

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: HUÉRFANO DE HUÉRFANOS

ROBERTA GIORDANO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA

Abstract – In *Warmá Kuyay*, the story that describes the painful love initiation of the young Ernesto (the author’s alter ego) due to the impossible feeling for Justina, a young indigenous from Viseca, José María Arguedas condenses, and heightens as well, all the characteristics of a complex personality, *mestiza*. The frustration deriving from this condition exacerbates the crisis of an existence made up of culturally incompatible binomials (sierra-costa, white-indigenous, exploiters-exploited, woman-man, good-evil, orality-writing): that of a man white by birth and indigenous by choice. While scrutinizing the main expressive choices made in the tale, this paper aims at demonstrating the role played by love and its linguistic representation, in catalysing the cultural hybridism of Arguedas, which, therefore, eludes any literary definition or collocation.

Keywords: love; language; identity; Spanish-Quechua; selftranslation.

*Yo había escrito ya “Warmá Kuyay”, el último cuento de Agua.
El castellano era dócil y propio para expresar los íntimos trances, los míos:
la historia de mí mismo, mi romance.
He ahí la historia del primer amor de un mestizo serrano,
de un mestizo del tipo culturalmente más avanzado.* (Arguedas 1968, p. 66)

1. Introduzione

Il presente lavoro ruota intorno all’idea che l’amore diventi, tanto nella realtà come nella *ficción*, il luogo catalizzatore dei profondi dissidi interiori che lacerarono, in modo irreversibile, la vita di Arguedas, uomo e scrittore. Questo sentimento, linguisticamente rappresentato attraverso continui sconfinamenti e ibridazioni tra lo spagnolo e il quechua, riesce a esasperare, a nostro avviso, la *otredad* di una personalità tanto complessa di chi ama definirsi *wakcha*, parola quechua che significa *huérfano de huérfanos*:

Los indios [...] dividen a la gente en dos categorías. La categoría de los que poseen bienes, ya sea en terrenos o animales, es gente, pero el que no tiene ni animales es huak’cho. La traducción que se le da a este término al castellano es huérfano. Es el término más próximo porque la orfandad tiene una condición no solamente de pobreza de bienes materiales sino que también indica un estado de ánimo, de soledad, de abandono, de no tener a quién acudir. Un huérfano, un huak’cho, es aquél que no tiene nada. Está sentimentalmente lleno de gran soledad y da gran compasión a los demás. (Castro-Klarén en Ortega 1982, pp. 106-107)

2. Warmá kuyay: un microcosmo non solo spaziale

Alla vicenda narrata in *Warmá Kuyay* fa da sfondo una piccola comunità andina, in cui il protagonista-narratore Arguedas, l’intellettuale “ibrido in fieri” (Lambright 2007) si misura con un mondo autoctono segnato dalla sopraffazione, come quella cui assiste

impotente el Kutu, quando la compagna Justina viene violata da don Froylán, il padrone della tenuta in cui essi vivono.

Tuttavia, la drammaticità di quella condizione è data non solo dall'ineludibilità di quel destino, ma soprattutto dall'impossibilità di modificarlo, tanto è vero che nel tentativo di istigare el Kutu a vendicare la giovane ragazza, uccidendo don Froylán, Ernesto si senta dire: “¡Déjate niño! Yo, pues, soy “endio”, no puedo con el patrón. Otra vez, cuando seas “abugau”, vas a fregar a don Froilán” (Arguedas 1986, p. 209). Così, schiacciato dal peso della vergogna e della codardia, al Kutu non resta che scappare, abbandonando per sempre la tenuta, confermando ancora una volta la potenza che la condizione di disubicazione fisica e culturale assume nella traiettoria esistenziale e letteraria arguediana.

Ecco che il sentimento dell'esclusione irrompe nuovamente con forza nel racconto, questa volta quello che prova il giovane Ernesto nell'essere respinto, in quanto bianco e simbolo della cultura dominante, da un gruppo di giovani indigene che danzano in circolo all'interno del patio. Questa scena, interpretata alla luce delle categorie impiegate da Greimas (Giannoni 2002) dello spazio narrativo, suggerisce di individuare in quello interno al cerchio il cosiddetto spazio “utopico”, cioè quello del desiderio, e in quello esterno ad esso, invece, dove Ernesto resta confinato, lo spazio “paratopico” della marginalità e, dunque, della sconfitta: (Marchese 1990, p. 121)

Se agarraron de las manos y empezaron a bailar en ronda, con la musiquita de Julio, el charanguero. Se volteaban a ratos, para mirarse y reían. Yo me quedé fuera del círculo, avergonzado, vencido para siempre. (Arguedas 1986, p. 207)

Quel cerchio delinea quasi una *wild zone*, una zona esclusivamente indigena, completamente inaccessibile ad Ernesto, al quale perciò non resta altro che assumere il ruolo dell'antropologo-narratore, che registra e trasferisce ciò a cui assiste alla propria cultura di appartenenza:

Los indios volvieron a zapatear en ronda. El charanguero daba voces alrededor del círculo, dando ánimos, gritando como potro enamorado. Una paca-paca empezó a silbar desde un sauce que cabeceaba a la orilla del río; la voz del pájaro maldecido daba miedo. El charanguero corrió hasta el cerco del patio y lanzó pedradas al sauce; todos los cholos le siguieron. Al poco rato el pájaro voló y fue a posarse sobre los duraznales de la huerta; los cholos iban a perseguirle, pero don Froylán apareció en la puerta del Witron. (Arguedas 1986, p. 208)

2.1. L'espressività complessa di un'identità complessa

All'interno di un simile spazio letterario e ideologico la lingua si rivela potente ed essenziale: l'apparente struttura bilingue, spagnolo-quechua, infatti, diventa lo strumento con cui palesare una presa di posizione culturale incontrovertibile, un vero e proprio atto di accusa contro ogni forma di colonialismo.

Non si dimentichi, tra l'altro, che quello linguistico è per Arguedas un tema così importante da farne il punto focale di molti dei propri interventi, come *Entre el quechua y el castellano: la angustia del mestizo* (*La Prensa*, Buenos Aires, 24 settembre 1939) e *La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú* (*Mar del Sur*, 9, Lima, 1950), dove non si stanca mai di sottolineare quanto la scelta della lingua “letteraria” sia un fatto complicato e causa di tormento: “El primer problema que tuve fue que el castellano no me servía [...]. Yo había aprendido todo este mundo en quechua y el castellano me resultaba un instrumento bastante ajeno, ineficaz”. (Arguedas 1976, p. 413)

Così, pur riconoscendola come un mezzo espressivo fittizio, perché convenzionale:

¿En qué idioma se debía hacer hablar a los indios en la literatura? Para el bilingüe, para quien aprendió a hablar en quechua, resulta imposible, de pronto, hacerlo hablar en castellano; en cambio quien no los conoce mediante la niñez, la experiencia profunda, puede quizá concebirlos expresándose en castellano. Yo resolví el problema creándoles un lenguaje castellano especial, que después ha sido empleado con horrible exageración en trabajos ajenos. ¡Pero los indios no hablan en ese castellano ni con los de la lengua española, ni mucho menos entre ellos! Es una ficción. ¡Los indios hablan en quechua!, (Arguedas 1992, p. 34)

Arguedas fa della lingua qualcosa di molto più sofisticato di un mero codice comunicativo, un vero e proprio spazio di resistenza, dove tutti i fondamenti e polarità anche della propria identità si fondono in un tutt'uno (dis)armonico e in cui potervi scorgere uno strumento culturalmente poderoso: una benefica, pacifica e riformatrice *mixtura*.

La questione linguistica in Arguedas assume un significato cruciale e la sua produzione è lo specchio fedele di un'atavica dualità sentimentale e culturale. Lo scrittore, infatti, utilizza sistematicamente il quechua per trasmettere sensazioni o emozioni, perché il quechua rappresenta il legame tra la vita soggettiva e quella oggettiva delle popolazioni *serranas*. Ne sono una prova tangibile i rinvii semantici, le trasposizioni omofoniche e le digressioni associative che Arguedas mette in campo a partire da un nucleo semantico quechua di parole il cui suono evoca musiche, immagini, colori e sapori dell'infanzia indigena e di un mondo perduto.

Rowe, che ha indagato a fondo le caratteristiche dell'espressione speciale così elaborata da Arguedas, osserva che:

el quechua es un idioma con inflexiones, es decir, uno en el cual se utilizan terminaciones y casos para expresar relaciones que en el español o el inglés se definen por medio de artículos, pronombres, preposiciones y conjunciones. En Agua la visión del mundo genérica, no individualizada, del indio, se sugiere por medio de la omisión de artículos, el uso del gerundio con preferencia sobre las usuales formas verbales personales y una descolocación general del orden de las palabras, de modo que el verbo en la frase es colocado mucho más atrás de lo que es normal en español: los elementos de la oración tienden así a combinarse e interactuar en un plano diferente de aquel de la acción individualizada. Estos procedimientos, junto con una tendencia a omitir las conjunciones, reproduce en español algo de carácter especial del quechua. (Rowe 1973, p. 5)

Alla musica, poi, viene costantemente dedicata un'attenzione speciale, perché rappresenta il *trait d'union* tra il regno umano e quello naturale, la coscienza individuale e quella universale, l'oralità e la scrittura. Spesso, infatti, lo scrittore peruviano inserisce una composizione orale in quechua (*huaynos* e *harahuis*) all'interno della trama di un romanzo o di un racconto, ricorrendo dunque a un codice letterario ed espressivo "altro" per descrivere la magia del "proprio" mondo arcano e magico: dunque, la scrittura come strumento di transculturazione dell'universo agrario andino.

L'acume del fine intellettuale fa sì che Arguedas si renda sin da subito conto del fatto che la scelta, *sic et simpliciter*, del quechua per i propri racconti potrebbe essere la soluzione più comoda per rappresentare il mondo mitico-simbolico indigeno, tuttavia, consapevole anche della rischiosità di una deriva regionalistica, opta per un castigliano quechuzado, convertendosi in scrittore bilingue. Così, combattuto tra *desordenamientos del castellano* e *desgarramientos del quechua*, elabora uno spagnolo che porta in sé una marcata traccia indigena:

No dominaba bien el castellano, pero tenía la evidencia de que alcanzaría alguna vez el valerme de él con cierta eficacia. Y lo estudié en la palabra viva y en el pensamiento de los

maestros de la literatura. La construcción y la concordancia fueron los elementos más difíciles; porque en el quechua no existe el género y la construcción es muy diferente. (Arguedas 1976, pp. 183-184)

Quella scelta, tuttavia, resta sofferta: il quechua, la lingua degli affetti, la lingua delle emozioni, affiora ostinatamente, pur all'interno di una struttura prepotentemente castigliana. *Warma Kuyay* è un esempio paradigmatico di un disagio interiore, che l'antropologo in primis tenta di controbilanciare, preservando e diffondendo oltre gli stretti confini nazionali la meraviglia della primigenia cultura andina:

Si hablamos en castellano puro, -afirma- no decimos ni del paisaje ni de nuestro mundo interior; porque el mestizo no ha logrado todavía dominar el castellano como su idioma y el kechwa es aún su medio legítimo de expresión. Pero si escribimos en kechwa hacemos literatura estrecha y condenada al olvido. (Escobar 1984, p. 76)

2.2. Il codice dell'eros

In questo complesso quadro l'amore e l'erotismo appaiono come il luogo-simbolo di uno sdoppiamento, perchè è esso stesso un sentimento duale, a tratti contraddittorio: a volte si tratta di un amore idealizzato, quasi mariano, in altri casi, invece, si manifesta come una pulsione incontrollabile e oscura, a cui corrisponde un'iconografia femminile e quindi un repertorio espressivo anche distinto: accanto alla donna "bonita, de ojos negros, pestañas largas y boca sensual, atrae físicamente y llama al amor" (Arguedas 1954, p. 185), c'è "la hermosa niña, de cabellos rubios como los de las Vírgenes de las iglesias" (Ibid., p. 31); ed ancora accanto alle donne che sono "seres lejanos", che "las temía, huía de ellas, aunque las adoraba" (Arguedas 1958, p. 74), ci sono le "hijas del diablo, corrompidas" (Arguedas, 1964, p. 292) e la "puta, blancona, huivona...Putta, putaza..." (Arguedas 1983 [1971], p. 43).

L'elemento erotico quindi si impone nella scrittura di Arguedas, tanto da citarlo anche nel 1967 in occasione del *Primer encuentro de narradores puruanos*:

La primera narración que escribí fue relativa a una peripecia muy triste de mi primer amor frustrado; se llama "Warma Kuyay", que quiere decir "Amor de niño". Los críticos consideran este relato como uno de los buenos que he escrito y todavía a mí me parece el mejor de todos, (Arguedas 1967, pp. 170-171)

perché la sua è stata un'iniziazione traumatica, è la sessuofobia (Paoli 1982, p. 188) di chi, come lui, rimasto orfano, è stato vittima poi dei maltrattamenti della matrigna e delle perversioni del fratellastro.

Questo aspetto non secondario della sua personalità e della sua letteratura è stato scandagliato da molteplici punti di visti: Vargas Llosa (1978, p. 26) sottolinea l'importanza che riveste l'esperienza autobiografica nella dimensione erotica della scrittura di Arguedas; Cornejo Polar (1977, pp. 11-19) analizza il legame tra la musica e la visione peccaminosa dell'eros; Dorfman (1980, p. 91) coglie un parallelismo tra la crescita fisica di Ernesto, dunque anche sessuale, e quella della collettività; Rama collega irreversibilmente l'atto sessuale, così come descritto da Arguedas, al senso della violenza e al sentimento del disprezzo, in primo luogo quello contro gli indigeni ("el sexo es una fuerza incontenible que se inserta dentro de una despótica concepción machista de la vida") (1980, p. 76).

Questo spiega perchè in *Warma Kuyay* "eros" ed "agape" sono due realtà antitetiche e irconciliabili: l'amore impossibile per Justina, promessa ad un altro, e che

induce Ernesto ad accettare come unica consolazione quella di vivere nella contemplazione della ragazza (“Oyendo su risa, mirándola desde lejitos, era casi feliz, porque mi amor por Justina fue un warma kuyay”) (Arguedas 1986, p. 211), assume ora le sembianze del naturale desiderio sessuale (“Su boca llamaba al amor y no me dejaba dormir”) (Ibid., pp. 209-210), ora quelle dell’erotismo cattivo, personificato da don Froylán.

Quest’ultimo sentimento, così, risulterà essere quello più forte, quello che costringerà Ernesto alla resa definitiva (“No creía tener derecho sobre ella; sabía que tendría que ser de otro”) (Ibid., p. 211), rappresentando la conclusione drammatica del ciclo amoroso (González 1990). Come spesso accade nella narrativa di Arguedas, tuttavia, la semiotica viene bruscamente interrotta ed Ernesto, consapevole della propria posizione di *outsider*, verrà violentemente allontanato dalle Ande e trasferito sulla costa. Si tratta dell’ennesima deterritorializzazione fisica e morale:

El Kutu en un extremo y yo en otro. Él quizá habrá olvidado: está en su elemento; en un pueblecito tranquilo, aunque maula, será el mejor novillero, el mejor amansador de potrancas, y le respetarán los comuneros. Mientras yo, aquí, vivo amargado y pálido, como un animal de los llanos fríos, llevado a la orilla del mar, sobre los arenales candentes y extraños. (Arguedas 1986, p. 211)

3. El mestizaje: verso un linguaggio doppio

Sul fronte dell’espressione si nota come la lingua che Arguedas fa parlare ai propri personaggi sia il segno tangibile di un *mestizaje* complicato, proprio di uno scrittore di difficile collocazione all’interno di schemi e categorie concettuali definiti e stabili. Per questa ragione, l’uso del quechua all’interno di un’architettura castigliana non assume mai il sapore del compromesso. L’opzione quechua, infatti, risponde a una necessità ontologica e di fedeltà intellettuale, nel senso che, così come chiarisce Rowe, anche la stessa ellissi dell’articolo, tipica del quechua e tanto frequente nel testo arguediano, non asseconderebbe una generica esigenza di verosimiglianza del narrato, celando una portata culturale molto più ampia:

provoca en el lector la sensación de estar frente a unas categorías de pensamiento distintas, de tal modo que se nos da la impresión de una percepción de la realidad en que los objetos parecen tener una presencia más inmediata y se hallan menos conceptualizados que para nosotros. (Rowe 1973, p. 50)

Tutto questo si traduce in un linguaggio misto, doppio. Quando ad esempio Ernesto si rivolge alla ragazzina indigena, alterna il suffisso spagnolo *-ita* (*Justinita*) a quello *quechua*, tanto del diminutivo (*Justinacha*) quanto del vocativo pure (*Justinay*) (Arguedas 1986, p. 207). In *Warma kuyay* si possono infatti individuare due livelli espressivi distinti, come rinvii a due identità opposte, da una parte quello dialogico, una specie di traduzione letterale del quechua e dove il linguaggio è una sorta di finzione e, dall’altra, quello del narratore in prima persona, la cui funzione è essenzialmente descrittiva e dove lo spagnolo è corretto:

- ¡Justinay, te pareces a las torcasas de Sausiyok’!
 - ¡Déjame, niño, anda donde tus señoritas!
 - ¿Y el Kutu? ¡Al Kutu le quieres, su cara de sapo te gusta!
 - ¡Déjame, niño Ernesto! Feo, pero soy buen laceador de vaquillas y hago temblar a los novillos de cada zurriago. Por eso Justina me quiere.

La cholita se rió, mirando al Kutu; sus ojos chispeaban como dos luceros.

- ¡Ay, Justinacha!

- ¡Zonzo, niño, zonzo! - habló Gregoria la cocinera.

Celedonia, Pedrucha, Manuela, Anitacha... soltaron la risa; gritaron a carcajadas.

- ¡Zonzo, niño! (Arguedas 1986, p. 207)

Ancora nel tentativo di decodificare i meccanismi linguistici arguediani che sottendono la costruzione di un castigliano speciale, Bendezu Aibar si sofferma su quattro caratteristiche cruciali:

1. l'abbondanza del lessico quechua che, alcune volte, l'autore stesso traduce all'interno del testo, così come fa con il titolo del racconto *Warmá Kuyay (Amor de niño)*, altre, invece, lascia in lingua originale (*paca-paca, mamaya, tayta, mak'tasu, witron, jarawi, misti*), come nel caso dei nomi propri e dei toponimi (*Viseca, Kutu, Sausiyok, Chawala, Wayrala, Nazca, Sondondo, Chacralla*). Inoltre, il ricorso a parole di origine quechua (*coca*, da *kuka*) è pure frequente tanto quanto i diminutivi e i vocativi in quella lingua, come prima si anticipava (*niñacha, Pedrucha, Justinacha/Justinay, Anitacha, Zarinacha, kutucha/kutullay*);
2. la riproduzione del *habla* quechua attraverso trascrizioni quasi fonetiche, che confondono *e* con *i* e *o* con *u*, con un procedimento che rivela quanto Arguedas abbia sempre come punto di riferimento, in fondo, la cultura *mestiza* andina, di cui è lui stesso espressione e che crea nel lettore un effetto speciale, una sorta di illusione percettiva: “¡Déjate, niño! Yo, pues, soy endio, no puedo con el patrón. Otra vez, cuando seas abugau, vas a fregar a Don Froilán”; [...] “¡Endio no puede, niño! ¡Endio no puede!”; (Ibid., p. 209)
3. il mantenimento della struttura sintattica quechua della frase, cosa che genera sovente formidabili iperbati in spagnolo. È come se Arguedas facesse una traduzione letterale dal quechua o adattasse forzatamente una lingua alla struttura dell'altra, elaborando così frasi dall'anomala collocazione dei propri elementi:

-¡De don Froylán es, no importa! ¡Es de mi enemigo!

-¡Asesino también eres, Kutu! ¡Un becerrito es como una criatura. Ya en Viseca no sirves, indio!

- ¿Yo no más acaso? Tú también. Pero mírale al tayta Chawala: diez días más atrás me voy a ir.

- ¡Ayer no más la ha forzado; en la toma de agua, cuando fue a bañarse con los niños!; (Bendezu Aibar 1974, p. 23)

4. l'inserimento di canzoni nel corpo del testo, procedimento che svolge una funzione poetica e semantica di primo piano. Spesso, si tratta di testi apparentemente recitati in spagnolo per bocca di un *quechuahablante* (Justina), che disorientano non poco sul fronte della lettura:

Flor de mayo, flor de mayo,

flor de mayo primavera,

por qué no te libraste

de esa tu falsa primavera. (Arguedas 1986, p. 208)

La rievocazione costante della musica, dei balli, dei rituali, inoltre, assume il significato di una connessione spirituale a una magia e un incanto perduti (Aleza Izquierdo 1997, p. 48): “Y como amaba a los animales, las fiestas indias, las cosechas, las siembras con música y jarawi, viví alegre en esa quebrada verde y llena de calor amoroso del sol”. (Arguedas 1986, p. 163)

4. La scrittura di un transculturatore

Per tutte queste ragioni, secondo Aibar Ray (1992, p. 251), sarebbe corretto affermare che la lingua narrativa di Arguedas rappresenti la variante linguistica del fenomeno della “transculturazione”, una sorta di linguaggio ibrido o misto inventato dallo scrittore ed usato come una risorsa stilistica, intravedendovi quasi i segni di una lingua nuova in cui, eliminando gli articoli e costringendo i verbi ad un’ubicazione sintattica inusuale, lo spagnolo viene sempre percepito come rudimentale. Si potrebbe parlare quasi di una grammatica dei simboli che, pluridimensionale e pluriculturale, non consentirebbe un risultato interpretativo univoco nè definitivo.¹

Questo codice, costantemente imbevuto di un’anima quechua, spinge poi Escjadillo (1970, p. 83) a rifiutare per Arguedas la -semplicistica- definizione di scrittore “indigenista”. La sua stessa dimensione mitico-poetica, ad esempio, resterebbe sempre “logica”, nel senso di trasformare nelle sue storie il pensiero mitico in un autentico processo di costruzione culturale (Urrello 1974), seppur radicata in alcune costanti: la marginalità (i protagonisti sono spesso orfani, stranieri, deformati, stolti o ciechi, perchè, secondo la cosmogonia indigena l’anormalità e la stranezza nasconderebbero infinita sapienza); la scarsa paura della morte (la simbologia cosmogonica interpreta la morte come una forma di rinnovamento); la presenza di una Natura vitale e potentissima (una geografia mitica che soccorre l’uomo nel momento di difficoltà); la simbologia del “centro”, ora piazze, ora patii (zona del sacro per eccellenza, della realtà assoluta); la presenza di guide che illuminano il tortuoso cammino del protagonista-eroe; l’iniziazione sessuale (a metà strada tra il sacro ed il profano); la struttura dicotomica (mondo *serrano* - mondo *costeño*) (Cruz Leal 1990).

Inoltre, il processo di *quechuización* del testo produce inevitabilmente una letteratura indigena come pratica vincolata all’oralità. Rispetto a questo, è interessante osservare come Arguedas mette in campo i procedimenti più disparati, come quello di fare lui stesso da traduttore dal quechua per il lettore, così come si è precedentemente segnalato a proposito del titolo del racconto *Warma kuyay*, e come pure fa con il testo di una canzone in *Los ríos profundos* (1986, p. 78):

Patibamballay	¡Oh árbol de pati
patisachachay	de Patibamba!
sonk’oruruykik’a	nadie sabía
k’orimantas kask’a	que tu corazón era de oro,
sonk’ruruykik’a	nadie sabía
k’ollk’emantas kask’a.	que tu pecho era de plata.
K’ocha mayullay	¡Oh mi remanso,
k’ocha remanso	mi remanso del río!
challwachallaykik’a	nadie sabía
k’orimantas kask’a	que tus peces eran de oro,
patuchallaykik’a	nadie sabía
k’ollk’emantas kask’a.	que tus patitos eran de plata.

In questi casi, così, Arguedas include -esplicitamente- la dimensione traduttiva all’interno della narrazione, soprattutto quando ha la necessità di restituire in spagnolo pratiche orali quechua altrimenti impossibili da immaginare nella cultura delle lettere occidentali: una pratica metalinguistica e autoreferenziale di grande rilievo (de Llano 2004, pp. 101-105).

¹ Sull’essenza dialettica del simbolo, sulla sua ambiguità e sul suo carattere polisemico, si vedano Peralta e Befumo Boschi 1975.

In merito a questa opzione, infatti, Escobar parla di una vera e propria strategia di scrittura, con cui creare un duplice e opposto effetto:

En resumen, lo que me parece notable en la sintaxis narrativa arguediana es el hecho de mostrar, en la misma superficie, una valencia lingüística doble, de dos lenguas diversas, no de simples variedades dialectales o sociales o de registros distintos. Me explico: la ficción que resuelve el dilema consiste en hacer que el indio quechuahablante se produzca fluidamente *como si* lo hiciera en su lengua materna, y que el lector no lea *como si* la comprendiera. Esta mecánica supone dos cuestiones: *a.* el lector sabe que él no domina ni conoce el quechua; y *b.* sabe así mismo que el actor indio no tiene control suficiente del castellano y que aparece como si estuviera hablando en quechua. De esta manera la relación translingüística actualiza el mensaje quechua, hace presente lo que no está a la vista; hay una correlación entre los dos términos de la ecuación: el castellano es lo presente y el quechua la lengua copresente, merced a la organización de los rasgos de la *literaridad* arguediana. (Escobar 1984, p. 72)

Per tutta questa serie di ragioni, il linguaggio narrativo arguediano si sviluppa come una costante rottura delle norme del sistema di riferimento, in cui il rapporto oralità-scrittura svolge un ruolo determinante, spingendo Pacheco (1992) a coniare l'espressione *efecto de oralidad* o *oralización de la escritura*. Si tratta di una sorta di viaggio che la sua scrittura compirebbe verso l'oralità, un artificio linguistico con cui esasperare quasi la potenza e la funzione della dimensione uditiva, attraverso procedimenti che, contravvenendo agli schemi tradizionali, provocherebbero un'autentica crisi.

Contribuirebbe pure a detto processo di oralizzazione, secondo Escobar, l'impiego sapiente di alcuni elementi del discorso, è il caso di *acaso* e *seguro*, che funzionerebbero da veri e propri enfattizzatori orali:

- (1) - ¿Te vas a dormir otro día con ella, ¿quieres niño? ¿Acaso Justina tiene corazón para ti, pero eres muchacho todavía...?; (Arguedas 1986, p. 209)
- (2) - No sabes nada, niño, ¿Acaso no he visto?; (Ibid., p. 209)
-¡Ya en Viseca no sirves, indio!
- (3) -¿Yo no más, *acaso*? Tu también. Pero mírale al tayta Chawala: diez días atrás me voy a ir...; (Ibid., p. 211)
- (4) - Mañana llega el patrón. Mejor esta noche vamos a Justina. El patrón *seguro* te hace dormir en su cuarto...; (Ibid., p. 209)
- (5) - Mentira Kutu, Ella misma, *seguro*, ella misma. (Ibid., p. 209)

Anche il ricorso costante a comparazioni e descrizioni che si muovono sempre sul piano figurato risponderebbe, secondo Melis, al tentativo di far rivivere l'oralità mediante la scrittura, relazionandosi strettamente, per forma e contenuto, con il mondo naturale, animale e culturale della sierra (Melis 2017):

- (1) El blanqueo de la pared parecía moverse como las nubes que correteaban en las laderas del Chawala. Los eucaliptus de la huerta sonaban con ruido largo e intenso; sus sombras se tendían hasta el otro lado del río...; (Arguedas 1986, pp. 207-208)
- (2) El charanguero daba voces alrededor del círculo, dando ánimos, gritando como potro enamorado; (Ibid., pp. 207-208)
- (3) Me levantó como a un becerro tierno y me echó sobre mi catre...; (Ibid., p. 209)
- (4) La voz gruesa del cholo sonó en el corredor como el maullido del león que entra hasta el caserío en busca de chanchos. Kutu se paró, estaba alegre, como si hubiera tumbado al puma ladrón; (Ibid., p. 209)
- (5) A los catorce años yo la quería; sus pechitos parecían limones grandes; (Ibid., p. 210)
- (6) Los cerros ennegrecieron rápidamente, las estrellitas saltaron de todas partes del cielo; el viento silbaba en la oscuridad, golpeándose sobre los duraznales y eucaliptos de la huerta; más abajo, en el fondo de la quebrada, el río grande cantaba con su voz áspera; (Ibid., p. 210)

- (7) La luna ya había salido; su luz blanca bañaba la quebrada; los árboles rectos, silenciosos, estiraban sus brazos al cielo. (Ibid., p. 210)

In altri casi poi Arguedas, anziché tradurre, preferisce esplicitare ciò di cui parla:

el arrayán, los lambras, el sauce, el eucalipto, el capulí, la tara, son árboles de madera limpia, cuyas ramas y hojas se recortan libremente. El hombre los contempla desde lejos, y quien busca sombra se acerca a ellos y reposa bajo un árbol que canta solo, con una voz profunda, en que los cielos, el agua y la tierra se confunden, (Ibid, p. 174)

oppure, come un perfetto cronista, decide di informare sui nomi che usano gli indigeni per spiegare ciascun referente:

los naturales llaman tuya a la calandria. Es vistosa, de pico fuerte; huye a lo alto de los árboles. En la cima de los más oscuros: el lúcumo, el lambrá, el palto, especialmente en el lúcumo, que es recto y coronado de rams que forman un círculo, la tuya canta; su pequeño cuerpo amarillo, de alas negras, se divisa contra el cielo y el color del árbol; vuela de una rama a otra más alta, o a otro árbol cercano para cantar. (Ibid., pp. 347-348)

Inoltre, il rinvio in *Warma kuyay* al suo paradiso perduto passa anche attraverso delle precise scelte morfosintattiche. In primo luogo, l'uso dei diminutivi che, applicati al sostantivo, all'avverbio, all'aggettivo e al pronome, oltre a essere una caratteristica generale dello spagnolo d'America, ambiscono a riprodurre l'affettività espressiva di un bilingue andino: *cholita, musiquita, puntito, hijitos, becerritos, vaquitas, pechitos, estrellitas, solito, chiquitos, torillitos, hermanita, lejitos, tempranito, pueblecito*. In secondo luogo, colpisce il posizionamento del verbo alla fine dell'enunciato, pure calco della sintassi quechua, come si diceva prima.

Tutte queste caratteristiche finiscono così per trasformarsi in un vero e proprio tratto stilistico dell'autore (Aleza Izquierdo 1997, pp. 78-81):

- (1) -¡Ayer no más la ha forzado; en la toma de agua, cuando fue a bañarse con los niños!; (Arguedas 1986, p. 209)
 (2) -¡Asesino también eres, Kutu!; (Ibid., p. 211)
 (3) -¡De don Froilán es, no importa!; (Ibid, p. 210)
 (4) -¡Ya en Viseca no sirves, indio!; (Ibid, p. 211)

segnato dalla tendenza pure forte tanto a costruire frasi brevi, in cui abbondante è la punteggiatura:

Pero ya en la cama, a solas, una pena negra, invencible, se apoderaba de mi alma y lloraba dos, tres horas. Hasta que una noche mi corazón se hizo grande, se hinchó. El llorar no bastaba; me vencían la desesperación y el arrepentimiento. Salté de la cama, descalzo, corrí hasta la puerta; despacio abrí el cerrojo y pasé al corredor. La luna ya había salido; su luz blanca bañaba la quebrada; los árboles rectos, silenciosos, estiraban sus brazos al cielo, (Ibid., p. 210)

come a omettere le voci verbali, spesso si tratta di *estar* e *ser*:

- (a) -¿Yo no más, acaso? Tú también. Pero mírale al tayta Chawala: diez días más atrás me voy a ir. -¡Déjame, niño, anda donde tus señoritas!; (Ibid, p. 207)
 (b) -¡Llévame donde Justina, Kutu!; (Ibid, p. 210)
 (c) -Hasta que un día me arrancaron de mi querencia, para traerme a este bullicio, donde gentes que no quiero, que no comprendo, (Ibid., p. 211)

e, infine, gli articoli: “-¡endio no puede, niño! ¡endio no puede!” (Ibid., p. 209).

5. La difficoltà irrisolvibile di una definizione

Alla luce delle riflessioni di natura stilistica e linguistica fatte, si arriva a poter leggere in *Warmá kuyay* la rappresentazione dell'amore come cassa di risonanza di un molto più complesso tema culturale, in cui le strategie narrative scelte sono funzionali a infondere ritmo e musicalità al testo, risalendo così dalla scrittura all'oralità (Melis 2017).

La lingua asseconda e dà forma a questa condizione, tanto da essere costantemente ripensata, adeguata, rimodulata, finanche forzata. Arguedas percepisce la portata straordinaria di questo strumento, tanto da non riuscire a soffocare il proprio ruolo di mediatore tra le due lingue e, ancor prima, tra le due culture. Di qui, i suoi continui esperimenti: dalle note esplicative a piè di pagina fino alla scelta di misurarsi, e non in rari casi, con l'autotraduzione anche, come ad esempio in *Jetman, haylli/Oda al Jet* (1965), confluita poi nell'antologia poetica postuma *Katatay/Temblar* ([1972] 1983) (Mancosu 2019a).

Il dato più interessante è rappresentato dal fatto che il rapporto instaurato dall'autore con la lingua letteraria si evolve con il tempo e con le contingenze storiche e sociali. Se dunque l'amore ha la capacità di esasperare la dualità culturale e affettiva di Arguedas, di cui l'artificio linguistico è un tratto determinante, con l'autotraduzione si intuisce nitidamente quanto quella dualità, soprattutto sul piano espressivo, diventi nelle sue mani lo strumento operativo di un progetto politico e culturale più ampio, moderno e riformatore. Si tratta dunque di smettere di considerare il mondo indigeno come premoderno e inserirlo, definitivamente, nella contemporaneità, riconoscendo nel plurilinguismo e nella multiculturalità irrinunciabili fonti di arricchimento. (Mancosu 2019b)

Il suo è un discorso eteroclito, in cui la pluralità discorsiva si trasforma in un fattore vitale e vitalizzante, in cui la *mixtura* viene intravista come un grande disegno interculturale e la letteratura come un rimedio al conflitto sociale. D'altra parte, l'intensificarsi dell'attività autotraduttiva di Arguedas coincide, non a caso, con un Perù in fase di profonda trasformazione, quella di un paese che sperimenta, a partire dagli anni Cinquanta, un massiccio fenomeno migratorio interno verso le città, soprattutto Lima.

In una simile congiuntura storica nazionale, quindi, Arguedas incarna perfettamente lo status di un *mestizo* che, improvvisamente catapultato in un contesto simbolo del passato coloniale, cerca di inserirsi in quello spazio con la propria cosmovisione e retaggio culturale. Questo processo di adattamento e appropriazione, però, non è tanto sinonimo di difesa a oltranza di un'identità altrimenti dispersa, ma soprattutto di rivendicazione della legittimità del quechua sul piano poetico e letterario anche. (Mancosu 2019a)

Secondo Melis, da quest'angolazione l'autotraduzione, così come i ricchi paratesti che accompagnano le traduzioni, rivelerebbero un aspetto molto curioso: la doppia redazione delle poesie sarebbe la prova tangibile di trovarsi “ante dos redacciones distintas y no ante una simple autotraducción” (Melis 2011, p. 269), evidenziando quindi come l'ibridismo sia connaturato nella scrittura arguediana, tanto in spagnolo come in quechua (Mancosu 2019a). Questa caratteristica, in fondo, viene ammessa dallo stesso autore a proposito della propria scrittura poetica, segnalando l'impiego di “palabras castellanas con desinencia quechua” e di “términos castellanos escritos tal como los pronuncian los indios y mestizos”. (Arguedas 1983, p. 269)

Esattamente questo livello di sperimentazione si rivela, forse, il tentativo più rivoluzionario e ambizioso di attualizzare, creativamente, il passato andino, mescolandolo con la modernità urbana, in cui *lo quechua* viene trasferito a un'altra lingua senza però

perdere la propria espressività: il riscatto identitario, attraverso una poetica transculturale, di un migrante indigeno moderno, *huérfano de huérfanos...*

Bionota: Roberta Giordano è professore associato di Lingua e traduzione – Lingua spagnola presso l'Università degli Studi della Tuscia. Le sue ricerche, che si sviluppano prevalentemente nell'ambito della Linguistica applicata, si concentrano su temi concernenti la didattica dello Spagnolo come lingua straniera (E/LE), lo Spagnolo come lingua di specialità (giuridico, economico), l'analisi dell'errore, la metodologia e la prassi educativa. Tra le sue pubblicazioni più recenti: *La competencia pragmática intercultural y la didáctica de las lenguas extranjeras*, «Español Actual», 109/2018; *El verbo ser: cómo orientar la comunicación*, «Trabalhos em Linguística aplicada», vol 58, n. 2, 2019; Rafael Gutiérrez Colomer, *Tipos populares santanderinos* (traduzione, studio preliminare e note di Roberta Giordano), Solfanelli, 2021.

Recapito dell'autrice: roberta.giordano@unitus.it

Riferimenti bibliografici

- Aibar Ray E. 1992, *Identidad y resistencia cultural en las obras de José María Arguedas*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, Lima.
- Aleza Izquierdo M. 1997, *Una cultura sumergida: aspectos lingüísticos de la narrativa de José María Arguedas*, Tirant lo blanch, Universitat de València.
- Arguedas, J. M. 1935, *Agua. Los escolares. Warma Kuyay*, CIP, Lima.
- Arguedas, J. M. 1954, *Diamantes y padernales. Warma Kuyay*, Mejía Baca, Lima.
- Arguedas, J. M. 1958, *Los ríos profundos*, Losada, Buenos Aires.
- Arguedas, J. M. 1964, *Todas las sangres*, Losada, Buenos Aires.
- Arguedas, J. M. 1968, *Yawar Fiesta*, Editorial Universitaria Santiago de Chile.
- Arguedas J. M. 1976, *Primer encuentro de narradores peruanos*, Ediciones de la Casa de la Cultura del Perú, Lima.
- Arguedas J. M. 1976. "Canciones quechuas". *Señores e indios*, Arca/Calicanto, Buenos Aires.
- Arguedas J. M. 1983, *Katatay/temblar*, Editorial Horizonte, Lima.
- Arguedas, J. M. 1986, "Warma Kuyay". *Los ríos profundos y selección de cuentos*, Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- Arguedas, J. M. 1992, *La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú*, in *Suplementos Anthropos* 31, pp. 31-35.
- Bendezu Aibar E. 1974, *Yawar fiesta: espejo quechua de José María Arguedas*, in *Insula* 29, pp. 332-333.
- Cornejo Polar A. 1977, *Diamantes y padernales: elogio de la música india*, in *Revista de Literatura hispanoamericana* 12, pp. 11-19.
- Cruz Leal P. I. 1990, *Dualidad cultural y creación mítica en José María Arguedas*, Universidad de La Laguna, Secretariado de Publicaciones, La Laguna.
- Dorfman A. 1980, *Puentes y padres del infierno: Los ríos profundos*, in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 12, pp. 91-137.
- Escajadillo T. 1970, *Meditación preliminar acerca de José María Arguedas y el indigenismo*, in *Revista Peruana de cultura* 13-14, pp. 82-126.
- Escobar A. 1984, *Arguedas o la utopía de la lengua*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- Giannoni N. 2002, *Sentimento di emarginazione nel racconto Warma Kuyay di José María Arguedas*, in *Atti del XX Convegno AISPI*, Lippolis Editore, Messina, pp. 401-408.
- González Galo F. 1990, *Amor y erotismo en la narrativa de José María Arguedas*, Editorial Pliegos, Madrid.
- Lambright A. 2007, *Creating the Hybrid Intellectual: Subject, Space, and the Feminine in the Narrative of José María Arguedas*, Bucknell University Press, Lewisburg.
- Larco J. 1976, *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, Casa de las Américas, La Habana.
- Llano A. de. 2004, *PASIÓN Y AGONÍA. La escritura de José María Arguedas*, Latinaoamericana, Mar del Plata.
- Mancosu P. 2019a., *La autotraducción de José María Arguedas: heterolingüismo y (re)escritura diglósica*, in *CONFLUENZE* Vol. XI, 2, pp. 410-437.
- Mancosu P. 2019b., *Autotraducción, poder y modernidad. El caso de José María Arguedas*, in *Biblioteca di Rassegna iberistica* 14, pp. 241-254.
- Melis A. 2011, *La doble redacción de las poesías quechuas de José María Arguedas: Poética de un demonio feliz*, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima.
- Melis A. 2017, *Las insinuaciones de la oralidad en la escritura narrativa de José María Arguedas*, in AA.VV. *Le forme del narrare: nel tempo e tra i generi*, Vol. II, Labirinti 165, Università degli studi di Trento, pp. 223-233.
- Marchese A. 1990, *L'officina del racconto*, Mondadori, Milano.
- Ortega J. 1982, *Texto, comunicación y cultura: Los ríos profundos de José María Argueda*, Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación, Lima.
- Pacheco C. 1992, *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*, La Casa de Bello, Caracas.
- Paoli R. 1982, *Los ríos profundos: la memoria y lo imaginario*, in "Revista Iberoamericana" XLVIII, pp. 177-190.
- Peralta V. y Befumo Boschi L. 1975, *Rulfo: la soledad creadora*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires.
- Rama Á. 1980, *Los ríos profundos del mito y de la historia*, in "Revista de Crítica Literaria Latinoamericana" 12, pp. 69-90.
- Rowe W. 1973, *Mito, lenguaje e ideología en los ríos profundos*, in "Textual" 7, pp. 2-12.
- Urrello A. 1974, *José María Arguedas: el nuevo rostro de indio. Una estructura mítico-poética*, Editorial

Mejía-Baca, Lima.

Vargas Llosa M. 1978, *José María Arguedas, entre sapos y halcones*, Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, Madrid.