ambos narradores, pues es en ellas donde hallamos la génesis de su impulso creador. Centramos nuestras reflexiones en torno a dos novelas: *Los ríos profundos* (1958), de José María Arguedas, y *Red Earth and Pouring Rain* (1995), de Vikram Chandra, excelentes ejemplos de la situación de conflicto cultural y lingüístico que envuelve a sus autores.

En el Perú, José María Arguedas (1911-1969) vivió en carne propia, y de manera muy especial, el conflicto entre culturas enfrentadas: la dominante, blanca, y la dominada, quechua. Nació en Andahuaylas (departamento de Apurímac, en la sierra de Perú), de padres blancos, hacendados y figuras distinguidas en la región. Pero la muerte de su madre, cuando él contaba con tan sólo tres años, produjo una orfandad que propició el hecho fundamental en su trayectoria vital: el acercamiento intenso al mundo de los indios quechuas, entre los que se crió en comunidades indígenas del sur de Ayacucho, y de quienes recibió la lengua, la cultura, el amor y el calor que todo niño precisa. El nuevo matrimonio de su padre no alteró la situación, sino que, ante la indiferencia de su madrastra y los hijos de ésta, el niño José María se refugió aún más en el cariño de los indios. Por ello, por su infancia eminentemente indígena, en su sensibilidad siempre estuvo el anhelo de fusionarse con el mundo quechua, al que tanto amó, con verdadero *warma kuyay* (amor de niño), y al que se dedicó apasionadamente tanto en su faceta literaria, como en su labor investigadora en los campos de la antropología y la etnología, siempre intentando reflejar el mundo quechua peruano tal y como él lo había vivido, sin falsedades, con la verdad personal e intransferible que otorga la vivencia, en un intento por mostrar ese otro Perú que la Historia no cuenta. Así, pues, sin serlo



por nacimiento, José María Arguedas se sintió quechua en el alma, ya que como nos recuerda Ignacio Díaz Ruiz, “su niñez representa el momento de mayores significaciones para su existencia” (1991: 29), y, añadimos nosotros, para su creación artística.

Si hay algo que podemos afirmar, en primera instancia, para caracterizar la obra de Vikram Chandra (n. 1961), es que ésta es de manera fundamental y fundacional una narración de historias, verdadero *storytelling*. En sus dos textos publicados hasta la fecha, la novela *Red Earth and Pouring Rain* (1995), y el libro de historias *Love and Longing in Bombay* (1997), Chandra expone su inagotable capacidad como narrador, al estilo de la tradición oral hindú que tanto aprecia, enlazando su desarrollo narrativo con un profundo entendimiento de la eterna e infinitamente maleable vida socio-cultural de la India, pasada y presente. Vikram Chandra nació en Nueva Delhi, aunque comparte con la mayoría de sus compatriotas, como Salman Rushdie y Vikram Seth, entre otros muchos, la experiencia de la multiculturalidad de la India contemporánea, y la del exilio fuera de ella. Fuertes son los vínculos que le unen al mundo occidental, pues fue en parte educado en los Estados Unidos. En la actualidad, Vikram reside a caballo entre Bombay y Washington, donde da clases de escritura creativa en la Universidad George Washington. Ya se encuentra trabajando en la que será su tercera obra: una novela negra, policial, ambientada en Bombay, según nos ha dicho, en la que la oralidad tendrá también un lugar esencial.<sup>4</sup> Al tiempo, el autor mantiene el proyecto de escribir un guión de cine, con lo que se introduciría en lo que se ha dado en denominar “Bollywood”, la inmensa industria cinematográfica de Bombay, en la que Vikram Chandra se ha criado y cuyos entresijos conoce bien.

La problemática de la discursivización intercultural en las narrativas de Arguedas y Chandra remite a la compleja vinculación entre el lenguaje y el sentimiento identitario. Si hay una íntima relación entre lengua e identidad, ésta se manifiesta en las actitudes de los individuos hacia las lenguas y sus hablantes, sin olvidar, como explican Appel & Muysken (1987: 35), que una lengua puede valorarse por razones sociales, subjetivas o afectivas. En la medida en que los grupos que hablen las dos lenguas aparezcan como opuestos, y las culturas que se expresan por medio de ellas sean irreconciliables, el hecho de ser bilingüe enfrentará al sujeto con opciones que pueden resultar trágicas para su equilibrio emocional y su desarrollo en sociedad. Estos conflictos, sin embargo, no vienen causados por el bilingüismo como fenómeno cognitivo, sino por el contexto socio-cultural en el que se encuentra el individuo. Con todo, no se puede obviar el hecho de que “no sólo hay dos lenguas en contacto, sino dos culturas o dos grupos de valores culturales parcialmente diferentes que

<sup>4</sup>“Eternal Don”, publicado en *The New Yorker* (June 23 & 30, 1997: 130-141), constituye el primer capítulo de esta nueva novela.



participan en el uso lingüístico a través de presuposiciones culturales” (Appel & Muysken, 1987: 218). Y es que el bilingüismo es, ante todo, social, por lo que no se puede estudiar a un individuo bilingüe sin tener en cuenta la función de las lenguas que habla en la sociedad a la que pertenece. Lenguas que, como todo hecho de cultura, mostrarán diferencias de prestigio, poder, estatus o ideología. Con todo, para acentuar el hecho de que en un entorno bilingüe la situación entre las lenguas coexistentes es de desequilibrio, surge la noción de “diglosia”, introducida por Ferguson en 1959 (Hudson, 1994), muy operativa en términos no sólo lingüísticos, sino también sociales, políticos y culturales. Así, la diglosia pone el énfasis en la desigualdad, para constatar la existencia de una lengua “fuerte”, dominante, frente a una lengua “débil”, dominada, o sumergida. Nosotros optamos por hablar de lengua impuesta frente a lengua sentida.

Por otro lado, aunque el bilingüismo no implica necesariamente la existencia del biculturalismo, en los casos de Arguedas y Chandra estas situaciones van de la mano. Cada una de las lenguas habladas por los autores corresponde a uno de los mundos que los conforman, sumamente opuestos entre sí. De este modo, aunque en ciertos contextos los sujetos se sienten cómodos con su identidad bicultural, se pueden producir situaciones de marginación y desarraigo. Hay que tener en cuenta si las lenguas y culturas en contacto comparten estatus y prestigio o son disímiles a este respecto. El quechua y el hindi no son las lenguas de poder en el Perú y la India. En las narrativas interculturales de Arguedas y Chandra encontraremos el reflejo ficcional de esa situación de realidad social. Así, en un contexto de bilingüismo y biculturalismo, incluso plurilingüismo y multiculturalismo, las problemáticas de Arguedas y Chandra se podrían concretizar en este planteamiento: ¿cómo puede contar Arguedas en español lo que siente en quechua?, y ¿cómo puede contar Chandra en inglés lo que siente en hindi? En nuestra investigación, tratamos de demostrar cómo la posible respuesta pasa por la traducción cultural, junto con la reelaboración artística de la lengua en la que se ha decidido narrar.

Pensamos que el conflicto lingüístico al que se enfrentan los autores tratados es uno de los focos fundamentales de su resistencia cultural.<sup>5</sup> Un conflicto que pasaría por varias etapas: a priori, el escritor que vive entre dos culturas y dos lenguas tiene que decidir en cuál de ellas va a plasmar su creación artística. La elección lingüística en un entorno bilingüe, o multilingüe, siempre supone una profunda complejidad. Los principales factores que determinan esta difícil elección son, según Grosjean (1982): los participantes en el acto

<sup>5</sup>Aunque no es el único, obviamente. También se halla en situación de resistencia el propio imaginario cultural: los rituales, costumbres, creencias y modos de pensar que proceden de las culturas autóctonas de los creadores tratados, y que ellos representan en sus ficciones.



comunicativo, la situación, el contenido del discurso y la función de la interacción, aunque lógicamente la decisión no depende, en última instancia, de un único factor, sino de una consideración de carácter más global. Cuando esta dura elección lingüística ya ha sido tomada, y el sujeto se enfrenta directamente a la creación, se produce, sin duda, el momento más conflictivo: cómo contar, cómo expresarse en una lengua que no es la materna, y con la que además se desarrolla un fuerte sentimiento de alienación. El tercer momento que distinguiríamos en referencia al conflicto lingüístico es el que se podría dar a posteriori, tras la creación: qué opina el autor ante el resultado de su batalla con la lengua, cómo se siente ante ese lenguaje que él mismo ha forjado a partir de su experiencia bilingüe y bicultural.

Graficamos a continuación estos tres momentos del proceso en referencia al conflicto lingüístico:

1 <sup>er</sup> momento	<i>decisión</i>	qué lengua emplear
2 <sup>o</sup> momento	<i>creación</i>	batalla con el lenguaje
3 <sup>er</sup> momento	<i>reflexión</i>	sobre la creación

Centrémonos, en primer lugar, en José María Arguedas, quien aprendió el quechua como lengua materna, siendo ésta la única que habló hasta los ocho años. En su escritura hallamos una profunda conciencia de sujeto bilingüe, con la problemática comunicativa que ello origina. Alberto Escobar (1984), quien seguramente ha realizado el estudio más completo sobre la lengua literaria arguediana, llega a decir, con respecto al asumido bilingüismo del escritor: "Tanto es así que escribe en castellano, y el quechua es la lengua co-presente" (Escobar, 1984: 67). Ciertamente, aunque la prosa de Arguedas se presenta en la que para él fue su segunda lengua, el español, es su lengua materna, el quechua, la que está siempre en la mente de los narradores y los protagonistas. Ellos, como el propio autor, sienten en quechua, y valoran más positivamente esta lengua, con la que se identifican. La escritura en español, opuesta a la vivencia oral en quechua, supone, como veremos, una auténtica lucha para Arguedas. Frente a ese otro idioma, el aprendido, se produce un extrañamiento entre el hombre y el lenguaje, una encarnada rajadura entre la palabra y la realidad, o la palabra y la percepción de las cosas.<sup>6</sup>

De este modo, ya desde el comienzo de su andadura literaria, precisamente por su intención de reflejar el mundo quechua peruano con veracidad, Arguedas se enfrentó al que, seguramente, es el mayor exponente de su conflicto vital: su desgarrada lucha con la lengua para lograr expresar en castellano el entorno quechua, tan distinto al mundo de valores occidentales.

<sup>6</sup>No olvidemos la cuestión de la palabra-cosa de la lengua quechua. Para Arguedas, en quechua, la palabra *era* la cosa. A este respecto, véase Sales (1999).



Como bilingüe de entraña bicultural, Arguedas tuvo plena conciencia de su doble instrumental comunicativo. Sin embargo, siempre otorgó un afecto especial a la lengua indígena, considerada como su lengua materna. Escobar (1984: 69) define a Arguedas como “un enamorado del quechua.” En el “Tercer diario” de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, el propio autor dice sobre sí mismo y su conflictivo aprendizaje del castellano:

¿Cómo no ha de ser diferente el hombre que comenzó su educación formal y regular en un idioma que no amaba, que casi lo enfurecía, y a los catorce años, edad en que muchos niños han terminado o están por concluir esa escuela? (Arguedas, 1971, póstuma: 178).

Arguedas reflexionó repetidas veces sobre el conflicto lingüístico, que fue determinante en su trayectoria literaria. Escobar (1984: 102) habla, por ello, de una doble perspectiva a la hora de aproximarnos al estudio de la lengua arguediana, por la existencia de un *discurso literario*, la creación como hechura concreta, y un *discurso teórico*, referido a las ideas acerca de la lengua. Estos ámbitos, plenamente complementarios, coinciden con lo que anteriormente hemos denominado el momento de la creación y el momento de la reflexión.

La primera consideración teórica de Arguedas sobre el lenguaje apareció en un artículo titulado “Entre el kechwa y el castellano la angustia del mestizo”, publicado en 1939. En él, Arguedas ya constata el desgarró que siente el hombre del Ande a la hora de expresar su mundo interior en castellano. Una problemática que el autor ve en César Vallejo, y mucho antes, en Huamán Poma de Ayala. En este orden de cosas, la búsqueda formal deviene de la no adecuación del castellano para narrar el mundo andino, cuya lengua genuina es el quechua. En sus palabras:

El kechwa es la expresión legítima del hombre de esta tierra, del hombre como criatura de este paisaje y de esta luz. Con el kechwa se habla en forma profunda, se describe y se dice el alma de esta luz y de este campo, como belleza y como residencia (...) Si hablamos en castellano puro, no decimos ni del paisaje ni de nuestro mundo interior (...) Pero si escribimos en kechwa hacemos literatura estrecha y condenada al olvido (Arguedas, 1939: 31).

Así, pues, Arguedas ya desde muy temprano plantea la problemática para narrar en castellano, que no le “servía bien”, pero también en quechua, que merma las posibilidades de universalidad. De ahí, de este trance tan sumamente complejo, su raigal lucha creativa por la elaboración de un estilo adecuado. En definitiva, como nos recuerda Roland Forgues (1991), Arguedas es perfectamente consciente de que el lenguaje del poder en Perú es el español, y comprende que, en esta situación, ante sí se plantea una revisión profunda y difícil,



partiendo de la lengua castellana, batallando consigo mismo y su entorno en busca de una expresión creativa original y diferente en español, amamantada por el quechua.

En su primer libro de relatos, *Agua* (1935), Arguedas plasmará su primera opción formal, que refleja la necesidad comunicativa del mestizo por expresarse en un idioma, el español, que ha aprendido a viva fuerza, sin sentirlo, pero asumiendo que es ése el camino abierto a la comunicación, pues, lamentablemente, el quechua que sí siente como propio carece de prestigio y valor universal. Y en ese ansia del mestizo por dominar y hacer suyo el idioma ajeno, Arguedas vislumbra el momento en el que éste logre hablar y escribir en castellano con la propiedad con la que lo hace en quechua. Pero será un castellano diferente, en el que el autor opina que habrá mucho del “genio y quizá de la íntima sintaxis quechua” (Arguedas, 1939: 32). Arguedas apoya sus reflexiones sobre una futura literatura mestiza en su experiencia docente, como profesor de español en pueblos andinos:

Mis alumnos mestizos, en cuya alma lo indio es dominio, fuerzan el castellano, y en la morfología íntima de ese castellano que hablan y escriben, en su sintaxis destrozada, reconozco el genio del kechwa (Arguedas, 1939: 33).

El mestizo andino es generalmente bilingüe, por lo que posee dos códigos lingüísticos, el quechua y el castellano. Domina el quechua y con él dice lo que siente. No tiene control sobre el castellano, ni puede expresar en él todo lo que quisiera. Pero una literatura en quechua queda descartada, no por considerar que este idioma no es válido artísticamente,<sup>7</sup> sino por poner el énfasis en la comunicación posible y la universalidad del mensaje que se pretende transmitir.

A Escobar (1984: 72) le parece que la sintaxis narrativa arguediana muestra, en la misma superficie, una *valencia lingüística doble*, de dos lenguas diversas que se hallan en copresencia: una en *acto* y otra en *ausencia*. Una copresencia que se manifiesta como relación tensiva y constante, siempre latente, entre el castellano escrito y el quechua subyacente, que Sara Castro Klaren (1989) considera como sustrato. En la ficción, esta problemática se resuelve haciendo que el indio quechua-hablante se exprese fluidamente *como si* lo hiciera en quechua, y que el lector lo lea *como si* lo comprendiera. En esta situación, Escobar sigue argumentando que el quechua y el castellano cubren roles complementarios en un suprasistema, en el que el sujeto mestizo lucha por un difícil equilibrio que todavía no existe. Aquí ya se intuye la posibilidad de la traducción, como quehacer lingüístico y cultural, que subyace a esta

<sup>7</sup>Arguedas siempre defendió con fuerza la capacidad creativa del pueblo indígena y mestizo, así como la riqueza del idioma quechua para la creación artística y la expresividad emocional.



problemática. Por tanto, copresencia y experimentalidad son los rasgos que definen la lengua literaria del primer Arguedas.

Sin embargo, ciertamente Arguedas evolucionó, siguió reflexionando, y en 1950 revisó sus dos primeras obras, *Agua* (1935) y *Yawar fiesta* (1941), que presentan una realidad dicotómica de las aldeas de la sierra. Una realidad que, como el autor irá mostrando progresivamente en sus producciones, es mucho más compleja. Arguedas plasma sus nuevas reflexiones sobre el lenguaje en otro artículo, titulado “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”, publicado en 1950. Si en un primer momento trató de transportar al español la sintaxis quechua, haciendo también un uso extensivo de este idioma en el plano léxico, esta solución se plantea ahora como inadecuada, por lo que Arguedas busca otro camino.

La solución adoptada en *Agua*, calificada de “mistura”, o como opina Rowe (1979: 46), de “transferencia al campo de la lingüística de la noción de lo mestizo”, supone la incorporación de modificaciones en el castellano, en el que se introducen desordenamientos sintácticos y abundante léxico quechua. Esta primera opción lingüística sería también lo que Rodolfo Cerrón Palomino denomina “lenguaje criollo”, según dice Ricardo González Vigil (1995: 37). Años después, Arguedas recordaba:

Yo lo había escrito en el mejor castellano que podía emplear, que era bastante corto, porque yo aprendí a hablar el castellano con cierta eficiencia después de los ocho años, hasta entonces sólo hablaba el quechua (...) Cuando yo leí ese relato, en ese castellano tradicional, me pareció horrible, me pareció que había disfrazado el mundo tanto casi como las personas contra quienes intentaba escribir y a quienes pretendía rectificar. Ante la consternación de estos mis amigos, rompí todas esas páginas. Unos seis o siete meses después, las escribí en una forma completamente distinta, mezclando un poco la sintaxis quechua dentro del castellano, en una pelea verdaderamente infernal con la lengua (Arguedas, 1965: 9).

En el artículo de 1950, Arguedas continúa preguntándose cómo es posible narrar en castellano un mundo que se ha aprendido, amado y vivido a través del quechua. El conflicto, lejos de haber sido solucionado, sigue vivo, sigue haciendo daño. El autor reconoce en este ensayo la influencia decisiva de dos obras: *El Tungsteno* (1931) de su admirado César Vallejo, y *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes: “Ambos libros me alumbraron el camino” (Arguedas, 1950: 12). Tras muchos años de batalla, Arguedas asume que la solución formal para su praxis narrativa pasa por hacer del castellano “el molde justo”, trabajando con él *desde dentro*. La suya es, como él mismo reconoce, “la solución del bilingüe, trabajosa, cargada de angustia” (Arguedas, 1950: 15):



¿Es que soy acaso un partidario de la “indigenización” del castellano? No. Mas existe un caso, un caso real en que el hombre de estas regiones, sintiéndose extraño ante el castellano heredado, se ve en la necesidad de tomarlo como un elemento primario al que debe modificar, quitar y poner, hasta convertirlo en un instrumento propio (Arguedas, 1950: 12).

Por esa búsqueda consciente de la comunicación y la universalidad, queriendo que su mensaje a favor de la cultura indígena fuese clara y ampliamente escuchado, Arguedas escoge el camino más pedregoso, el más duro, el que más le duele: escribir en castellano. Lo más complicado es hacer que los indios hablen ese idioma en sus novelas. En esta situación, crea para ellos un "castellano especial", plenamente asumido como ficción, pues los indios y gran parte de los mestizos hablan en quechua. La nueva opción deviene en traducción: 'Yo, ahora, tras dieciocho años de esfuerzos, estoy intentando una traducción castellana de los diálogos de los indios' (Arguedas, 1950: 16).

Aunque en ningún caso frena el carácter evolutivo de la escritura arguediana, que seguirá caminando para llegar a las propuestas narrativas de *Todas las sangres* (1964) y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971, póstuma), parece ser que *Los ríos profundos* (1958)<sup>8</sup> supone la culminación de la nueva actitud de Arguedas frente a la forma, según manifiesta el mismo autor, al considerar que el proceso de búsqueda de un lenguaje apropiado ha llegado a su plenitud en esta novela:

Creo que en la novela *Los ríos profundos* este proceso ha concluido. Uno sólo podía ser un fin [sic]: el castellano como medio de expresión legítimo del mundo peruano de los Andes; noble torbellino en que espíritus diferentes, como forjados en estrellas antípodas, luchan, se atraen, se rechazan y se mezclan, entre las más altas montañas, los ríos más hondos, entre nieves y lagos silenciosos, la helada y el fuego (Arguedas, 1950: 34).

En este orden de cosas, diremos que el lenguaje narrativo de esta novela es la consecuencia de un proceso evolutivo en el ámbito de la creación. Arguedas aparece como el traductor de la sensibilidad quechua a un mundo otro, el blanco, en este caso. Así, **lingüísticamente**, su solución inicial pasa por modificar sintácticamente el español para tratar de reproducir la cadencia de la lengua quechua. No obstante, él mismo consideró que estos experimentos sólo fueron parcialmente satisfactorios, por lo que finalmente optó por escribir en correcto español, pero empleándolo para transmitir estructuras de pensamiento andinas, como sucede en la novela que nos ocupa. Así, si antes de escribir esta

<sup>8</sup>Aunque publicada en 1958, se sabe que la gestación de esta obra, madura y plena, fue larga y compleja. Según Rowe (1979: 57), Arguedas comenzó a escribirla al menos diez años antes, en 1948, fecha en la que ya aparecieron publicados algunos fragmentos de la futura novela.



novela, Arguedas trata de crear lo que sería casi un tercer idioma, ni quechua ni castellano, sino una “mistura”, en *Los ríos profundos* narra en un castellano correcto, basándose en el desarrollo de una perspectiva quechua en la que se inscribe y se interpreta el mundo.<sup>9</sup>

En *Los ríos profundos*, Arguedas perfecciona su uso del castellano, apropiándose de él para convertirlo en su materia prima. Desarrolla en plenitud la cosmovisión quechua transmitiéndola en castellano, buscando expresar mediante este idioma la lógica interna de la cultura indígena andina. Rowe (1979) explica este proceso como la opción de Arguedas a favor de la traducción en lugar de la imitación lingüística, mientras Escobar (1984) considera que se produce una mutación del paradigma *translingüístico* al *diglósico*. Ciertamente, diremos, Arguedas se da cuenta de que más allá de la ficticia transposición de un código lingüístico sobre otro muy distinto, existe una realidad diglósica de convivencia desigual entre lenguas y culturas. Una realidad que se necesita traducir, para enfocar la lengua y la cultura quechuas desde el interior, y ofrecer su visión del mundo completa, coherente, transmitir su expresividad más auténtica. Esto no quiere decir que no se empleen quechuismos y, en ocasiones, oraciones con la sintaxis próxima a la de la lengua amerindia. Entre las características estilísticas de *Los ríos profundos*, Rowe (1979) destaca el uso extensivo de comas, que crea un ritmo especial contra la idea de párrafos largos como unidades de sentido; la variación del orden gramatical para lograr ciertos efectos, como expresar emociones o intuiciones subyacentes; el ritmo especial obtenido mediante el uso del asíndeton y las repeticiones; y los valores emocionales implícitos en los diminutivos y en la durabilidad de los gerundios. En general, diremos, el ritmo característico de la prosa de esta novela se logra mediante la combinación de unidades largas con otras muy cortas. En ocasiones se introducen expresiones en quechua, que son traducidas entre paréntesis o en notas a pie de página. Así, por ejemplo, las letras de las canciones que jalonan el discurso narrativo aparecen en versión bilingüe. Por otro lado, para indicar que un personaje habla en quechua también se opta por explicitarlo en las acotaciones del propio texto.

Esta elaboración lingüístico-discursiva, compleja cuanto menos, se desarrolla a través de la sensibilidad de Ernesto, protagonista de la novela que él mismo narrará desde la edad adulta. Niño blanco criado en un *ayllu* (comunidad) quechua, se ve abocado a vivir en un colegio de blancos, un medio hostil en el que Ernesto reafirmará su afinidad con la cultura indígena. Ernesto personifica, no sin ambivalencias, la perspectiva mágico-religiosa, el pensar mítico, que indudablemente influye el lenguaje literario de Arguedas.

<sup>9</sup>Opinamos, como Roland Forgues (1989: 54), que uno de los aspectos esenciales de la escritura arguediana es “su función a la vez descriptiva e interpretativa.”



En Arguedas, la lucha por el estilo, más allá del aspecto formal y estético, supone una significación política e ideológica, encaminada hacia la afirmación cultural de un pueblo oprimido, el indígena, que quiere resquebrajar los muros que lo han cercado por tanto tiempo. Por ello, en su praxis narrativa, Arguedas batalla por preservar el carácter pluricultural y multilingüe del Perú, empleando las dos lenguas que conoce, inscribiéndolas en una relación de complementariedad, sin olvidar, como nos recuerda Sara Castro Klaren (1989: 99), que en esa lucha con el lenguaje se enfrentan no tanto dos lenguas como dos sistemas de percepción, es decir, dos sensibilidades. Y dos ámbitos culturales, como son el oral y el escrito, que el autor tratará de conciliar, lanzándose a la conquista del español escrito para expresar un mundo, un referente quechua, germinalmente oral. En este espacio de conflicto pleno, en el que Arguedas luchará por establecer su lugar, la problemática se acentúa por el hecho de que asumir la palabra dentro de una tradición escrita en un idioma impuesto, ensancha el camino entre las palabras y las cosas, tan liminarmente unidas en el pensamiento quechua que, según Arguedas, instala en el yo afectivo la facultad de nombrar las cosas y, al nombrarlas, transmitirles existencia. Así, lo relevante es la presencia, en la forma narrativa creada por Arguedas, de estructuras derivadas de la cultura quechua, como tratan de demostrar principalmente William Rowe (1979) y Martin Lienhard (1977, 1980, 1981). Arguedas cree en la palabra apasionada, encarnada. Una palabra llena de resabios mágicos y míticos que no encuentra equivalencia en la lengua castellana. Él mismo llegó a decir que “nada hay, para quien aprendió a hablar en quechua, que no sea parte de uno mismo” (citado en Cornejo Polar, 1973: 22). En su dolorosa lucha por lograr la comunicación intercultural de la que él mismo precisaba para vivir, Arguedas anheló que su palabra literaria no sustituyera la realidad cultural, sino que se fundiera con ella. No olvidemos que para este autor la realidad verbal tenía que ser “realidad-realidad” (Arguedas, 1965). Se trataba de transmitir a la palabra la materia de las cosas, de los cantos, las danzas, los ritos.

Actancialmente, en *Los ríos profundos* el sujeto de resistencia es Ernesto. Localizada en un contexto socio-económico feudal que ha permanecido en la zona andina desde la conquista hasta tiempos recientes, la visión profunda de Arguedas se aleja de una simplista dualidad quechua-blanco. Por sentida y vivida, es mucho más compleja y doliente. Por otra parte, pese a la innegable dimensión social de la obra arguediana, ésta tiene la facultad de ser, ante todo, humana, representada a un nivel individual, en la persona de un niño partícipe de ambos mundos. Un niño que es el propio José María.<sup>10</sup> A medida que va

<sup>10</sup>Sobre la sabrosa intertextualidad entre la vida y la obra de Arguedas, referida en casi todos los estudios críticos sobre el autor, resulta especialmente interesante el trabajo de Díaz Ruiz (1991).



transcurriendo la novela, Ernesto, en el mundo alienante que le rodea, va sintiendo la necesidad, cada vez más urgente, de encontrar una vinculación positiva con éste. Cuando lo hace, cuando actúa, se pone del lado del mundo quechua, durante el levantamiento de las chicheras. En primera instancia, hablaríamos de una resistencia pasiva por parte de Ernesto, en su negativa a participar en las actividades degradadas de sus compañeros de colegio, aunque, como testigo, se siente contaminado de algún modo. Por contrapartida, él muestra una comunión perfecta con la naturaleza, con la que podríamos decir que mantiene un verdadero contacto emocional. La resistencia activa del niño tiene lugar cuando éste se une al motín de las chicheras. Ante la rebelión de estas mujeres trabajadoras que reclaman la sal que les ha sido robada, Ernesto se exalta y siente la necesidad de gritar con ellas. Julio Ortega (1982) nos explica cómo precisamente las protestas de las chicheras a voz en grito, en un quechua brusco y gutural, contribuyen de modo fundamental a la exaltación de Ernesto, para quien esta lengua siempre había sido dulce, suave y serena.

Dolorosamente, el proceso de auto-definición del niño ensancha el abismo entre el mundo que desea y el que tiene. Pese a ello, Ernesto es capaz de convertir el sufrimiento en voluntad de resistencia, como hace el pueblo indígena, en cuya fuerza de supervivencia confía Arguedas. La solución que se intuye en el planteamiento final de la novela es la de la revolución social apuntada en *Todas las sangres* (1964). Con todo, en *Los ríos profundos* podemos hablar de la existencia de un contra-orden, u orden contrahegemónico, representado por doña Felipa y las chicheras, los colonos, la opa Marcelina, el río Pachachaca, el zumbayllu y los rituales de danzas y cantos quechuas. Todos estos elementos, marginados desde la consideración de la esfera del poder central, representado por el Padre Director en el colegio, el Viejo en la hacienda, y los demás representantes del poder, como el ejército, conforman un paradigma de subversión dentro del sistema imperante, que se ve invertido por Ernesto, en cuya cosmovisión todo cambia: es doña Felipa quien tiene la fuerza, son los colonos quienes sobrevivirán a la peste, es el río el que vencerá. Y es que, ante todo, esta novela refleja, como el resto de la obra arguediana, la confianza del autor en la fuerza de resistencia que poseen los indios. El propio Arguedas ha insistido en que la entrada de los colonos a Abancay es crucial para la comprensión del sentido final de la novela, que apunta a la subversiva resistencia indígena, que el propio Arguedas explicó en el "Segundo diario" de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*: "en esa novela, vence el *yawar mayu* andino, y vence bien. Es mi propia victoria" (Arguedas, 1971, póstuma: 79). Por nuestra parte, pensamos que, en *Los ríos profundos*, los que sufren se convierten en una fuerza de oposición contra el orden establecido. Las jerarquías se invierten por completo, produciéndose una conversión del dolor en voluntad de resistencia.



Por su parte, Vikram Chandra es bilingüe en inglés y en hindi, siendo ésta su lengua materna, según confiesa el propio autor, quien nos explica así sus heterogéneas circunstancias lingüísticas, reflejo de la compleja situación multilingüe que se vive en el subcontinente indio:

My mother tongue is Hindi. We speak it at home mixed with English, sometimes switching in the middle of a sentence. During my education, I've learnt and, through disuse, lost many languages -- Gujarati (could write and speak it, at one point); Sanskrit (could read and write); Punjabi (could write and speak). I have a smattering of Urdu, as many North Indians do, picked up from listening to ghazals and watching movies.<sup>11</sup>

En la India contemporánea, el uso del inglés como lengua literaria mantiene abierto un intenso debate. Annamalai (1994) afirma que la lengua inglesa sirve como modelo y fuente de modernización para las lenguas indias. Mientras, Kachru (1986) sugiere que se produce una indianización del inglés, como resultado de la aculturación de esta lengua occidental en el contexto plural, lingüístico y culturalmente hablando, de la India; aunque, al tiempo, también constata la "anglización" de las lenguas indias. Ciertamente, como resultado de un proceso transcultural, no unidireccional, ambas partes se ven modificadas en más de un sentido.

El denominado "inglés indio", que geográficamente abarca Bangladesh, India, Nepal y Pakistán, presenta peculiaridades que se aprecian en la fonología, la sintaxis y el léxico empleados. Esta variedad, que depende de la región, el grupo étnico y el nivel social, apunta a esa "alquimia" de la que habla Kachru (1986). Aunque parezca irónico escoger el lenguaje "ajeno" del colonizador para crear ficciones, existen motivos, tanto lingüísticos como culturales, para tal elección. Kachru apunta a la neutralidad que proporciona la lengua inglesa, en términos de identidad, lo que la convierte en materia prima que se toma y se adapta para crear un discurso contrahegemónico. Y es que, como afirma la autora india Kamala Das, "the language one employs is not important. What is important is the thought contained in the words" (citada en Kachru, 1986: 48). Así, muchos autores procedentes de contextos poscoloniales, como Chinua Achebe, Amos Tutuola, Wole Soyinka, Derek Walcott, Raja Rao, R.K. Narayan, Salman Rushdie, o el propio Vikram Chandra, entre otros muchos, defienden el uso del inglés en sus producciones literarias.

Pensamos, como hiciera B. Rajan (1974), que la cuestión no es tanto la de preguntarnos si una literatura india en inglés es o no posible, sino explorar el abanico de sabrosas posibilidades literarias que ofrecen quienes emplean el

<sup>11</sup>Comunicación personal, 21 mayo 1997.



idioma inglés como instrumento de creación y, al tiempo, resistencia cultural. Emplearlo para hacerlo propio, diferente al que se les impuso fríamente, experimentar y jugar con él con libertad plena. A este respecto, dos autores indios pertenecientes a diferentes generaciones literarias, como son R.K. Narayan y Salman Rushdie, coinciden sin fisuras: la lengua inglesa empleada por los autores de la India no es una copia o una simple imitación del inglés empleado por los británicos, es un inglés nuevo:

And I hope all of us share the view that we can't simply use the language in the way the British did; that it needs remaking for our own purposes. Those of us who do use English do so in spite of our ambiguity towards it, or perhaps because of that, perhaps because we can find in that linguistic struggle a reflection of other struggles taking place in the real world, struggles between the cultures within ourselves and the influences at work upon our societies. To conquer English may be to complete the process of making ourselves free (Rushdie, 1982: 17).

We are not attempting to write Anglo-Saxon English. The English language, through sheer resilience and mobility, is now undergoing a process of Indianization in the same manner as it adopted U.S. citizenship over a century ago, with the difference that it is the major language there but here one of the fifteen listed in the Indian constitution (Narayan, 1965: 123).

La opinión de Chandra con respecto al lenguaje viene a unirse a la de sus compatriotas, para expresar la ideología que subyace al empleo de una lengua que ha dejado de pertenecer al centro, una lengua que es arcilla maleable en manos indias: "Indian English is different, yes. It's different in texture and rhythm and diction. I do think it's a different project".<sup>12</sup>

A muy grandes rasgos, se podría decir que el uso de la lengua inglesa, la lengua del colonizador, en la narrativa indo-angla, se propone nativizarla, descolonizarla, hacerla propia para poder expresar con ella un referente indio ya plurilingüe y multicultural desde la entraña. En un reciente artículo publicado por la revista *The New Yorker*,<sup>13</sup> Salman Rushdie (1997) habla de la joven y emergente literatura del subcontinente que, cincuenta años después de su independencia, está dibujando su propio mapa de la India, trazando nuevos caminos, rehabilitando viejos senderos que siempre se bifurcan. Rushdie asume que, para muchos críticos indios, la literatura india escrita en inglés no es más que una anomalía poscolonial, "the bastard child of Empire". Sin embargo, él defiende la idea de que la lengua inglesa, que ciertamente llegó como un idioma

<sup>12</sup>Comunicación personal, 4 octubre 1997.

<sup>13</sup>En un número especial dedicado a la literatura de la India, con motivo del cincuenta aniversario de la independencia del subcontinente: *The New Yorker*, June 23 & 30, 1997.



ajeno, impuesto a la fuerza por la colonización, con el tiempo se ha naturalizado, se ha indianizado y se ha convertido en una lengua distinta:

English has become an Indian language. Its colonial origins mean that, like Urdu and unlike all other Indian languages, it has no regional base; but in all other ways it has emphatically come to stay (Rushdie, 1997: 54).

Lo relevante es que, en inglés, los autores indios han hallado voces narrativas distintivamente indias, mediante las que transmitir un referente cultural absolutamente múltiple y polifónico que sólo ellos pueden revelarnos, en escrituras tan multiformes y plurales como la India misma. Pese a ello, el conocimiento y la preservación de las lenguas indias es un factor de primer orden. El uso de la lengua inglesa no lo niega, en ningún caso. Como dice Rushdie:

In my own case- and I suspect in the case of every Indo-Anglian writer- knowing and loving the Indian languages in which I was raised has remained of vital personal and artistic importance (Rushdie, 1997: 56).

En definitiva, éste parece ser también el caso de Vikram Chandra, pues la defensa de las lenguas indias, copresentes en la escritura en inglés, es una de las principales características de *Red Earth and Pouring Rain*, una inmensa novela transcultural en la que, ante todo, prevalece la aceptación de la pluralidad. El uso de la lengua inglesa en esta obra conlleva el sabor de las lenguas indias, pues Chandra sabe que emplear la lengua del colonizador no debe significar, en ningún caso, la tachadura de las lenguas vernáculas, que amamantan la imaginación literaria de los narradores de la India.

En *Red Earth and Pouring Rain*, Chandra conduce al lector a través de espacios y tiempos muy diversos, desde los campos de batalla en la India decimonónica hasta las modernizadas carreteras de Estados Unidos. Sanjay, narrador principal, reencarnado en mono, representa al contador, *storyteller* por excelencia, aquél que recupera la fuerza vital de la narración oral. Abhay, como contemporáneo indio de los noventa, es su contrapunto, pero también quien finalmente podrá retomar el hilo, quien asumirá la importancia de una tradición cultural que le pertenece tanto como a sus ancestros. En la novela, el conflicto lingüístico es mencionado de manera explícita, personificado especialmente por Sanjay, el narrador mítico que retorna del pasado, que nos cuenta cómo tuvo que aprender la lengua inglesa sin sentirla, llegando a considerarla en última instancia como una falsedad ante su propia identidad. Lo paradójico es que Sanjay, defensor de la tradición oral, careciendo de voz humana con la cual expresarse, se ve obligado a escribir a máquina su narración, para que algún miembro de su audiencia la lea de viva voz.



De entrada, son varias las situaciones lingüísticas que se plantean ficcionalmente. Por un lado, aparece la convivencia bilingüe del inglés con las lenguas autóctonas, como ocurre en el contrato que Sanjay firma con los dioses Yama y Hanuman al principio de la novela,<sup>14</sup> del que se nos dice que aparece escrito tanto en sánscrito como en inglés. La influencia de algunas de las diferentes lenguas del subcontinente indio, como el Punjabi, el Gujarati, el Tamil o el Bengalí, entre muchas otras, también es mencionada. La traducción como única vía de comunicación cuando, de otro modo, ésta es imposible, aparece en la ficción en un diálogo entre un personaje inglés y uno hindú. Pero, ante todo, además de la convivencia bilingüe, la influencia o la traducción, la novela de Chandra postula, ante todo, la importancia de la supervivencia, es decir, la resistencia, de las lenguas vernáculas frente al inglés. O, lo que nosotros consideramos como la defensa de las lenguas sentidas frente a las aprendidas por imposición. El inglés, el sánscrito, el hindi y el urdu son las lenguas mencionadas en la novela, que, pese a estar escrita en lengua inglesa, habla fundamentalmente de la incapacidad, para el indio, de expresarse por completo en este idioma, a menos que se reelabore desde el interior.

Lo que podríamos considerar como la co-presencia de diversas lenguas autóctonas indias en la narrativa de *Red Earth and Pouring Rain*, se hace realidad a través de diversos modos. Fundamentalmente, Chandra hace uso de términos léxicos que apuntan a referentes culturales indios y que, en la mayoría de los casos, no tienen equivalencia en ninguna lengua occidental, porque no existen dichos referentes.

A lo largo de la novela, nos daremos cuenta del aprendizaje forzado del inglés por los personajes indios, mientras los ingleses no sólo demuestran una total falta de interés por las lenguas del subcontinente, sino un profundo desprecio ante ellas y su cultura. Así, por ejemplo, Janvi, la esposa *rajput* del británico Skinner, afirma con pesar que éste la llama Jenny. Ni siquiera es capaz de pronunciar bien su nombre. Skinner aborrece a los poetas indios, por lo que se empeña en enseñar inglés a sus hijos, Sikander y Chotta. El aprendizaje es duro para ellos, pues su madre no permite que olviden que son unos *rajputs*, pertenecientes a la casta guerrera. Sin embargo, las hermanas de Sikander y Chotta, educadas fundamentalmente por su padre, hablan sin dificultad en el idioma de éste, intercalando algunas palabras en hindi o urdu.

De entre todos los personajes indios a los que se impone el uso del inglés, destaca el aprendizaje solitario de Sorkar, hablante de urdu con acento bengalí, trabajador en la imprenta de Markline.<sup>15</sup> Allí, sin que nadie le enseñe, logra

<sup>14</sup>Según el cual tiene que contar historias para mantener entretenida a una audiencia, o, de lo contrario, como si de Scheherezade se tratase, morirá.

<sup>15</sup>Nótese la ironía de este nombre.



aprender la lengua inglesa, transitando sin descanso las obras completas de William Shakespeare, a quien llega a considerar un amigo. Su inicial incompreensión se va transformando en familiaridad, hasta que, como él mismo afirma: "(...) from a foreign jungle I have made it mine own garden. Every part of this terrain I have faced with my body, this earth is my earth, Willy is my boy" (Chandra, 1995: 317). Precisamente por su enfado ante las dudas sobre la autoría de las obras de Shakespeare, Sorkar comienza a introducir mensajes cifrados en los libros de Markline, camuflados en territorio ajeno, iniciando una estrategia subversiva que Sanjay retomará tiempo después.

Y si en *Red Earth and Pouring Rain*, Sanjay es el personaje que encarna el conflicto lingüístico de manera más representativa, actancialmente es este mismo personaje quien muestra la resistencia más firme.<sup>16</sup> El momento que supone indudablemente un punto de inflexión en la vida de Sanjay es la aparición de Markline, símbolo del imperio británico y su dominación en la India, que se siente apasionado por la escritura, focalizada en su pasión por la imprenta. El proceso de aprendizaje que Markline intenta imponer sobre Sanjay supone un revulsivo para éste.<sup>17</sup> Ante el intento colonizador, la reacción de este personaje es totalmente subversiva y original. Markline le ha encargado a Sanjay la impresión de un libro que ofrece una descripción del mundo indio desde el punto de vista occidental, cristiano.<sup>18</sup> Sanjay logra introducir en el texto un subliminal y revolucionario mensaje en hindi, invisible para un inglés, compuesto por las letras que él ha ido colocando un poco más gruesas que el resto, y que leídas seguidamente dicen, en hindi: "This book destroys completely, this book is the true murderer" (Chandra, 1995: 354). La subversión llevada a cabo por Sanjay llega a su clímax cuando éste se traga las letras de imprenta empleadas para insertar el mensaje en hindi en el texto inglés. En esta escena, que recuerda los ancestrales sacrificios rituales, Sanjay va

<sup>16</sup>Pensamos que la aproximación humana, individual, en el plano de la creación literaria, a un entorno eminentemente social es otro aspecto compartido por las narraciones de Arguedas y Chandra. En otras palabras, las conflictivas cuestiones que fundamentan sus narraciones son sociales, afectan a un grupo socio-cultural, pero el modo de representarlas siempre pasa por la comprensión del ser humano como sujeto individual.

<sup>17</sup>Como sucederá en *Los ríos profundos* con Ernesto: en el colegio de Abancay se le intenta imponer una educación férrea, en un ambiente hostil y degradado, y a medida que esto ocurre, él revaloriza la cultura quechua y lo que ha aprendido de ella, sobre todo el amor a la naturaleza y la musicalidad que ésta ofrece. En *Red Earth and Pouring Rain* hay una revalorización por partida doble: Sanjay aprende a valorar su lengua y su cultura hindúes, y así, un siglo después, al narrar su experiencia, hace posible que el contemporáneo Abhay también revalorice la importancia del hecho de contar historias oralmente, como fundamental costumbre, ceremonia o rito hindú, intemporal e impercedero.

<sup>18</sup>El libro en cuestión se intitula *The Manners, Customs, and Rituals of the Natives of Hindostan: being chiefly an account of the journeys of a Christian through the lands of the Hindoo, and his appeal to all concerned believers*, del Reverendo Francis M.A. Sarthey. Véase Chandra (1995: 339).



tragando, una a una, entre la sangre que emana de su garganta y el dolor infinito de quien se siente abismalmente solo, las letras de imprenta que representan metonímicamente una cultura escrita que él, de manera literal, se traga por la boca, de donde surge la voz, la palabra dicha, que en definitiva él va a reivindicar. Una escena medular que es verdadera poesía del alma, plena de magia y espiritualidad, pero también desgarró, dolor, resistencia, subversión, pasión. Sin embargo, el episodio no acaba aquí, ya que las letras que ha tragado afloran como marcas por su piel de vez en cuando, desafiantes, tal vez para decirles a los británicos que su cultura impuesta puede ser engullida.

Con todo, consideramos que la traducción cultural es el proceso en el que Arguedas y Chandra fundamentan la construcción narrativa de su identidad. Llegados a este punto, detengámonos brevemente en dos fragmentos seleccionados con el propósito de ilustrar nuestras reflexiones con unos pasajes representativos en los que laten el conflicto discursivo y la transculturación resistente, que vertebran la imaginación artística de Arguedas y Chandra. En ambos textos, la cuestión central se vincula al tema de la traducción, como quehacer lingüístico y cultural:

De *Los ríos profundos*:

Eran más grandes y extrañas de cuanto había imaginado las piedras del muro incaico; bullía bajo el segundo piso encalado que por el lado de la calle angosta, era ciego. Me acordé, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: “yawar mayu”, río de sangre; “yawar unu”, agua sangrienta; “puk-tik, yawar k’ocha”, lago de sangre que hierve; “yawar wek’e”, lágrimas de sangre. ¿Acaso no podía decirse “yawar rumi”, piedra de sangre, o “puk’tik, yawar rumi”, piedra de sangre hirviente? Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en el verano, que tienen una cima así, hacia el centro del caudal, que es la zona temible, la más poderosa. Los indios llaman “yawar mayu” a esos ríos turbios, porque muestran con el sol un brillo en movimiento, semejante al de la sangre. También llaman “yawar mayu” al tiempo violento de las danzas guerreras, al momento en que los bailarines luchan.

-¡Puk’tik, yawar rumi!- exclamé frente al muro, en voz alta.

Y como la calle seguía en silencio, repetí la frase varias veces (Arguedas, 1958: 11-12).

Este fragmento de *Los ríos profundos* revela un proceso cognitivo que sólo puede darse en la mente de Ernesto, quien, ante la visión de las piedras del muro incaico, recuerda expresivas frases recurrentes en las canciones quechuas, jugando siempre con la noción de “yawar” (sangre). El niño se pregunta si no sería posible decir “puk’tik, yawar rumi”, piedra de sangre hirviente, una expresión que él verbaliza en quechua, al asociar imaginariamente elementos que son, en apariencia, irreconciliables. De principio a fin, la subjetividad del



narrador-protagonista define la escena. Ernesto inyecta en la narración el canto y la voz quechuas, que dominan su recuerdo, su memoria. Pero lo relevante es que esta subjetividad sólo existe en su diálogo con otra, que surge en la percepción que el niño tiene de la alteridad: ante la extrañeza que le producen las piedras, Ernesto, el memorioso, recuerda las canciones quechuas que hablan del río de sangre. Es en su deseo comunicativo donde ambos elementos se unen, conformando la subjetividad del narrador-protagonista. Tras la pregunta, abierta a la posibilidad, el muro no es tan ajeno, ya “hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante”. Como la de los ríos. El estatismo petrificado ha dado paso a la movilidad del agua. La alienación primera al intento de comunicación.

En lo formal, diremos que la traducción aparece, en principio, marcada por comillas, mientras Ernesto enumera, al ir recordando, expresiones de las canciones quechuas, que le ayudan siempre a ahuyentar el fantasma de la incomunicación. Sin embargo, lo relevante es observar que la alienación contenida entre las comillas acaba por desvanecerse al final del pasaje, cuando Ernesto grita lo que en realidad es una expresión en quechua que él mismo inventa.

Así, en principio, las frases de los cantos quechuas son traducidas, conformando un discurso bilingüe que deviene, en última instancia, en creatividad transculturadora: primero Ernesto se pregunta acerca de la posibilidad de decir “puk'tik, yawar rumi” y, de pensamiento, esta expresión pasa a ser exclamación viva, en su voz, que la grita varias veces, en un impulso por reafirmarla ante el silencio de la calle vacía. Dice Cornejo Polar (1993: 13) al respecto: “El bilingüismo aparentemente queda resuelto en esa frase que, por su posición, resulta de alguna manera transidiomática.” Verdaderamente, esta “piedra de sangre hirviente” se apoya en la tradición y la lengua quechuas, pero supone de hecho una imagen nueva, que convierte la sangre en piedra e imagina su hervor imposible. Una imposibilidad, sin embargo, que denota la plenitud semántica de la transculturación. Simbólicamente, el hervor disolvería la contradicción entre la piedra y la sangre. Ernesto, que siente su subjetividad también como paradoja, guarda en ese hervor imaginario la utopía de su búsqueda identitaria.

Así, en este pasaje, Ernesto nombra, en quechua, una construcción de su propia identidad. Él, que siente como suyas tanto las resistentes piedras del muro inca, como los ríos y las canciones quechuas, procede a interpretar esos elementos culturales en el orden de lo identitario, que implica también lo diferencial, la alteridad que siempre es parte de uno mismo. Ernesto, en su mente, imagina la unión imposible entre piedra y sangre. Unión que él hace realidad al darle un nombre. Como dice Julio Ortega:



El ritual de la comunicación reclama la enunciación de los nombres identificatorios, que son elementales; o sea la construcción misma de un enunciado primero. Dar nombre significa aquí fundir esos elementos (agua, piedra, sangre) en la palabra reveladora de la mutua identidad. La cultura como información, y como fuente de la información, es capaz de reordenar y restituir una plenitud del sentido en el acto mismo de la comunicación (Ortega, 1982: 23-24).

Al tiempo, las transiciones lingüístico-culturales que elabora Ernesto al nombrar, implican también una compleja operación de paso de la oralidad original (cantos) a la escritura novelesca, pese a que en la ficción, la conclusión se presenta como una exclamación del niño, reiterada de viva voz. El fragmento, lo sabemos, representa, en realidad, el pensamiento de Ernesto, que recuerda y narra desde la edad adulta. Lo dicho, en estilo directo, es el grito del niño frente al muro, la verbalización de ese pensamiento, la enunciación del decir imposible al que Ernesto otorga existencia: “puk'tik, yawar rumi”.

*De Red Earth and Pouring Rain:*

Sanjay moved his head, shut his eye, tried to speak, but found his throat blocked tightly by something as hard as metal; he did not know what it was he wanted to say but knew he couldn't say it, what was possible to say he couldn't say in English, how in English can one say roses, doomed love, chaste passion, my father my mother, their love which never spoke, pride, honour, what a man can live for and what a woman should die for, how in English can one say the cows' slow distant tinkle at sunset, the green weight of the trees after monsoon, dust of winnowing and women's songs, elegant shadow of a minar creeping across white marble, the patient goodness of people met at wayside, the enfolding trust of aunts and uncles and cousins, winter bonfires and fresh chapattis, in English all this, the true shape and contour of a nation's heart, all this is left unsaid and unspeakable and invisible, and so all Sanjay could say after all was: “Not” (Chandra, 1995: 344).

En este pasaje de *Red Earth and Pouring Rain*, Sanjay trata de hablar con Markline, pero se enfrenta a la alienación que imprime la lengua del colonizador, que no le permite expresar todo lo propio. Mentalmente, Sanjay se pregunta cómo se diría en inglés todo aquello que él denomina “the true shape and contour of a nation's heart”, todo lo que la lengua inglesa deja ausente, invisible, acallado. Presuponemos que Sanjay reflexiona, piensa, se pregunta, en hindi, aunque en el texto su pensamiento aparezca ficcionalizado en inglés. Ilustrativamente, lo que sí se verbaliza en la lengua impuesta es una sola palabra, una negación rotunda que contiene toda la imposibilidad comunicativa de la lengua inglesa. Pensamos que esa enumeración interrogativa que plantea Sanjay en su reflexión supone una traducción desde el hindi.



De este modo, el diseño discursivo del lenguaje revela estructuras de pensamiento indígenas, procedentes del hindi en el que Sanjay piensa. Las normas de puntuación de la lengua inglesa se quiebran, dando lugar a un ritmo prosístico peculiar, en un intento por combinar las expresiones de manera espiral. De hecho, todo el fragmento se presenta como una larga oración en la que sólo hay un punto al final de la reflexión de Sanjay. Una reflexión dilatada y rítmica en cierta manera, gracias al empleo casi poético de repeticiones y paralelismos léxicos y sintácticos.

En este orden de cosas, resulta de sumo interés retomar las ideas expuestas por Braj Kachru (1986) en torno a la realización lingüístico-discursiva de sistemas de pensamiento no occidentales, como el del hindi, al que el crítico atribuye, recordemos, una estructura espiral. Este modo del pensar influye ampliamente en la forma del modo del decir, aportando al discurso un mayor grado de tolerancia a las digresiones, en comparación con el inglés. Tales digresiones suponen la hilación espiral de episodios, secuencias o sintagmas. En definitiva, Kachru (1986: 169) viene a decir que el indio piensa de manera circular o espiral -lo que apunta a la potencialidad- y no de manera lineal (pensamiento occidental), asociada a la progresividad secuencial. Así, el pensamiento indio se muestra indiferente ante el proceder lógico definido por la ley aristotélica que evita todo espacio intermedio. De hecho, recordemos que en la novela se problematiza, desde la posición hindú, la *Poética* de Aristóteles, paradigma del pensamiento racional que remite al estatuto de lo único.

Este aspecto digresivo, no lineal, del modo discursivo hindi como reflejo de su particular estructura de pensamiento, viene a ser confirmado por la filósofa india Pratima Bowes (1986), quien explica que, según la tradición hindú, todas las cosas están llenas de contradicciones, al tiempo que no existe un progreso lineal permanente sino una trayectoria cíclica, de la que también habla Octavio Paz (1995) en sus reflexiones sobre la cultura del subcontinente. Con todo, al mostrar un forma de pensamiento distinta a la occidental, procedente -traducida- del hindi, el narrador modifica su sintaxis, adaptando su discurso, transculturándolo para señalar su pertenencia a otra cultura, la indígena.

Con todo, lo que hemos pretendido mostrar es cómo los autores crean en su discurso transculturado una expresión nueva, tanto en la lengua occidental (fragmento de Chandra) como en la lengua indígena (fragmento de Arguedas). En estas narrativas, la traducción es, más que nunca, actividad social, intercultural y creativa. Y resistencia. Pues por escrito, en la lengua ajena, plasman también su especial atención por la lengua materna y la esfera oral, esa voz que define sus existencias, sus culturas, y sus producciones literarias. Una resistencia, sin embargo, que aboga siempre, en última instancia, por la negociación comunicativa.



En definitiva, José María Arguedas traduce y acomoda los códigos lingüísticos y culturales del universo andino para lograr hacerlos inteligibles a los que no los comparten, al tiempo que crea expresiones nuevas en la lengua indígena, tal vez como reflejo de un pensar criollo. Vikram Chandra traslada el pensamiento indio a la sintaxis inglesa, expandiéndola, alargándola, elaborándola, bordándola, para hacer que contenga las dudas de Sanjay. Ambos fragmentos seleccionados suponen el reflejo ficcional de un proceso cognitivo traductor, o transculturador, que remite al orden de la interrogación. Una duda vital que el sujeto bilingüe y bicultural trata de responder, autoimaginando la resolución en lo oral, aunque la voz aparezca escrita. Sin embargo, la diferencia principal, creemos, radica en que la respuesta que Ernesto ofrece apunta a la afirmación creativa, mientras la de Sanjay conduce a la negación desnuda que revela la total imposibilidad comunicativa, que Chandra deshace en su escritura. Sanjay, en un momento colonial claramente marcado, únicamente puede sentir trabazón ante la lengua inglesa, impuesta a la fuerza. Ernesto, desde la adolescencia, rezuma idealismo y voluntad. Ambos, como sujetos migrantes, en ese permanente tránsito que es su vida, luchan por unir los mundos de los que son partícipes, peleando por la difícil comunicación intercultural que emana de su discurso, fruto de la traducción intercomunicadora. Y es que en los pasajes que hemos reproducido a modo de ejemplo, el lenguaje aparece como muestra viva de la transculturación, probando al tiempo el estrecho vínculo entre lengua y cultura.

Ernesto y Sanjay tienen en común el hecho de ser personajes intersticiales, seres que viven entre dos culturas y que constituyen, de alguna manera, un puente entre dos mundos. En *Los ríos profundos*, Ernesto descubre una fuerte vinculación identificativa con la comunidad indígena. De alguna manera, él, huérfano de madre, alejado de su padre, se siente hermanado con los indios. En el colegio de Abancay, microcosmos de toda la sociedad peruana,<sup>19</sup> el niño Ernesto halla violencia, crueldad, corrupción, frialdad y, ante todo, una infinita soledad. Como el propio José María, Ernesto es hijo de blancos criado entre indios, lo que le produce una inadaptación vital y un conflicto interno de dimensiones desgarradoras. El mundo blanco y el mundo quechua coexisten dolorosamente en el niño, quien halla su único escape en la música y la naturaleza, en esa paz infinita que éstas le ofrecen, legado de su lado indio, refugio y salvación, como el río Pachachaca. De los muchos signos culturales quechuas germinales en la creación arguediana, en *Los ríos profundos* nosotros destacaríamos dos: la música y el río, que en ocasiones aparecen incluso de manera conjunta: “(...) grandes ríos que cantan con la música más hermosa al

<sup>19</sup>Como ocurrirá después en el colegio militar Leoncio Prado de *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa (1962).



chocar contra las piedras y las islas” (Arguedas, 1958: 44). Es, precisamente, en su íntima vinculación con la música y los cantos quechuas,<sup>20</sup> y en su verdadera amistad con el río Pachachaca, el modo en que Ernesto de adhiere al mundo indígena, definiéndose como tal.

En la novela de Chandra, podríamos hablar de dos personajes que experimentan este conflicto entre dos culturas: Sanjay y Abhay. Sin embargo, en el presente trabajo nos hemos centrado en Sanjay, por considerar que es él quien vive más claramente las imposiciones colonizadoras y el conflicto vital que le hermana con Ernesto. Abhay, el otro personaje fundamental en la novela de Chandra, es un estudiante indio en los Estados Unidos, inmerso en la contemporaneidad. Él también vive el conflicto entre las dos culturas que lo conforman, pero es sin duda la aparición de Sanjay lo que le hace tomar verdadera conciencia de ello. Sanjay, poeta del siglo pasado, mestizo, que vive en la India en el momento en el que el poder británico se consolida, reaparece en el momento presente como memoria viva del pasado, para enseñarle a Abhay a revalorizar las tradiciones propias, y la (im)posibilidad de conocer el “verdadero” discurso histórico. Pero el elemento cultural hindú que emerge con fuerza en esta novela, y que es, en definitiva, el legado de Sanjay a Abhay, es la recuperación de la tradición oral de la India, elemento clave en una novela que es, en realidad, un diálogo compuesto por las historias que, alternativamente, Sanjay y Abhay se van contando, junto con las de muchos otros narradores que van aportando sus voces.<sup>21</sup>

En un conocido discurso, pronunciado en 1968 al recibir el Premio Inca Garcilaso, Arguedas se resistió firmemente a que se le considerase un aculturado, en lo que él entendía que expresa este término: la pérdida de la cultura propia sustituida por la del colonizador, sin que quepa ya la posibilidad de expresar su tradición singular. Ante esto, Arguedas declaró:

El cerco podía y debía ser destruido; el caudal de las dos naciones se podía y debía unir. Y el camino no tenía por qué ser, ni era posible que fuera únicamente el que se exigía con imperio de vencedores expoliadores, o sea: que la nación vencida renuncie a su alma, aunque no sea sino en la apariencia, formalmente, y tome la de los vencedores, es decir, que se aculture. *Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua*<sup>22</sup> (Arguedas, 1971, póstuma: 257).

<sup>20</sup>Reflejada especialmente con el sonido de los *huaynos* (cantos quechuas) y la voz de los *zumbayllus* (peonzas).

<sup>21</sup>La relevancia de la oralidad en las obras de Arguedas y Chandra, punto focal de nuestra labor investigadora, sería tema de otro trabajo. Aquí, tan sólo apuntaremos que la impronta oral que sin duda reflejan ambos autores, como herencia de la cultura quechua y la hindú, también importa en este contexto, pues “toda tradición oral es literatura de resistencia” (Sánchez Garrafa, 1996: 68).

<sup>22</sup>Cursiva de la autora.



Según Alberto Escobar (1984), este discurso revela el estrecho vínculo entre lengua y cultura, que Arguedas nunca disoció, lo que destaca como premisa de su perfil etnolingüístico. De hecho, en contextos de asumida heterogeneidad lingüístico-cultural, como el Perú y la India, la enunciación que quiere ser resistente se elabora tanto en el plano del significado (referente) como en el del significante (lenguaje). En las narrativas de Arguedas y Chandra la creación literaria se halla, también, en un lugar intersticial, en la encrucijada de lenguas y culturas diversas, sometidas a las siempre desiguales relaciones de poder. El lenguaje, materia prima de esa praxis narrativa, se presenta como lugar de lucha, repositorio de fricciones y problemáticas. En defensa de la palabra negada por tanto tiempo a los pueblos marginados por el proceso colonial y su pesada herencia, estos autores crean un discurso contrahegemónico, muestra viva de la heterogeneidad real de la literatura, que en ellos es, más que nunca, ese discurso social, polifónico y dialógico del que habla Bakhtin (1981; 1982).

Emotivamente, y como signo de la identidad que sienten y defienden como propia, Arguedas y Chandra se adhieren a ciertos elementos definitorios de sus respectivas culturas madre. La música quechua y la personal comunicación con la naturaleza son los rasgos que le sirven a Arguedas para representar su identidad indígena, mientras que la recuperación ficcional de la tradición oral india de contar historias es la característica identificativa de la obra de Chandra, quien reconoce que sus referentes más queridos son las tradicionales épicas indias, el *Mahabharata* y el *Ramayana*. No obstante, pese a que la emotividad de los autores se decanta por la cultura indígena, ellos se saben también del otro lado. Así, su diálogo identitario remite a un espacio necesariamente nuevo, que quiebra toda polarización dicotómica. Un espacio combativo de resistencia y afirmación, de lucha y negociación, definido por la querencia.

Tanto en la experiencia de Arguedas como en la de Chandra, la lucha en el ámbito del lenguaje es un claro reflejo del conflicto entre dos culturas, en el caso de Arguedas, la quechua y la blanca, y en el caso de Chandra la hindú y la occidental.<sup>23</sup> Hablando de lengua y cultura, hermanadas por un íntimo vínculo, diremos que en el Perú y en la India la matriz multilingüe y pluricultural es innegable. Por ello, Arguedas declara que él, en esa posición que ocupa entre dos culturas, dos lenguas, dos formas de ver y comprender el mundo, no es un aculturado, lo que también podría decir Chandra. En definitiva, “se trata de no perder el alma, de no transformarse por entero en esta larga y lenta empresa” (Arguedas, 1950: 34). Ambos autores, en sus producciones literarias, nos

<sup>23</sup>Esta influencia de la cultura occidental sería doble: por una parte, hablaríamos de la herencia británica en la India poscolonial, y por otra, en el caso particular del autor tratado, del influjo de la cultura estadounidense.



demuestran cómo las culturas con las que se sienten verdaderamente identificados, culturas oprimidas y expoliadas por la colonización y esa otra cultura dominante que les viene impuesta desde el exterior, no han desaparecido, no han sido vencidas, sino que siguen resistiendo, siguen teniendo voz propia y la hacen oír.

En un excelente ensayo en torno a la poesía quechua escrita por Arguedas, Miguel Ángel Huamán (1988) habla del difícil proceso discursivo llevado a cabo por el autor peruano, que, en el marco de lo que Huamán denomina “literatura sincrética”, da lugar a la formación de una utopía social andina,<sup>24</sup> la creencia en un mestizaje cultural, de unidad e integración, el cual, mediante el sincretismo, fuese capaz de incorporar a la literatura elementos culturales procedentes de las culturas verdaderamente autóctonas. Nosotros diremos que en la obra de Chandra también se aboga, en última instancia, por la pluralidad cultural, aún sabiéndola difícil y conflictiva.

Desde los intersticios culturales, desde los márgenes que rodean a una cultura central, la literatura ofrece expresiones artísticas que denotan resistencia frente a la imposición colonizadora, el diálogo, siempre difícil entre culturas que se encuentran. Aquí, esa resistencia cultural de la que hablamos se realiza, por paradójico que parezca, desde el supuesto centro. Pues se narra en las lenguas de poder (castellano e inglés), reelaboradas desde una cosmovisión distinta, y en cuanto a la opción genérica, se opta por una forma de la cultura occidental, como es la novela. Sin embargo, partiendo de dicha opción, esta forma es modificada internamente, viéndose enriquecida con elementos que proceden de la cultura autóctona, de manera que los autores insertan, así, dichas formas occidentales en sus propias cosmovisiones. Si el canon, situado en el plano central, comienza a resquebrajarse, la hegemonía desvela su vulnerabilidad.

Seguramente, creer en la posibilidad de un mestizaje cultural feliz es una utopía. El propio José María Arguedas, que tanto luchó estética y vitalmente para que esa posibilidad fuese real, acabó dándose cuenta de que su creencia había sido utópica, como demuestran sus reflexiones en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971, póstuma).<sup>25</sup> Sin embargo, quizás, para los creadores que viven entre dos culturas, para aquéllos que tienen que ver el mundo desde dos lugares diferentes, siga siendo necesario tener ese sueño, y creer en él. Hoy en

<sup>24</sup>Que ya halla sus raíces en los planteamientos de José Carlos Mariátegui. Encontramos algunos de los textos fundamentales de este importante pensador peruano en la reciente antología editada por Francisco José López Alfonso. Véase López Alfonso (1995).

<sup>25</sup>Pese a que en esta novela inacabada Arguedas refleja la trágica realidad peruana aculturante de las urbes costeñas, ejemplificadas por Chimbote, lo cierto es que pervive un elemento esperanzador: el sustrato cultural quechua de los emigrantes andinos, que implica la presencia fundamental, constitutiva e innegable, del elemento indígena en el panorama nacional del Perú.



día, hablar de sueños utópicos puede parecer desfasado, pero creemos que, de hecho, ser utópico en una encrucijada como ésta puede ser mucho más subversivo y revolucionario que aceptar sin más la realidad. Por otro lado, si resistir también es sinónimo de tolerar y aguantar, estos creadores, en sus propuestas narrativas, ya han dejado de hacerlo, encaminándose hacia la reivindicación, cuestionando radicalmente el indiscriminado ejercicio del poder. Así, desde el momento en que se responde ante ese poder impuesto y se otorga especial importancia a lo sentido como culturalmente propio, hablaríamos de una resistencia subversiva, que no tiene por qué dejar de ser utópica. Eduardo Galeano aporta un eco excelente a esta resistencia de la que estamos hablando:

Por mucho que yo camine, nunca la alcanzaré. ¿Para qué sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar (Galeano, 1993: 310).

Pero lo más importante es que, pese a la reivindicación, la protesta o la subversión, estas narrativas de resistencia cultural nos enseñan, ante todo, una lección de respeto hacia lo ajeno, que no es negado sino asumido, y de amor infinito hacia lo sentido como propio, pues, en definitiva, luchan en busca del diálogo intercultural, el respeto hacia la multiplicidad que sin duda define el mundo globalizado pero contrastivo que habitamos. Las de Arguedas y Chandra son novelas que se rebelan contra las cuadrículas marcadas por el poder, inscribiendo y escribiendo la literatura en los márgenes, éstos que cada vez son más amplios. El imaginario cultural de los pueblos que sufren las imposiciones y, pese a todo, guardan en la memoria la palabras del pasado, halla su voz en la literatura. Frente a la maraña de mundos, jerarquías, poderes e imposiciones, José María Arguedas y Vikram Chandra muestran las voces, las palabras, las canciones, los ríos, las historias, los mitos. Arguedas y Chandra nos regalan su capacidad para ver el mundo desde dos culturas, dos lenguas. Y caminan, no sin fatigas, la larga marcha que recorren los hombres de dos mundos. Ellos nos recuerdan que el alma, afortunadamente, es incolonizable.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Annamalai, E. (1994) "India: Language Situation", en R.E. Asher (ed.) *The Encyclopedia of language and linguistics*. Oxford: Pergamon Press, vol. 3, 1650-53.
- Appel, R. y P. Muysken (1987) *Bilingüismo y contacto de lenguas*, Anxo M. Lorenzo Suárez y Clara I. Bouzada Fernández (trad.), Barcelona: Ariel, 1996.
- Arguedas, J. M. (1934) *Agua*, en Arguedas (1987).
- Arguedas, J. M. (1939) "Entre el kechwa y el castellano la angustia del mestizo", en *Nosotros los maestros*, Lima: Horizonte, 1986. *Pedagogía en la pedagogía*, núm. 3, 31-33.



- Arguedas, J. M. (1941) *Yawar fiesta (fiesta de sangre)*, Lima: Horizonte, 1980.
- Arguedas, J. M. (1950) "La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú", en *Yawar fiesta (fiesta de sangre)*, Lima: Horizonte, 1980, 7-17.
- Arguedas, J. M. (1958) *Los ríos profundos*, Madrid: Alianza, 1992.
- Arguedas, J. M. (1964) *Todas las sangres*, Madrid: Alianza, 1988, 2ª ed.
- Arguedas, J. M. (1965) "Intervención en Arequipa", de *Primer Encuentro de Narradores Peruanos*, en José Carlos Rovira (ed.) (1992) *José María Arguedas. Una recuperación indigenista del mundo peruano. Anthropos. Suplementos (Materiales de Trabajo Intelectual)*, Barcelona, núm. 31, 7-9.
- Arguedas, J. M. (1987) *Relatos completos*, Lima: Horizonte. Narrativa contemporánea, núm. 10.
- Arguedas, J. M. (1971, póstuma) *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Eve-Marie Fell (coord.) Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Colección Archivos, núm. 14, 1990.
- Bakhtin, M. (1981) *The dialogic imagination. Four essays*, Michael Holquist (ed.), Caryl Emerson and Michael Holquist (trad.), Austin: University of Texas Press, 1996, 10<sup>th</sup> ed.
- Bakhtin, M. (1982) *Estética de la creación verbal*, México: Siglo Veintiuno, 1992, 5ª ed.
- Bowes, P. (1986) *Entre dos culturas. Dos visiones del mundo: arquitectónica y orgánica*, Marián Ortuño (trad.) Varanasi: Indica Books.
- Castro-Klaren, S. (1989) "Mundo y palabra: Hacia una problemática del bilingüismo en Arguedas", en *Escritura, transgresión y sujeto en la literatura latinoamericana*. Tlahuapan, Puebla: Premià, 97-105.
- Cornejo Polar, A. (1973) *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires: Losada.
- Cornejo Polar, A. (1993) "Ensayo sobre el sujeto y la representación en la literatura latinoamericana: algunas hipótesis", *Hispanérica. Revista de Literatura*, 66, 3-15.
- Chandra, V. (1995) *Red Earth and Pouring Rain*, London: Faber and Faber, 1996.
- Chandra, V. (1997) *Love and Longing in Bombay*, London: Faber and Faber.
- Chandra, V. (1997) "Eternal Don", *The New Yorker* June 23 & 30, 130-141.
- Díaz Ruiz, Ignacio (1991) *Literatura y biografía en José María Arguedas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México. Cuadernos del Instituto de Investigaciones Filológicas, 18.
- Escobar, A. (1984) *Arguedas o la utopía de la lengua*, Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Serie Lengua y Sociedad, 6.
- Forgues, R. (1989) "La escritura arguediana", en *José María Arguedas: Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico*, Lima: Horizonte, 35-85.
- Forgues, R. (1991) "El mito del monolingüismo quechua de Arguedas", en Hildebrando Pérez et al. (eds.) *José María Arguedas. Vida y obra*, La Victoria: Amaru Editores, 47-58.



- Galeano, E. (1993) *Las palabras andantes*, Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1995.
- Giménez Micó, J. A. (1996) "José María Arguedas y la modernidad", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XX, 241-267.
- González Vigil, R. (1995) "Introducción", *Los ríos profundos*, José María Arguedas, Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 11-133.
- Güiraldes, Ricardo (1926) *Don Segundo Sombra*, Sara Parkinson de Saz (ed.) Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 1995.
- Grosjean, François (1982) *Life with two languages. An introduction to Bilingualism*. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press.
- Huamán, M. Á. (1988) *Poesía y utopía andina*, Lima: DESCO.
- Hudson, A. (1994) "Diglossia", in *The Encyclopedia of Language and Linguistics*. R.E. Asher (ed.) Oxford: Oxford Pergamon Press, 2, 926-30.
- Kachru, B. (1986) *The Alchemy of English. The Spread, Functions, and Models of Non-native Englishes*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1990.
- Lienhard, M. (1977) "Tradición oral y novela: Los "Zorros" en la última novela de José María Arguedas", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 6, 81-92.
- Lienhard, M. (1980) "La última novela de Arguedas: Imagen de un lector futuro", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 12, 177-196.
- Lienhard, M. (1981) *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, Lima: Horizonte/Tarea, 1990, 2ª ed. ampliada. Crítica literaria, núm. 8. (Véase la reciente reedición mexicana, con un actualizado prólogo del autor: *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, México: Taller Abierto, 1998.)
- Ligorred Perramón, F. (1997) *U mayathanoob ti dz'ib/Las voces de la escritura (Ensayos y textos de literatura maya)*, Yucatán: Universidad Autónoma de Yucatán.
- López Alfonso, F. J. (1995) *Indigenismo y propuestas culturales: Belaúnde, Mariátegui y Basadre*, Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert".
- Narayan, R.K. (1965) "English in India", in John Press ed. *Commonwealth Literature. Unity and Diversity in a Common Culture*, London: Heinemann, 120-24.
- Noriega, J. E. (1994) "La poesía quechua escrita: una forma de resistencia cultural indígena", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 523, 80-87.
- Ortega, J. (1982) *Texto, Comunicación y Cultura. Los Ríos Profundos de José María Arguedas*, Lima: Cedep.
- Paz, O. (1995) *Vislumbres de la India*, Barcelona: Círculo de Lectores.
- Rajan, B. (1974) "India", in Bruce King ed., *Literatures of the World in English*, London: Routledge & Kegan Paul, 79-97.
- Rama, Á. (1982) *Transculturación narrativa en América Latina*, México: Siglo Veintiuno, 1987.
- Rowe, W. (1979) *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas*, Lima: Instituto



- Nacional de Cultura. Cuadernos del INC, 3.
- Rushdie, S. (1982) "Imaginary Homelands", en *Imaginary Homelands. Essays and criticism 1981-1991*, New York: Granta Books, 1991, 9-21.
- Rushdie, S. (1997) "Damme, this is the Oriental scene for you!", *The New Yorker* June 23 & 30, 50-61.
- Sales Salvador, D. (1998) *Identidad étnica, traducción cultural y oralidad en las narrativas de José María Arguedas y Vikram Chandra*, Tesis de Licenciatura, Castellón: Universidad Jaume I de Castellón.
- Sales Salvador, D. (1999) "Entre la etnolingüística y la literatura: *La palabra, la cosa y la palabra-ser*", en *Epos. Revista de Filología XV*.
- Sánchez Garrafa, R. (1996) "Tradición oral y desarrollo de actitudes favorables a la paz", *Revista Peruana de Educación*, 1, 63-119.
- Vallejo, C. (1931) *El Tungsteno*, en *Fabla Salvaje. El Tungsteno. Paco Yunque*, Lima: Peisa, Biblioteca Peruana, Mosca Azul Editores, 1976.
- Vargas Llosa, M. (1962) *La ciudad y los perros*, Barcelona: Seix Barral, 1992.
- Vargas Llosa, M. (1996) *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México: Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme, 1997.