

La transculturación en un recorte de la novela latinoamericana:

“Huasipungo” (Jorge Icaza), “Redoble por Rancas” (Manuel Scorza), “Los ríos profundos” (José María Arguedas) y “El Hablador” (Mario Vargas Llosa)

Autor: Magalí Retamoza
Asesor: Marisa Moyano
Universidad nacional de Río Cuarto

Independencia política – Independencia cultural

*De los pueblos campeones los rostros
Marte mismo parece animar
la grandeza se anida en sus pechos:
a su marcha todo hacen temblar.
Se conmueven del Inca las tumbas,
y en sus huesos revive el ardor,
lo que va renovando a sus hijos
de la Patria al antiguo esplendor.*

Segunda estrofa del himno argentino (la versión completa, que no es la de acto escolar). La marcha patriótica escrita en 1813: primer gobierno patrio unos años antes, independencia política, coronados de gloria, recién conseguidos los laureles que sean eternos. *Independencia política*. Pero el himno –marcha patriótica- habla de Marte (cultura griega), tiene las palabras del segundo verso acomodadas de una manera que recuerda a Góngora o, si no nos lo recuerda, al menos nos desconcierta (hipérbaton: “*Marte mismo parece animar*”), se los incita a los mortales a que oigan el grito sagrado con un bonito “vosotros” (*oíd*) más utilizado en España que acá, asoman palabras de la calaña de “*fragor*”, “*pestífera hiel*”, “*lid*”, está organizado en versos de arte mayor propios del Neoclasicismo del siglo XVIII.

La marcha de Vicente presenta un mundo de referencia propio del pensamiento clásico con *estrategias compositivas* que son propias de una estética (neoclásica) ajena, europea, heredada del enemigo, destinada a un público de elites, a un interlocutor letrado que sepa quién es Marte, que se dé cuenta por qué la nueva y gloriosa Nación que se levanta a la faz de la Tierra tiene coronada su sien de laureles –herbaje foráneo- como alguna ninfa le coronó las sienes alguna vez a Apolo. La marcha patriótica proclama la libertad, la independencia política, la nueva Nación, el ruido de las rotas cadenas, pero lo hace a través de una estética y de un lenguaje que no son propios de un proceso independentista, de la alusión a una cultura clásica que tampoco lo es. Al mismo tiempo, Bartolomé Hidalgo andaba profiriendo *cielitos*

patrióticos en los que él (persona culta) recrea la voz del gaucho, usa estrategias compositivas propias de la oralidad, construye metáforas claras para el (nuevo) público que hacen referencia a lo concreto, al mundo rural (y no al clásico) y, entre otras cosas, también hace alusión a la libertad - uno de los “universales de la patria” presentes en la marcha- pero con un “*reculando*” de por medio¹.

Pero, ¿a qué viene esta introducción sobre la convivencia entre los laureles de Apolo coronando de gloria a la nueva Nación² con la Patria que recula por el cielito de Hidalgo...? Ángel Rama (1982) dice que hay tres impulsos modeladores que rigen la literatura latinoamericana desde hace algunos siglos: *independencia*, *originalidad* y *representatividad*. Independizarse ha sido, según Rama, la consigna de las letras latinoamericanas desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta nuestros días: lograr *independencia cultural*, lo que también implica conseguir la originalidad y la representatividad.

Hablar de independencia política y de independencia cultural (literaria) como procesos vinculados implica entender a la literatura como “*un discurso que viene a decir algo en medio de otros discursos*” (Marta Cisneros – Laura Tenca – Bajtín)³ a través de estrategias compositivas (formas) portadoras de sentido. Discurso “*en medio de otros discursos*” y en medio de un determinado contexto o entramado histórico-político-social-económico-etcétera. Estos impulsos modeladores de los que habla Rama se han manifestado de diversas maneras en Latinoamérica en consonancia con cambios en ese contexto. Hablar de “*independencia política*” en Latinoamérica, remite a *liberarse del colonialismo de Europa en el siglo XIX*. La marcha patriótica y el cielito de Hidalgo son dos manifestaciones literarias que hacen referencia a esta independencia pero, sin embargo, puede verse cómo el cielito tiene algunas particularidades, algunas estrategias compositivas que lo separan de la estética neoclásica que dominaba en ese momento. Hidalgo crea algo nuevo, *original*, diferente de la estética dominante; más *independiente* y *representativo* en cuanto a formas compositivas, y de eso se trata la literatura latinoamericana según Rama: de buscar la originalidad formal y de lograr la independencia cultural.

En Latinoamérica, en general, la independencia primero fue *temática* pero no formal: se hablaba de la decadencia europea pero todavía usando sus moldes literarios (Europa nos daba la receta para la diferenciación); Echeverría volvía de París con el Romanticismo bajo el brazo y, representando lo nacional y propio (el color local), incluye “*puñal*” y “*chajá*” en “*La cautiva*” pero el indio provoca así a su enemigo blanco: “*¿Dónde sus bravos están?/ vengan hoy del vituperio,/ sus mujeres, sus infantes,/ que gimen en cautiverio.*” (Echeverría, 1837, p.16). Independencia temática pero no formal.

Si bien no podemos hacer referencia a un movimiento o renovación en América Latina que sea comparable a la renovación estética que implicó la gauchesca en Argentina, sí podemos hablar de *la transculturación* (otra idea de Rama) como un proceso de hallazgo, redescubrimiento, incorporación de nuevas formas estéticas (de nuevas estrategias compositivas) surgidas del encuentro entre lo nuevo y ajeno con lo regional y propio latinoamericano. Los textos que forman parte del recorte de este trabajo son, justamente, novelas transculturadoras que representan dicha renovación estética⁴: “*Huasipungo*” (Jorge

¹ “*Cielito, digo que no/ no embrome amigo Fernando./ Si la Patria ha de ser libre/ para qué anda reculando*” (Bartolomé Hidalgo *Cielito patriótico*. 1818.)

² *Oíd mortales el grito sagrado:/libertad, libertad./Oíd el ruido de rotas cadenas,/ved en trono a la noble igualdad /Se levanta a la faz de la Tierra/ una nueva y gloriosa Nación./ Coronada su sien de laureles, / y a sus plantas rendido un león.* (Marcha patriótica. Vicente López y Planes. 1813)

³ Ideas de Bajtín (*Estética de la creación verbal*. “*El problema de los géneros discursivos*”. Ed siglo XXI. 4ta edición 1980) apropiadas – transmitidas por Marta Cisneros y Laura Tenca en muchas de sus clases.

⁴ En contraposición con *Huasipungo*, tomado como un ejemplo de la estética realista del Regionalismo frente a la que la transculturación significa una renovación.

Icaza), “*Redoble por Rancas*” (Manuel Scorza), “*Los ríos profundos*” (José María Arguedas) y “*El Hablador*” (Mario Vargas Llosa).

Estas cuatro obras tienen, además, un tópico en común que será tratado (un poco más brevemente) en las páginas que vienen: la problemática de la población indígena en la zona andina (peruana – ecuatoriana). Aunque de diversas maneras, en las cuatro obras el indio es explotado, discriminado, avasallado, atropellado, excluido, aculturado. Dejando de lado a la novela de Icaza, podemos considerar a las obras de los tres escritores peruanos (Vargas Llosa, Scorza y Arguedas) en tanto “representaciones” de la problemática de la *sociedad dual* ó *ausencia de Nación peruana*. La segmentación en la sociedad peruana es bastante tajante: por un lado, la casta blanca (heredera del resabio cultural hispano pre independentista) y por el otro, los pueblos indígenas (sometidos por el blanco de manera casi esclavista, aislados, con su imaginario intacto). Explotación como la que puede observarse en la rebelión de las chicheras y trabajadores de las haciendas en “*Los ríos profundos*” (Arguedas, 1958) en la lucha contra la Cerro de Pasco Co. en “*Redoble por Rancas*” (Scorza, 1970); aislamiento como el del pueblo Machiguenga en medio de la Amazonia en “*El hablador*” (Vargas Llosa, 1987). A partir de 1930, aproximadamente, empieza a emerger el *mestizaje* como un componente dinámico, a tener más peso (y acá hablamos de Ernesto de Arguedas).

De las cuatro novelas, me voy a referir un poco más a la de Vargas Llosa; una especie de eje alrededor del que se agrupan las cuestiones en común con las demás obras: *La novela de Vargas Llosa es una metáfora de la transculturación*; el proceso se percibe de varias maneras y niveles: en lo temático, en las estrategias compositivas y demás componentes de su estructura, en el lenguaje, en las dos cosmovisiones peruanas representadas. Dos cosmovisiones que, además, podemos tomar como representaciones de la dualidad social peruana.

Proceso de transculturación

Regionalismo (o lo que se venía escribiendo a fines del XIX cuando la modernización arremete y algunos escritores/escritos para la ejemplificación): Novela de la tierra (“*Doña Bárbara*” de Rómulo Gallegos), Criollismo (“*Don Segundo Sombra*”), Nativismo (como lo realizan los escritos de Enrique Larreta, Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones: etapa de inmigración masiva en la Argentina, estos muchachos toman la figura del gaucho, aunque ya se haya transformado en peón, como símbolo de unidad nacional), Indigenismo (“*Huasipungo*” de Jorge Icaza), Negrismo (lo cubano, zona centroamericana). Este movimiento narrativo busca la representatividad a través de la reivindicación de la naturaleza, la cultura y el hombre latinoamericanos. La resistencia política hacia el imperialismo va acompañada de resistencia literaria: además de reivindicar lo propio, el regionalismo comienza a denunciar, a través de una estética realista (representativa), los conflictos políticos, la opresión económica, la estructura social.

Ante este Regionalismo impactará la modernización a comienzos del siglo XX, dando lugar al proceso de transculturación que me interesa tener en cuenta para este trabajo. Basándose en el encuentro, la contradicción y el desajuste que implica el ingreso de la modernización (a través de las grandes ciudades) en las regiones del interior y su regionalismo (pensando en cualquier gran ciudad y cualquier región del interior de los países latinoamericanos), Rama señala la existencia de dos grandes fenómenos o estrategias que se han manifestado en la literatura latinoamericana: resistir el cambio (ya sea a través de la originalidad o mediante la representatividad temática o realista, al estilo Rómulo Gallegos) o incorporarlo. Esta segunda estrategia o reacción del regionalismo frente al impacto

modernizador, que implica tomar los nuevos elementos culturales y analizarlos, adoptarlos, adaptarlos para generar algo nuevo, es denominada por Rama *proceso de transculturación*. Esta actitud frente a lo nuevo no sólo implica incorporar ciertos elementos de la modernización sino que, al mismo tiempo, involucra la revisión y elección de lo propio ya existente.

En América Latina ha habido *dos períodos modernizadores* fundamentales: en el siglo XIX (décadas finales y principios del XX), con el Modernismo, y un segundo, alrededor de 1930. Con la influencia del Modernismo se comienza a reflexionar sobre la lengua, ese elemento heredado, y se intenta renovarla. Sin embargo, la gran transformación, el gran “rejuvenecimiento” de la lengua como instrumento estético se dará algunos años después (1930, 1940) durante lo que Rama denomina *segundo impacto modernizador*, fenómeno – proceso – período que me interesa en este trabajo y al que voy a considerar hasta la década del sesenta y la del setenta, brote del Boom. No porque el Boom haya sido un proceso totalmente independiente al de transculturación, vale aclarar, ni que se pase de la transculturación al Boom en un momento específico; la transculturación no es una etapa, es un proceso de hallazgo de nuevas formas estéticas (de *renovación* estética) sin el cual el boom no hubiera sido posible.

La transculturación, entonces, implica dos cuestiones: el impacto de influencias nuevas (modernizadoras) sobre la cultura interna, regional, del interior y, posteriormente la revisión de lo que entra como nuevo y de lo propio ya existente para dar lugar a un *momento de endoculturación, una renovación profunda en la estética predominante en el momento*. Decir que la modernización ingresa en las regiones del interior a través de los grandes conglomerados urbanos, (las “ciudades – puerto modernizadoras” según Rama) la nueva versión de las ciudades letradas de la Latinoamérica colonial (“colonial” no en el sentido de Cerro de Pasco Corporación, sino de colonialismo de Cristóbal Colón, capitales virreinales, plata del Potosí, ciudades ejecutoras del poder) también nos lleva a pensar dos cosas: por un lado, que la división entre centro y periferia (regiones interiores) en Latinoamérica es bastante importante y, por otro, que el proceso de transculturación es doble, reforzado, ya que (y a esto lo dice Rama) se producen dos procesos sucesivos: el que realiza la capital y el que lleva a cabo la cultura regional interna respondiendo al impacto de la transculturación que le traslada la capital.

Ante este impacto es que el Regionalismo “reacciona” de dos maneras: una, es la resistencia de la que hablé anteriormente: la denuncia a través de una estética realista (representatividad), la otra manera, la transculturación.

Rama considera, que hay tres grandes categorías o *niveles de las operaciones transculturadoras* a través de las cuales pueden observarse la renovación estética profunda, rupturas que implican un texto transculturador frente a un texto realista del regionalismo:

- estructuras narrativas o estructuración literaria
- lenguaje
- cosmovisión

Es decir, si tomamos un texto literario transculturador (“*El Hablador*” de Vargas Llosa, por ejemplo), podremos ver en él una serie de estrategias compositivas (manejo del (o los) tiempo(s), los espacios, la construcción de los personajes, la voz del narrador) que implican un uso de y una concepción sobre el lenguaje y a través de las que podremos construir, como lectores, la cosmovisión o las cosmovisiones que el texto intenta representar. Frente al narrador semi-invisible del Realismo, tendremos un narrador que se hace presente, toma la palabra, se hace cargo de lo narrado (en el caso de Scorza, por ejemplo) o un narrador personaje (nuestro Ernesto de “*Los Ríos Profundos*”) o, todavía más complejo, un narrador-personaje-autor (Vargas Llosa). En contraposición a un relato lineal (y, en consecuencia, a una igual concepción de la realidad; sencilla, descriptible) uno lleno de quiebres temporales,

elipsis, imprecisiones. Contrastando con un lenguaje como medio para reflejar la realidad, un lenguaje protagonista, una noche que se espesa “*como el carácter de un solterona*” en “*Redoble por Rancas*”, un lenguaje que porta la cosmovisión del indio al transcribir un huayno guerrero quechua al español de Ernesto en “*Los ríos profundos*”; un lenguaje que reconstruye la cosmovisión Machiguenga a través de las historias de Mascarita-hablador.

Vargas Llosa y “*El Hablador*” – Lenguaje, cosmovisión(es), estrategias compositivas

Decía antes que la novela de Vargas Llosa es una metáfora de la transculturación; el proceso se percibe de varias maneras y niveles: en lo temático, las estrategias compositivas y demás componentes de su estructura, en el lenguaje, en las dos cosmovisiones peruanas representadas.

El lenguaje

El *lenguaje* deja de ser un simple medio en este texto (ya no importa la realidad representada muy fielmente): importa en sí mismo; no sólo, me parece, en la forma en la que puede verse en “*Redoble por Rancas*” (Manuel Scorza, 1970) con metáforas tan hermosas como *una tarde vomitando un traje negro* (es decir, jugando con la lengua y sus posibilidades estilísticas), sino que también se le da importancia al lenguaje en sí, como fin: es el centro del relato de Vargas Llosa: se llama “el hablador”, su personaje más “importante” es el hablador, el narrador-personaje-autor es un *hablador* de sus memorias; narra la historia de Mascarita y la tribu Machiguenga por una necesidad física y espiritual, una atracción irresistible hacia esta figura de la comunidad indígena. La cultura y cosmovisión de la tribu se sostiene en el lenguaje: los relatos con los que el hablador cautiva a los machiguengas durante horas son, en gran parte, vivencias que ha ido oyendo en sus encuentros con los miembros de la tribu y a las que ha ido agregado algún pequeño toque de invención. Entonces, el lenguaje deja de ser simplemente un *medio* en la obra para adquirir protagonismo; no sólo lingüísticamente (en el estilo de Vargas Llosa) sino como “tema”, si se quiere. *El lenguaje es capaz de crear mundos; la palabra de portar una cosmovisión.*

De hecho, *la* palabra puede portar una cosmovisión: el hablador llama a su dios y a los jefes de las familias a las que visita “*Tasurinchi*”, conectando al pensamiento mítico y cosmovisión oral de la tribu con su realidad concreta. En uno de los capítulos en los que el hablador narra sus historias relata la de *Pachakamue*, el primer hablador, “...*(los hombres) nacieron hablando, o mejor dicho, del hablar. La palabra existió antes que ellos. El hombre hablaba y, lo que iba diciendo, aparecía.*” (Vargas Llosa, 1987, p.104) (Austin –cómo hacer cosas con palabras-, muy contento). Una manifestación de la importancia que el lenguaje tiene en la novela, a través de la voz de Mascarita.

Dos cosmovisiones

Decía que esta novela nos presenta, a través del uso del lenguaje y las estrategias compositivas, *dos cosmovisiones o realidades*. La realidad no es lineal y fácilmente representable como lo era para el Realismo, se ve. Vargas Llosa hace uso de ciertas estrategias compositivas porque, muy concientemente, pretende que su novela sea una *totalidad*: “presentar una historia y exponerla dentro de un mundo social y no simplemente contar una historia extrapolándola de su contexto”⁵. Una totalidad que muestre a la sociedad

⁵ Marco Federici *Entre oralidad y escritura, entre crónica y cuento: El hablador de Mario Vargas Llosa.* www.culturaspopulares.org/textos6/articulos/federici.htm

en todas (o al menos varias) de sus facetas. En el capítulo VI dice el narrador (más autor que personaje): “*el título del programa (la torre de babel) revelaba sus ingenuas ambiciones: meter en él todo, hacer un calidoscopio de temas*”. Reemplazamos “la torre de babel” por “El hablador” y la cita sería igual de útil.

En este relato las facetas sociales a representar son dos: la del peruano culto, letrado, de ciudad, modernizado (“civilizado”, porque las categorías de Domingo Faustino siempre están) y la del peruano “más otro”, el más marginado dentro de los marginados, ya que no sólo no está integrado de ninguna manera a la sociedad peruana civilizada sino que anda perdido en la amazonia, gastando taparrabos, andando y andando, no vaya a ser que el sol se caiga. La representación de la fragmentación profunda de la sociedad peruana, la ausencia de nación, esa sociedad dual. Por un lado, se encuentra el indio en estado de absoluta desigualdad con el blanco e incluso sometido y explotado por él (“*Huasipungo*”), resistiendo (o no) los intentos de aculturación (las misiones traduciendo la Biblia al Machiguenga). Por otro lado, el blanco en una situación de “explotador – explotado”: mientras somete al indio, se encuentra él mismo dominado por alguna potencia extranjera. Pereira de “*Huasipungo*” es un buen ejemplo. En el medio, el mestizo: Ernesto de “*Los ríos profundos*”. Y en el medio, también, el sujeto transculturado: Mascarita.

La falta de una unidad nacional ha sido un tema de muchos autores de la zona andina; cada uno encarándolo a su modo. Jorge Icaza no es peruano (es de Ecuador) pero pareciera que lo fuera: el conflicto presentado en su novela no es muy diferente que el de “*Redoble por Rancas*” (indio víctima del imperialismo). Vargas Llosa, Arguedas y Scorza (e Icaza) tratan el tema del indio como sujeto no integrado – explotado por la sociedad con la intención de denunciar esta situación.

La realidad no es simple ni lineal, entonces. Perú tiene una identidad nacional confusa, contradictoria y heterogénea. Las culturas “mágico – religiosas”, como las denomina el narrador-escritor de “*El hablador*”, no han logrado ser integradas. Pero además, la realidad es compleja, también, dentro de la misma Amazonía: los machiguengas se encuentran en contacto con Misioneros que quieren educarlos religiosamente, con los caucheros, con el tráfico de drogas, con los lingüistas de un instituto que quiere estudiarlos y entrar en contacto con su lengua para aprenderla a fin de lograr una traducción de la Biblia al machiguenga... La presencia de múltiples voces intercaladas (la “técnica de la radio”), el desorden en la cronología del relato, la presencia de varios espacios, el fragmentarismo, la incertidumbre y desconfianza con las que el narrador-escritor presenta los sucesos evocados por su memoria son todas estrategias compositivas que muestran, entre otras cosas, que no hay una sola, única y confiable realidad.

El narrador (y también los lingüistas y misioneros, pero el narrador principalmente), peruano de la ciudad y de Europa, representa la cosmovisión de la razón, el conocimiento, la erudición, la cultura letrada (se va a Firenze para olvidarse de Perú y estudiar a los grandes artistas del Renacimiento) en oposición al pensamiento mítico-religioso de la tribu machiguenga construida mediante la voz del narrador-hablador. Narrador-escritor: racional, culto, partidario del progreso y defensor de la aculturación de los machiguengas “*de la Edad de Piedra*” porque Marx dice que el progreso vendrá chorreando sangre. Mascarita // pueblo machiguenga: hay que seguir andando porque si no se caerá el mundo, “*el ideal de los machiguengas de no sentir jamás rabia para que las líneas paralelas que sostienen al mundo no cedan*”, la naturaleza es dios, el hombre tiene miles de almas, hay diablillos (camuflados hasta en bichos de luz) culpables de sus males... El narrador-escritor deja que su racionalidad se filtre en el relato a través de algunas estrategias compositivas: el uso de los diálogos o del monólogo interior para exponer directamente su palabra.

También hay una fuerte presencia de un “otro”, pero ya no en cuestión cultural o como grupo dentro de la nación, sino como víctima de la marginación y la exclusión: Mascarita y su

enorme lunar. La marginación está simbolizada en varios elementos: Gregorio Samsa (su personaje literario favorito), su lorito con una pata defectuosa y las múltiples situaciones de discriminación que sufre Saúl a lo largo de la novela. Pero volviendo a la oposición “civilización – barbarie” (o mejor “ciudad – Amazonía”) que representan los machiguengas y el narrador-escritor, podría hacerse un paralelismo:

- ciudad (narrador-escritor) // Amazonía (pueblo machiguenga – Mascarita)
- escritura // oralidad

La oralidad

La oralidad ocupa un lugar central en todo el relato. El discurso del hablador está plagado de estrategias y construcciones propias del discurso oral como el uso de diminutivos, la apelación a su auditorio machiguenga, el uso de muletillas (“*es, al menos, lo que yo he sabido*” // “*eso fue antes*” que, además, representa la concepción del tiempo de esta cultura). Pero también el discurso del narrador-escritor presenta muchas estrategias que le dan protagonismo a la oralidad haciendo que, como dice Federici⁶, el *canal de transmisión* siga siendo el texto escrito, mientras que la *técnica de comunicación* se va desplazando de la oralidad a la escritura. Que todo el relato sea producto de la reconstrucción que el narrador-escritor logra extraer de su memoria vincula al texto escrito con el discurso oral de manera muy significativa y, además, con la cosmovisión de las culturas orales; no olvidemos que su sostén es la memoria. Mascarita y su función de hablador son exactamente eso: la memoria, la sabiduría, la historia sosteniendo y preservando la cosmovisión de los machiguengas. Lenguaje oral – memoria - estrategias compositivas propias de la oralidad. En culturas de tradición oral como el pueblo Machiguenga, el lenguaje no sólo es un sistema de comunicación sino que también codifica y articula a los demás códigos culturales (religiosidad, valores, formas de narrar acontecimientos históricos, etc.); la oralidad “*organiza, soporta y expresa una cosmovisión*”⁷. La oralidad se identifica con lo originario, lo más “tradicional” latinoamericano y eso es, justamente, el contenido propio que se revisa y se integra a lo nuevo en la transculturación.

En “*Los ríos profundos*” la oralidad tiene un papel fundamental; incluso es lo que hace que la novela sea un texto innovador y transculturador, según Rama. El personaje principal de la novela es un niño mestizo, criado entre blancos e indios, con conocimientos culturales de ambos, con un poco de cosmovisión de cada uno. Arguedas mismo fue un niño mestizo: habló sólo quechua hasta los 8 años. Al igual que en “*El hablador*”, la palabra no es una mediación o un instrumento que “traduce” lo real sino que lo “trae”, porta la cosmovisión: en la novela de Arguedas no sólo se transcriben los *huaynos* (cantos indígenas) en quechua, su idioma original, sino que también se recuperan sus contextos de enunciación, en relación con fiestas, con lo sagrado, con lo emocional, con el mito. A estos elementos propios de la oralidad se los integra con estrategias discursivas modernas como la fragmentación o el argumento pobre que caracterizan al relato y he aquí la transculturación. Arguedas no traduce al mundo del indio sino que lo integra al de la cultura blanca. Puede decirse (en realidad ya lo dijo Rama) que “*Los ríos profundos*” es un texto bicultural: lo novelesco está narrado en español y lo emotivo, lo sentimental, lo musical (no sólo por la presencia de cantos indios sino por la multiplicidad de voces presentes), lo mítico, en quechua. Además de lo oral-popular hay un segundo subgénero dentro de la novela: lo social. Ernesto presencia a las chicheras del pueblo rebelándose, comandadas por Felipa, porque les han robado la sal y todo lo que viene después: el enfrentamiento con los gendarmes, las tramoyas del padre director de su colegio, indios y mestizos bebiendo a pura danza y huayno

⁶ Marco Federici. Ob. cit.

⁷ Marta Cisneros. Apunte de cátedra

en las chicherías con Ernesto observando. Presencia también la peste que afecta a los colonos (indios) de las haciendas, los hace marchar, enfrentarse a la guardia civil para pedir por una última misa (y así no quedar condenados en caso de morir), cantar huaynos y rezar para que pase el tifus. Ve también la discriminación hacia el cura negro que hay en su colegio, el rechazo que algunos de sus compañeros tienen por él por ser mestizo. Hay un trasfondo social, de crítica a la sociedad peruana, de denuncia del sometimiento de indios y cholos, de incitación al lector a tomar conciencia de la necesidad de lograr la unidad nacional y la forma de lograr ese cambio es la comprensión cultural: aceptar e incluir a la cultura indígena, juntar los dos mundos como ha logrado hacerlo Ernesto al final del libro.

El pensamiento mítico indígena - estrategias compositivas

Pero volviendo al subgénero de lo oral-popular de la novela, podemos ver *varias estrategias compositivas que introducen el pensamiento mítico indígena*, hacen a la transculturación y nos permiten relacionarlo con la novela de Vargas Llosa. Lo oral-popular y lo social se unen en la novela de Arguedas mediante dos narradores que se intercalan muchas veces casi imperceptiblemente: Ernesto, chico de 14 años y un segundo narrador en tercera persona que podríamos calificar como “etnólogo” ya que interviene para hacer descripciones (siempre en presente, lo que le otorga un carácter de “actual” y, en consecuencia, reivindica al mundo indígena), del paisaje, la cultura de los descendientes de los pueblos originarios, la naturaleza, el quechua. La figura del etnólogo (y su voz cedida por el narrador) también está presente en el texto de Vargas Llosa, pero no ya como una mera descripción, sino con ciertas complejidades: cuestionando si la figura del investigador no es una manera más de aculturar al indio, además del imperialismo, la explotación económica, el cristianismo.

Que Ernesto sea un chico hace que lo dicho por él, algunas veces, tenga cierto tono de inocencia o, al menos, no presente juicios y afirmaciones tan fuertes como las de Mascarita en contra de los lingüistas o las del narrador en tercera persona de “*Redoble por Rancas*” (porque también hay uno en primera del plural, entre otros) al hablar sobre el juez Montenegro⁸, alguna otra autoridad⁹ o al denunciarla situación del Perú¹⁰, por ejemplo. La elección de este narrador que claramente toma posición sobre los hechos que relata está vinculado (o más bien “al servicio de”) con la intención de denuncia de la novela (más que novela, “*la crónica exasperantemente real de una lucha solitaria*”, según su autor -“*que más que novelista es un testigo*”-), cosa que se verá con un poco más de detalle más adelante. Además, volviendo a “*Los ríos profundos*”, que la historia sea presentada desde la mirada de un joven *mestizo* (que enfoca su mirada más en el juego, en la música, en el canto, en lo que le pasa en el colegio, en los recuerdos de su niñez) es fundamental en esto de integrar al mundo del indio en vez de traducirlo: Ernesto menciona cosas de la cultura indígena como propias, casi como sin darse cuenta, como algo natural e internalizado; por ejemplo, a algunos de los huaynos que escucha por la calle ya los había escuchado antes en su niñez mientras era criado por indios. El principal elemento de la cultura del indio que Ernesto tiene incorporado es la lengua: introduce palabras y frases en quechua y las traduce como a los huaynos. A su vez, el narrador en tercera también habla sobre algunas cuestiones técnicas o teóricas de la

⁸ “Durante los treinta años que el doctor ha favorecido con sus luces al Juzgado, su mano ha visitado muchas mejillas altaneras” (pág. 33). “¿De donde sacó el Personero la idea de que la profesión de un juez es hacer justicia?” (pág. 208)

⁹ “El Prefecto, que se dominaba por no abofetear al mequetrefe, recordó su presión. El Prefecto, gracias a Dios, no había nacido en esa mierda de pueblo. Al señor Prefecto lo afectaba la altura.” (Pág. 177)

¹⁰ “El Prefecto no estaba. Las autoridades no están jamás. Hace siglos que en el Perú no está nadie.” (pág. 173)

lengua quechua. Por ejemplo, al comenzar capítulo 6 (“*El zumbayllu*”): “*La terminación quechua yllu es una onomatopeya. Yllu representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo; música que surge del movimiento de objetos leves. Esta voz tiene semejanza con otra más vasta: illa (...)*”. Ernesto, también, reivindica a la oralidad y la música peruanas como símbolos de la cultura originaria dignos de ser rescatados y como una forma genuina de expresar cualquier maremoto espiritual. Por ejemplo: “*Los hombres del Perú, desde su origen han compuesto música, oyéndola, viéndola cruzar el espacio (...) / (...) mientras oía su canto que es, seguramente, la materia de la que estoy hecho, la difusa región de donde me arrancaron para arrojarme entre los hombres (...)*”(Arguedas, 1958, Pp. 100-209)

Como se ve, una de las estrategias a través de las que se representa el pensamiento mítico indígena es la elección del narrador. Otra de las estrategias es que el narrador le ceda la voz al indio. *Cómo hacer para darle la voz al indio y que resulte verosímil ha sido uno de los grandes problemas* desde el Regionalismo. En la novela de Arguedas, la voz del indio aparece en quechua, traducida entre paréntesis al español. En la novela de Vargas Llosa es el “indio” el narrador de, prácticamente, la mitad de la novela.

La voz del hablador machiguenga es presentada en capítulos intercalados y a través de dos estrategias compositivas que me parecen claves: el capítulo tres inicia el discurso del hablador sin ninguna otra voz que no sea la de él. No se orienta al lector de ninguna forma. Ni siquiera hay un glosario, una nota al pie explicando el significado de las palabras que no conocemos (que son 3 por cada renglón). Después de unas páginas logramos ubicarnos medianamente, pero recién unos capítulos más adelante, cuando el narrador-escritor hable de la cultura machiguenga con los etnógrafos y explique algunos de sus rasgos captaremos el significado de Tasurinchi, de seripigari, de Kashiri. Una vez que nos ubicamos, entramos de lleno en la cosmovisión machiguenga y es difícil salirse. Me parece que esa es una de las grandes diferencias entre esta novela y las otras tres obras: la visión de “el otro” es presentada sin intervención de alguien de afuera. Cuando habla el hablador, habla sólo el hablador. El hecho de que este sea Mascarita, muchacho cuya lengua madre es el español pero que ha logrado aprender a la perfección la lengua machiguenga, le otorga, en cierto sentido, una verosimilitud o credibilidad extra a su discurso, provocando en el lector un efecto muy diferente al “*taiticu boniticu*” de “*Huasipungo*” (Icaza, 1934). A esta estrategia de Vargas Llosa también lo podemos encontrar en “*Los ríos profundos*”: la novela de Arguedas no cuenta con ningún glosario; se confía en la lengua del indio.

En la obra de Icaza una estrategia bastante usada para al otorgarle la voz al indio es presentar muchas voces al mismo tiempo; las opiniones de varios de los huasipungueros sobre un mismo suceso, pero en simultáneo. El narrador le cede la voz al indio, entonces, y a muchos de ellos, no sólo a uno. Pero el problema se presenta a la hora de reconstruir su lenguaje. En el intento de recrear de manera verosímil la forma en la que el indio habla el castellano (una lengua ajena, impuesta, diferente a la propia, que apenas conoce como para una comunicación muy elemental con sus patrones), termina haciendo que el indio como personaje ande bordeando lo paródico: se resaltan las dificultades para pronunciar ciertos fonemas de tal forma que terminan apareciendo voces como estas mientras Andrés y amigos intentan saber si las pisadas que ven son de blancos o “naturales”:

- “– *Pur aquí, caraju.*
- *Por el otro ladu también. (...)*
- *¿sun de natural con hoshotas?*
- *¿sun de cristianu cun zapatus?* (Icaza, 1934, p.203)

La reconstrucción de la voz del indio se resume a sustituir un fonema por otro, parece. También aparece un glosario, al final del libro, con el significado de algunas palabras propias

de la región. La cuestión de los regionalismos ha sido todo un tema, también, como la recreación de la voz del indio. “Doña Bárbara” (Gallegos, 1929) y Huasipungo cuentan con un glosario. *Se introducen las palabras regionales como una forma de representatividad* (vuelta a los impulsos modeladores de Rama) pero no se les tiene la suficiente confianza como para dejarlas sueltas sin un glosario. En “El Hablador” y “Los ríos profundos” es distinto, como ya se dijo: las palabras propias de la cultura machiguenga no tienen una definición explícita, hay que deducirlas a lo largo de la novela y, en el caso de Arguedas, son trasladadas al español por el narrador (ya no hay esta distancia lingüística que imponía el narrador letrado de “Doña Bárbara” respecto a los regionalismos empleados por los personajes).

Además de presentar palabras propias o regionales sin la traducción de un glosario, la voz de el hablador en la novela de Vargas Llosa, es construida a través de ciertas estrategias que funcionan como huellas en la escritura de la situación de enunciación oral en la que se encontraba Mascarita con su auditorio machiguenga: la presencia de preguntas retóricas, la apelación constante al público, la reacción o reformulación de lo que va narrando de acuerdo a las reacciones de sus oyentes (de las que nos enteramos por sus propias palabras, sin la intervención de un narrador), el uso de palabras o frases que hacen referencia a cómo él ha recibido la información que está contando (“la memoria es frágil”, “tal vez”, “quizás”), algunas frases que funcionan como recursos nemotécnicos, estructuras iterativas que portan cierta musicalidad (“y otra vez, otra vez”), entre otras.

El mito para revolucionar

“Por cierto que una de las buenas cosas que han ocurrido en América en estos últimos años es la reivindicación de Nani como heroína nacional de Jamaica. Nani (...) estuvo a la cabeza de los esclavos cimarrones en Jamaica durante buena parte del Siglo XVIII. Era mitad gente, mitad diosa. O sea, mitad mito, mitad realidad (...) Se dice que se lanzaba desnuda al centro de la batalla y que espantaba a los soldados ingleses por su desnudez maravillosa (...) y que entonces les mostraba el culo. Y era tan mágica la Nani que a su culo llegaban todas las balas y se convertían en copos de algodón. Por cierto que la leyenda y el mito son también fuentes de conocimiento porque han sido los medios de los que dispuso la memoria del vencido para no ser aniquilada. O sea, muchas veces, cosas que de otro modo estarían ya definitivamente muertas han seguido vivas gracias a que el mito las perpetuó.”¹¹

Como se ha venido viendo hasta ahora, el lenguaje (la oralidad y las estrategias compositivas relacionadas con ella, con su “recreación”) es portador de la cosmovisión indígena. Pero esta cosmovisión no sólo se transmite a través de la recreación de la oralidad (“elemento” propio y representativo de las culturas originarias, como es representativa de lo autóctono argentino la voz del gaucho en los cielitos de Hidalgo) sino que, también, a través de la descripción, construcción, recreación de mitos, creencias, conductas. Scorza, en Redoble por rancas, le otorga un rol fundamental al pensamiento mítico indígena: *el mito sirve para revolucionar, para lograr que los pueblos originarios tomen conciencia de la necesidad de una rebelión armada para librarse del la opresión del imperialismo*. En la novela (o “crónica”) de Scorza se le otorga una dimensión mítica a la lucha: cada uno de los personajes toma el mito y lo aporta a la revolución. Scorza considera que el mito tiene una función de “respuesta a una locura colectiva”¹², de escapismo ante la injusticia, de huida de la realidad;

¹¹ Transcripción de palabras de Eduardo Galeano en “Identidad latinoamericana”, en <http://www.youtube.com/watch?v=ADvvSDPPZLw>

¹² “El mito es en la sociedad peruana, por lo menos como yo lo planteo en mis libros, la respuesta a una locura colectiva. Cuando se produce la conquista española, lo más grave que ocurre es que expulsa de la historia a seres

una realidad injusta y desfavorable para el indígena desde la conquista. Como se mencionó anteriormente, la intención de Scorza es denunciar la guerra silenciosa que han llevado a cabo las poblaciones originarias peruanas, en la década del 60, contra el neocolonialismo; el feudalismo o gamonalismo (Montenegro y su hacienda) y el imperialismo (el avance de ese cerco de la cerro de Pasco Corporation, devorando todo monstruosamente). Y su denuncia no es sólo “redoble por Rancas”, sino que son 5 novelas en total, a las que él llama “baladas”, que componen la pentalogía “la guerra silenciosa”. Que las novelas se llamen “baladas” nos remonta, también, a la oralidad, a la musicalidad (a lo propio); así como hablar de la balada 1 (Redoble) como la inauguración de una pentalogía o ciclo, nos remite a los ciclos épicos, a las epopeyas y a las luchas populares.

“Cientos de miles de hombres –muchísimos más que todos los muertos de nuestras inglorias guerras “oficiales”- han caído librando esta lucha desesperada. Los historiadores casi no consignan la atrocidad ni la grandeza de este desigual combate que, por enésima vez, ensangrentó las cordilleras de Pasco en 1962” dice Scorza en la “Noticia” de su balada número 2 (Scorza, 1972, p.9), texto que cumple una función de prólogo pero que no se llama prólogo, sino “noticia”. Una estrategia, de las tantas, que presenta la novela de Scorza para demostrar la voluntad de verdad de su *crónica* (porque no es novela), de los hechos que ha vivido como *testigo* (porque el autor más que novelista es testigo). *Una concepción de literatura, la de Scorza, diferente a la de la estética realista: es un arma de lucha*. Se puede vincular a Scorza con Walsh y su “operación masacre”; después de la media lectura la idea viene casi sola. Después de publicado “redoble por rancas” el gobierno peruano liberó a Héctor Chacón; después de “Operación masacre”, Rodolfo Walsh desaparece. La literatura es un arma poderosa, no hay duda. “*El magistrado (el juez Montenegro) conoció entonces el poder de la literatura. Unas palabras trazadas por un escritor que ni siquiera podía ufarse de buena letra o correcta ortografía (...) Eran versos? ¿era prosa? Fuera cual fuese el fruto de la inspiración del desconocido artista, su obra rebajó al magistrado al mismo color del papel palúdico*” (pág. 181. Notifican al juez Montenegro sobre el comparendo). Se puede observar que la intención de denuncia en las obras de Scorza es la misma que la intención de Icaza con Huasipungo. Sin embargo, las estrategias compositivas para construir este texto de denuncia son bastante diferentes. En redoble por rancas, entre otras cosas, se introduce al pensamiento mítico de las culturas originarias como un “instrumento” a ser utilizado en la rebelión armada: Héctor, el nictálope, ve en la oscuridad, Pis-pis conoce todo lo que se puede llegar a conocer sobre hierbas, el Abigeo tiene sueños premonitorios, el ladrón de caballos se comunica con ellos. Lo que se propone Scorza con su denuncia es crear (lo Soto) un nuevo mito para los pueblos originarios: el de la rebelión.

Los poderes mágicos se refieren a la conexión de los personajes con la Tierra y la naturaleza, característica propia de los pueblos originario. La misma conexión que puede verse cuando Chacón consulta a la hoja de coca si está haciendo las cosas bien. Pero también hay referencia a otro tipo de mitos. Fortunato se la pasa toda la novela corriendo: lo vemos en plena corrida en el capítulo dos y en los capítulos finales nos enteramos que empieza a correr para avisar la llegada de la guardia civil para desalojar Rancas. Esto remite al mito del chaski inca. Puede remitir, también, los corredores griegos y romanos, primero, y llevarnos a pensar que Fortunato hace alusión a un mito que no es propio de Latinoamérica. Pero es preferible no mirarlo desde el eurocentrismo sino pensar como don Carlos Jung y creer en los *arquetipos*:

que tenían historia. [Los conquistadores] proponen una historia en la cual no hay sitio para los vencidos, que son anulados y expulsados completamente.

Pero ningún ser puede existir fuera del tiempo [...] estas sociedades entran en un trance de locura [...] Al no poder el hombre existir en la historia, se inventa otra historia”. Palabras de Scorza citadas por Juan González Soto en *el tiempo del mito en Redoble por Rancas*. (<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2936908>)

esos principios organizadores del “inconsciente colectivo” (la herencia psíquica, el reservorio de la experiencia del humano como especie). Así, dentro del inconsciente colectivo, habría arquetipos (ideas comunes a todos los hombres por ser hombres, no por pertenecer a una u otra cultura) como: el viejo hombre sabio, el ilusionista, Dios, el hombre original y muchos más. Y el chasqui podría ser uno de ellos.

El pensamiento mítico se puede ver también en una estrategia compositiva: muchas veces el narrador usa frases como esta: “(...) los espantos sufridos el día que la Culoeléctrico le regaló una avispa a la Nalgapronta”. Una medición-concepción del tiempo diferente a la del pensamiento racional-occidental (horas, minutos, días, meses) similar al “eso fue antes” de Mascarita hablador.

Breve cierre

Comencé diciendo lo que sostiene Rama: que la literatura latinoamericana ha tenido por consigna durante mucho tiempo independizarse de moldes ajenos. Esto, que puede decirse que se consigue con todo el auge durante el boom, cuando deja de haber un “centro” de producción literaria y América latina ocupa un lugar importante a nivel mundial, comienza a intentarse muy tempranamente. Se busca la independencia a través de los temas pero también se la busca a través de las formas y ahí está la transculturación. Se toman elementos propios, se absorben cosas nuevas provenientes del impacto modernizador y surge algo nuevo y distinto. El papel del lenguaje en esto es fundamental: no sólo será el instrumento de la renovación estética sino que, también, será el portador de la cosmovisión oral de los pueblos originarios latinoamericanos.

Comencé diciendo, también, que la novela de Vargas Llosa era una metáfora de la transculturación; una obra que, de alguna manera, sintetiza todos los “problemas” que se han presentado desde el Regionalismo en este intento por representar al indio, por cederle la voz, por lograr la *representatividad* de lo latinoamericano pero que, a su vez, sea de una manera original y nueva que incorpore cosas del modernismo porque si no habría cada vez menos lectores. “*El hablador*” es metáfora y síntesis de la transculturación en varios sentidos:

- *en los personajes mismos*: Mascarita decide convertirse en el hablador de la tribu machiguenga. Absorbe e incorpora su cosmovisión pero sin dejar la propia. Podemos ver varias estrategias: intercalar la voz del narrador-escritor con la del narrador-hablador (un capítulo y un capítulo), presentar al discurso de éste último sin ninguna intervención, construir los relatos con múltiples marcas de la oralidad, usar palabras de la cosmovisión machiguenga que el lector termina de (medianamente) absorber y comprender casi al final de la novela. Estas formas compositivas transculturadoras hacen que se *fusionen* las dos culturas. El hablador, quien ha “*llegado a sentir y a vivir lo más íntimo de esa cultura, calado en sus entresijos, llegado al tuétano de su historia y su mitología (...)*” es una persona perteneciente, originariamente, a la realidad del narrador-escritor y que “renace” machiguenga. En el capítulo 7 el hablador narra a su auditorio machiguenga la historia de Gregorio Samsa y su metamorfosis y también la del pueblo judío, adaptándolas a la cosmovisión machiguenga (Tasurinchí – Gregorio y Tasurinchí – Jehová) con una intención didáctica, con una moraleja de fondo, luchando porque los machiguengas acepten a las personas que nacen con algún defecto físico. La manera en la que Saúl fusiona las dos cosmovisiones hace preguntarse si la palabra sería “adaptándola” a la cosmovisión machiguenga o “viviéndola” desde ahí, como un sujeto transculturado. Primera frase de la novela: “*Vine a Firenze para olvidarme por un tiempo del Perú y los peruanos y*

he aquí que el malhadado país me salió al encuentro esta mañana de la manera más inesperada ". Capítulo final, párrafos finales: un narrador-escritor no pudiendo dejar de visitar la exposición de fotografías por pura nostalgia a su patria, cautivado por la historia de Mascarita-hablador, con la galería en donde estaban las fotos como un recuerdo "*más durable y conmovedor que las maravillas arquitectónicas y plásticas del Renacimiento*" (pág.183). Pequeños signos de una transformación en este personaje también, en esta cosmovisión racional. Incluso termina sospechando si los zancudos no serán "*los instrumentos de que se valen los florentinos ausentes para tratar de ahuyentar a sus detestados invasores*", pensamiento mítico (así sea en una mínima medida) que, tranquilamente, podría haber salido de la boca de Mascarita reemplazando "florentinos" por "kientobakoris". El narrador escritor también ha sufrido una transformación cultural y espiritual a lo largo de las experiencias narradas en su relato; mucho menor que la de Mascarita, pero transformación en fin.

- *en las estrategias compositivas*: la cosmovisión machiguenga es presentada a través de una narrador perteneciente a ella, sin la intervención de otras voces que sirvan de traducción o de puente entre la voz del indio y el lector. Sin glosarios como en Huasipungo, sin Ernesto como en los ríos profundos. Totalmente lo contrario a ese narrador culto de Doña Bárbara que busca distanciarse de lo regional (la barbarie), no se cosa que se lo confunda con ella. Lo propio no es barbarie, es digno de ser mostrado y defendido.
- *en el tema de cómo cederle la voz al indio y que sea verosímil*: no sólo que se logra dándole la voz a un sujeto transculturado, sino que esto se tematiza en la novela. El narrador- escritor-autor dice, explícitamente, que a pesar de estar cautivado hace mucho tiempo por la figura del hablador, no había logrado hasta ese momento escribirlo porque no podía encontrar de recrear la lengua machiguenga.
- *en hacer explícito el tema de la transculturación*: muchas veces discuten Mascarita y el narrador-escritor sobre lo que debe hacerse con los pueblos de la amazonía. Mascarita sostiene que hay que dejarlos como están, sin intentos de "civilizarlos". Aparece una nueva forma de sometimiento del indio, además del económico (principal denuncia de las demás obras mencionadas). Formas de sometimiento y aculturación menos evidentes, pero de aculturación en fin: los lingüistas (traducen el Himno nacional al Machiguenga), los misioneros religiosos (traducen la Biblia al Machiguenga). Y en luchando en contra de esto, la figura de Mascarita como representación de la conservación, defensa y transmisión de la cosmovisión machiguenga.

La novela de Vargas Llosa, además de ser una metáfora de la transculturación en todos estos sentidos, también simboliza la dualidad de la sociedad peruana. Los machiguengas representan no sólo al "otro" (la población indígena peruana), sino a los otros más otros, más excluidos. Y que, además de encontrarse excluidos geográfica, política, culturalmente, han sido explotados económicamente durante la época del caucho, están en contacto con varias instituciones que van (a)transculturándolos de a poco al traducirles la Biblia al machiguenga. El problema de la falta de nación peruana: en 1958, en "Los ríos profundos" y el mestizo (Ernesto) como unión de ambas culturas, como representación del llamado de Arguedas al

lector a lograr el cambio (originar nación) a partir de la comprensión cultural.¹³ Casi tres décadas más tarde, en “El hablador”, el problema de la dualidad social sigue presente, con un sujeto transculturado (devenido Hablador machiguenga) que sigue transmitiendo su cultura pero desde la cosmovisión del otro y planteando el tema (principalmente mediante las discusiones de Saúl y el narrador-escritor) sobre si se debe o no transculturar a los pueblos indígenas y cómo. La explotación producto del imperialismo, el avasallamiento del imperialismo (“Redoble...”) y la falta de integración de las culturas peruanas en una misma nación sigue siendo un tema vigente en el contexto de producción de “El hablador”.

Bibliografía

- Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Ed. Losada. Bs. As. 2004.
- Icaza, Jorge. *Huasipungo*. Ed. Losada. Bs. As. 2004
- Federici, Marco. *Entre oralidad y escritura, entre crónica y cuento: El hablador de Mario Vargas Llosa*. www.culturaspopulares.org/textos6/articulos/federici.htm
- González Soto, Juan. *El tiempo del mito en Redoble por Rancas, de Manuel Scorza*. <http://www.raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/view/98649/146612>
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Ediciones el Andariego. Bs. As. 2007.
- Manuel Scorza. *Redoble por Rancas*. Ed. Planeta. Barcelona. 1971
- Manuel Scorza *Historia de Garabombo el invisible*. Ed. De la campana, colección Canto rodado. Bs. As 2007
- Mario Vargas Llosa. *El hablador*. Ed. Santillana. Bs. As 2005

¹³ Ernesto luego de escuchar unos huaynos: “¿Quién puede ser capaz de señalar los límites que median entre lo heroico y el hielo de la gran tristeza? Con una música de éstas puede el hombre llorar hasta consumirse, hasta desaparecer, pero podría igualmente luchar contra una legión de cóndores y de leones o contra los monstruos que se dice habitan en el fondo de los lagos de altura y en las faldas llenas de sombras de las montañas. Yo me sentía mejor dispuesto a luchar contra el demonio mientras escuchaba este canto.” (Arguedas, 1958, p. 239)