

NOTAS HISPANOAMERICANAS: EN TORNO A “LA AGONÍA DE RASU ÑITI”  
DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS Y “EL TRUENO ENTRE LAS HOJAS”  
DE AUGUSTO ROA BASTOS.

Por *Nancy Fernández Della Barca*

Los cuentos de Arguedas trabajan los complejos materiales de la cultura y la situación social del indio en el Perú, carente del mínimo privilegio. Las distintas marcas particularizadoras de cada aspecto entran en interacción y configuran una textura compacta, ensamblada en la cual la cultura imbuída de arte y religiosidad más la política que mantiene a los indios supeditados a la más absoluta voluntad de los poderosos, procesan, promueven los materiales que podrían haberse trabajado por separado y se los presenta en una urdimbre narrativa compleja, rica en estrategias discursivas.

Lo que un lector ubicado fuera del horizonte de experiencia de esa estructura social, (un sistema que en nada se diferencia del feudal) puede percibir como mito y estudiarlo al margen de las envolturas sociales y políticas, Arguedas compone una interacción, un verdadero mundo: en “Agua” se ve una sociedad manipulada, en la cual el estrato social más bajo, el indio, es absolutamente discriminado y sometido a la vez que su propia cultura, su música, danzas y ritmos altera a los sectores dominantes representados por el gamonalismo en don Vilkas y el patronazgo en don Braulio, quienes perciben la fuerza movilizadora de esa música.

“La agonía de Rasu Ñiti” está hilvanada por un narrador omnipresente en el sentido que juega con un pleno conocimiento de lo referido e incluye su presencia a partir de su participación en el universo narrativo.

Esto trae consecuencias relevantes a nivel del discurso. En el texto en cuestión los límites de géneros literarios se abren y se perfilan a una verdadera hibridación discursiva. Se atenúa la preeminencia de un género y se fusionan el cuento (o la leyenda), el ensayo y la autobiografía o mejor dicho, lo que interviene es un matiz o rasgo autobiográfico que en definitiva nunca opera como totalidad. Son parcelas, zonas literarias las que el narrador aporta como datos de conocimiento extratextuales catalizados en y por el texto: ritos, historia, costumbres, idiosincrasia de una sociedad particular: el indio. Para este tipo de escritura es totalmente prescindible el blanco elíptico y en su lugar, el texto nos provee ya, todo sin necesidad de apelar a la cooperación receptora.

Como instancia fundamental en el hilo conductor de la escritura aparece la alternancia entre el uso de la primera persona (singular) y la tercera. La primera persona es el factor más digresivo, dado que no solo instala la propia visión del narrador sino que aporta la remisión a otras historias colaterales. En esa digresión se instala la labor exegética llevada a cabo por el narrador en primera persona; no tan sólo explica la consistencia de las danzas, el arte del padre “Untu” desliziándose en sogas movedizas sino que se refiere a la relación que estas modalidades indígenas guardan con el rito. En el contexto quichua

podemos apreciar que la música y las danzas están revestidas de religiosidad, ya que los integrantes de dicha comunidad tienen sus espíritus protectores propios encarnados en figuras naturales, sean animales, precipicios, ríos, lluvias o montañas (Wamani).

El narrador traslada el lenguaje del indio pero no sólo el habla, es decir su código oral sino que intenta penetrar en todas sus formas de expresión y comunicación y es aquí donde veo un punto conflictivo que lleva a la controversia a dos culturas: si para nosotros el hecho de que un espíritu habite en un danzarían dotándolo de genio y habilidad no es otra cosa que mito o a lo sumo alguna creencia esotérica o religiosa, para el indio es una realidad vital en base a la cual construye una serie de códigos particulares que implica captar un lenguaje en donde nosotros no hallamos sino “poesía” o meramente ficción. Rasu Ñiti transmite significados mediante un canal reconocible para él y su comunidad el cual incluye hasta su mismo vestuario: al dansak’ le llega el mensaje del próximo advenimiento de su muerte y reencarnación; renacerá en Atok’sayku. Así lo entiende su pueblo quien escucha los sonidos de las tijeras del dasak’ las cuales transmiten un sentido conjuntamente con los movimientos del indio. Es el narrador quien lo dice al explicar el pensamiento indígena: el espíritu de la montaña, el del precipicio y sobre todo el del agua, la lluvia y los ríos se encarnan en ritmos cognoscibles para ellos quienes entienden sus mensajes. En definitiva, trata de mostrarnos, traducirnos la heterogeneidad de componentes que configuran otro lenguaje, con plenitud de sentidos y comunicatividad.

“El genio de un dansak’ depende de quien vive en él: el espíritu de una montaña (Wamani); de un precipicio cuyo silencio es transparente; de una cueva de la que salen toros de oro y “condenados” en andas de fuego. O la cascada de un río que se precipita de todo lo alto de una cordillera; o quizás sólo un pájaro, o un insecto volador que conoce el sentido de abismos, árboles, hormigas, y el secreto de lo nocturno;”...

Vale decir, se trata del lenguaje mismo de la naturaleza.

Como vemos, en el narrador no se da un distanciamiento objetivador, sino que se compenetra con la cultura y no la cuestiona; por el contrario es notable una tendencia a la apropiación o adhesión al lenguaje y cultura aborígen.

Otra cosa es lo que sucede con el trabajo que desempeña en la traducción de su lengua; Arguedas transcribe expresiones literales del indio trasladándolas simultáneamente a la nuestra, ejemplo:

“ ‘Lurucha’ tocó el jaykuy (entrada) y cambió enseguida al sisi nina (fuego hormiga), otro paso de la danza”.

En estos mecanismos de traducción vemos el paralelo de dos lenguas en un intento, un logro de recuperación de la autoctonía, de la identidad telúrica a través del reconocimiento válido del español, utilizando este en favor de aquella, lo foráneo en beneficio de lo vernáculo por lo cual los textos de nuestro autor se erigen en general, a partir de la cohesión entre ambos códigos lo que deja entrever la multiformidad de un proceso interactivo, soporte de la coexistencia lingüística.

“—Cóndor necesita paloma ¡Paloma necesita cóndor! Dansak’ no muere!— le dijo.  
— Por dansak’ el ojo de nadie llora: Wamani es Wamani.”

En las citas transcritas en diálogo, es notable la fusión de ambas lenguas y la ambigüedad expresiva que oscila entre lo aborígen y lo español; como signos de la transculturación.

Refiriéndose a Méjico, Carlos Fuentes decía que todos los tiempos coexisten y "El trueno entre las hojas" nos lleva a trasponer ese mosaico temporal, esa simultaneidad histórica en la cual el pasado pervive en los hombres como alimentándolos, sosteniéndolos desde dentro.

Así, la narrativa que implementa Roa Bastos tiende desde el comienzo a crear una atmósfera que anticipa el transcurso y que desarrolla prolépticamente, desde un principio, la imagen misma de la muerte a través de un componente fundante: el mito o la leyenda, con lo cual ingresa una problematización cultural. Como lectores descontextualizados del río y del monte guaraní introducimos la melodía nostálgica que emana del acordeón del difunto Solano Rojas como un *sesgo maravilloso*.

Ocurre un hecho extraordinario, fuera de lo común: el alma del pasero ciego toca su acordeón mientras se desliza invisible por el río; nadie pone en duda su melancólica presencia, los lugareños lo escuchan y se persignan. Ellos "leen" la "realidad" sin contradicciones y no oscilan ante sus leyes.

El narrador, cerrando hacia el final el círculo narrativo, tampoco pone en duda el sonido físico y concreto del acordeón y, aún más, asigna al alma de Solano, desde la muerte la función de guardián.

La leyenda es la corporización de una historia cruel, inacabada. Es el soporte del pasado y del presente, de la opresión sufrida y por sufrir, aunados en Solano Rojas, el alma del ciego errante. La memoria comunitaria surge y reflota las huellas del pasado, el cual configura a través de la leyenda, el eje del *desplazamiento temporal*, el pasado que no se borra sino que renueva la historia colectiva.

Desde la instancia de la voz del narrador en tercera persona, comienzan a jugar los paralelismos de potencialidad especular, agentes que anuncian y reflejan recíprocamente: leamos las dos primeras páginas.

"La amenaza de mal tiempo había puesto tensa la atmósfera como el *hueco negro* de una campana en la que el *silencio* parecía freírse con *susurros ahogados*, y secretas resquebrajaduras."

"En eso surgió de las barrancas la música del acordeón. Era una *melodía ubicua*, deshilachada...sonaba *nostálgica y fantasmal*." "La mole de la fábrica flotaba inmóvil en la *oscuridad*. Un perro ladró a lo lejos como si *ladrara bajo tierra*."

El ámbito mortal está sugerido en el procedimiento elíptico, lo cual se figura a partir del espacio, desde la entraña misma de la tierra, la barranca y el subsuelo.

Las citas transcritas *connotan un procedimiento metonímico*.

La melodía ubicua que resuena en el lugar no pertenece sino que *es* el mismo Solano Rojas, ubicuo, veloz y eficaz en el momento de la quema de la fábrica y la salvación de sus compañeros rebeldes.

Solano y su música, uno y lo mismo infunden de su presencia al espacio, emanan y brotan a través de él. Por otra parte, la fábrica es ella misma esa oscuridad, lo lúgubre que se ve en la noche, metáfora de la muerte.

En el texto se instala al espacio, al lugar como emergente de una *escritura de violencia*, subversión de un orden establecido, el origen mismo de la Historia. La transgresión territorial (y moral) es rechazada, empujada, desde abajo, desde el monte hacia la fábrica. Aquí, el *factor del desplazamiento se moviliza verticalmente* y captura las fuerzas que operan opresivamente de arriba (Ogaguasú, la capital, el gobierno, los patrones) hacia abajo, y las que provocan el embate resistente de abajo (el río, el monte, la tierra) hacia

arriba. La mediación entre ambas fuerzas, que se agota en la cristalización y excede el desplazamiento tanto temporal como espacial, es la *diferencia*. Unos y otros son siempre, inversamente diferentes.

Desde la base textual, desde la escritura se instala la revitalización de la resistencia autóctona, a través de la recuperación del lenguaje y de la funcionalidad de las voces guaraníes. Inversamente, la voz del extranjero se incrusta desde la parodización. En el vacío que deja Ogaguasú, se implanta el sitio elíptico del libro de la Historia dado que desde aquí leemos que la peonada es encarcelada durante un período dictatorial soporte de la expropiación capitalista representada en el yanqui Hary Way.

La sexualidad, confirmando nuestra lectura, reinscribe la marca de la violencia y reenvía los signos del emplazamiento autoritario. La mujer metaforiza a la tierra y su relación con el hombre es la de víctima y victimario, sometida y sometedor, la eterna dicotomía de Civilización y Barbarie. La llegada del extranjero, el del otro lado, no importa en este caso si es de Asunción o Virginia, cuyo objetivo es domesticar a los salvajes nativos, produce una inversión de roles en la oposición. El conflicto se ve representado aquí por una violencia sexual que connota paralelamente la penetración cuya juridicidad desconoce las reglas propias del Tekikuary.

La muerte se disemina en todo el relato tomando distintos visages captando diversas instancias y momentos. El luto, la agonía, el terror, el silencio, el dolor, persisten bajo velos plurales revistiéndose con el color sangre de la historia explícita de la lucha, o con el color verde del monte y del río, como residuos de ese pasado actual tumba protectora y receptáculo de tantos llantos, de tantos muertos.