

Roberta Giordano
(Cassino)

**LA SCRITTURA DELLA DECOLONIZZAZIONE:
JOSÉ MARÍA ARGUEDAS**

Abstract

This paper is aimed at analysing the mechanism of choosing the literary language in some writings of José María Arguedas. The author made this choice according to several perspectives: cultural, political and emotional.

Key words

language, transculturation, decolonisation, biculturalism

*La lingua è come una pelle:
 strofino la mia lingua contro un'altra.
 Come se avessi parole a mo' di dita,
 o dita sulla punta delle mie parole.*
 R. Barthes¹

Il punto di partenza di questo lavoro è rappresentato dalla lettura antropologico-letteraria, offerta da Ángel Rama², del termine *transculturación*, coniato dal cubano Fernando Ortiz. L'approccio di tipo culturalista e sistemico che spinge il critico uruguayano a difendere la necessità di una contestualizzazione dell'analisi letteraria (ritiene la letteratura parte integrante del sistema sociale, culturale, economico e storico di ogni paese), pone l'accento sul ruolo straordinario svolto dai fenomeni letterari cosiddetti *transculturatori*, cioè capaci di creare un punto di contatto, di comunicazione, e di *travaso*, soprattutto, da una cultura ad un'altra.

Il concetto di *transculturación*, preso a prestito dall'autore di "Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar" (La Havana, J. Montero, 1940), si trasforma così in uno strumento utilissimo per un'interpretazione critica della produzione latinoamericana del post-colonialismo, in quanto squarcia un velo sul ruolo svolto da alcuni intellettuali nella direzione della costruzione e del rafforzamento del sentimento d'identità nazionale delle singole compagini latinoamericane, processo spesso complicato dall'estremamente eterogenea e frammentaria composizione sociale e culturale di ciascuna di esse.

La definizione di *regionalistas plásticos*, in riferimento ad intellettuali come José María Arguedas, Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos, Gabriel García Márquez, João Guimarães Rosa, sta ad indicare esattamente l'idea che la letteratura sia artefice in alcuni casi di un processo antropologico ed estetico *transculturatore* mai sperimentato prima, in cui viene finalmente illuminata l'identità culturale primigenia dei rispettivi paesi, contro la transculturazione *cosmopolita* di autori come Jorge Luis Borges o Julio Cortázar.

Il punto focale di questo lavoro è rappresentato da uno dei tre elementi-chiave della teoria elaborata da Rama, cioè uno di quei fattori definiti *creatori di transculturazione*, e mi riferisco alla lingua, gli altri due sono la strutturazione letteraria, e la visione del mondo. Il supporto teorico del critico uruguayano

¹ Image-Music-Text, Stephen Heath (trad.), New York 1977, p. 82. La traduzione è mia.

² Á. Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México D.F. 1982.

diventa così fondamentale per dimostrare quanto sia politicamente ed ideologicamente potente l'uso che della lingua fa José María Arguedas, trasformandosi, attraverso scelte sempre ponderatissime, nel veicolo di uno straordinario procedimento di *decolonizzazione* culturale.

L'esempio più interessante di questo processo si materializza, ad esempio, allorché lo scrittore peruviano inserisce una composizione orale in lingua indigena (gli *huaynos* e gli *harahuis*) all'interno della trama di un romanzo o di un racconto, impiegando dunque un codice letterario ed espressivo *altro*, cioè occidentale. Vista in quest'ottica, così, la sua narrativa si candida a diventare il modello migliore per rappresentare questo livello di transculturazione, inteso come fase di sconfinamento da una cultura ad un'altra, dove ci si *impossessa* di un preciso genere letterario, per transculturarlo poi attraverso due modalità tipiche della cultura *quechua*: le canzoni, ed i racconti orali.

Attraverso simili modalità, così, l'elemento indigeno viene rielaborato dalle singole regioni latinoamericane non solo come tema, ma soprattutto come fattore culturale da integrare nella cultura egemonica: la lingua, dunque, che s'intreccia con il mito, con le strutture di un pensiero che, a volte modificano la sintassi, e rielaborano sempre il discorso, viene presentata da un lato come terreno di scambio tra due distinte entità culturali, quella europea e quella indigena, dall'altro come terreno fertile per la nascita di un'identità nuova, che non annulli nessuna della due preesistenti³.

L'opzione *translinguistica*, *español-quechua*, messa in campo da Arguedas, è il risultato di un sentimento ingombrante, quello che lo lega alla comunità indigena che lo ha allevato, ed è allo stesso tempo uno strumento forte e concreto di oggettivazione di una precisa visione ideologica, e politica, che punta al

³ Se nell'ambito del pensiero critico latinoamericano un esponente di rilievo di questa tendenza è sicuramente Ángel Rama, è vero anche che già nel 1959 Miguel León Portilla aveva individuato nella *literatura de los vencidos* lo specchio di una visione indigena della conquista del continente americano. Cornejo Polar ha inoltre sottolineato l'esistenza di una corrente definita della *literatura heterogénea*, Edmundo Bendezú, dal canto suo, ha coniato il termine di *literatura otra*, e Martin Lienhard infine quello di *literatura alternativa*. Tutte tesi convergenti sulla necessità di dar voce ad una sensibilità culturale e letteraria, che non sia più lo specchio di un unico discorso dominante, quello europeo: «A partir de textos y enfoques disímiles, todos estos estudios coinciden, pues, en insinuar que en América Latina, el discurso dominante, europeizado y elitista, no expresó ni expresa realmente la visión y la sensibilidad de amplias muchedumbres marginadas desde la conquista o en una época más reciente. Todos, también, sugieren la existencia de expresiones literarias alternativas». M. Lienhard (1990), *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988*, Lima 1992, terza ed., p. 13.

riscatto ed alla rivitalizzazione di una cultura che, per troppi anni, è stata quasi esclusivamente sinonimo di *esotico*⁴.

Arguedas è il difensore infaticabile di una reale e fattiva possibilità di resistenza di fronte allo strapotere di un modello culturale unico, che si materializza nell'imposizione di un codice linguistico unico, il castigliano, riconoscendo pur tuttavia questa potenzialità alla lingua medesima⁵.

Lo scrittore è profondamente cosciente della propria posizione di scrittore bilingue, che si concretizza nella scelta di uno spagnolo letterario e che lascia sempre filtrare tra le proprie maglie la lingua degli affetti, il *quechua*. I suoi protagonisti, così come lui stesso, *sentono* in *quechua*, dando un valore superiore a questa lingua, a cui si legano idiosincronicamente: l'opzione di uno spagnolo letterario, opposto, naturalmente, all'oralità della lingua indigena, diventa il luogo-simbolo di un lacerante conflitto culturale, e di un irrisolvibile dramma esistenziale.

La sua scrittura impone così una definizione che non è facile formulare, ma che è intellettualmente e socialmente interessantissima: nel suo caso è cioè più corretto parlare di bilinguismo o di diglossia? Probabilmente, si potrebbe già in partenza scartare la prima opzione, se è vero che, come sostengono alcuni⁶, il bilinguismo perfetto non esiste, nel senso che, riflettendo ognuna delle due lingue un dato non esclusivamente espressivo, bensì sociale e culturale, inevitabilmente l'una sarebbe sempre il riflesso ed il risultato di una condizione di *inferiorità* rispetto all'altra, in termini di disparità sociale, e dunque di status, di potere, di prestigio, o di ideologia.

A ben guardare, tuttavia, anche l'ipotesi della diglossia, espressione coniata da Ferguson nel 1959, e reintrodotta da Fishman nel 1967, tende a sottolineare una situazione di disequilibrio, una sorta di *co-presenza* tra due lingue *diverse*⁷:

⁴ Sul valore della manipolazione ideologica, che sottende all'imposizione della lingua unica, si veda J.C. Moreno Cabrera, *La dignidad e igualdad de las lenguas. Crítica de la discriminación lingüística*, Madrid 2000.

⁵ In uno studio classico sul colonialismo linguistico del 1974 Louis-Jean Calvet ha coniato il termine di *glottofagia*, alludendo alla fagocitazione che avrebbero esercitato alcune lingue rispetto ad altre, pur riconoscendo comunque l'esistenza di misure per opporvi resistenza. Cfr. L.J. Calvet (1974), *Lingüística y colonialismo. Breve tratado de glotofagia*. J.A. Doval (trad.), Madrid 1981.

⁶ Cfr. per esempio M. Siguán y W.F. Mackey (1986), *Educación y bilingüismo*, Madrid 1989.

⁷ La diglossia, ricorda Calvet, è una delle tracce linguistiche lasciate dalla fase coloniale. L.J. Calvet, op. cit., p. 80.

dunque, accanto ad una lingua forte e dominante, una debole, tesi che, unita alle idee elaborate al riguardo da Mallafré⁸, spingerebbe a scorgere nella lingua narrativa e transculturale di Arguedas il luogo del contrasto tra la *lingua della tribù* e la *lingua della polis*, tra la *lingua materna* e la *lingua letteraria*.

Walter Mignolo, poi, propone una terza via, sostenendo che sia molto più opportuno nel caso di scrittori come Arguedas parlare di *bilanguaging*⁹, sottolineando cioè che, trattandosi di una pratica non esclusivamente grammaticale, piuttosto, politica ed ideologica anche, e che dunque supera di gran lunga il bilinguismo stesso, esso prende corpo in un esercizio letterario, che nasconde sempre, in realtà, l'intenzione dell'affermazione culturale.

Credo sia molto più corretto affermare che il presunto e complicato bilinguismo di Arguedas sia piuttosto la manifestazione di una difficile e sentimentalmente dolorosa condizione, quella di un intellettuale ibrido, scisso tra due culture, che lo spinge, in modo contraddittorio in apparenza, ad usare la lingua *forte*, lo spagnolo, per preservare quella *debole*, il *quechua*. A ben guardare, dunque, la scelta dello spagnolo come lingua letteraria, nonché della comunicazione, parrebbe più il segno di una convinta forma di resistenza culturale, che di resa di fronte ai *conquistatori*.

Arguedas dunque incorpora nel castigliano i segni di una lingua che, altrimenti, rimarrebbe emarginata, perché, come dice Ngugi¹⁰, le lingue non sono solo veicolo di cultura, ma anche agenti di comunicazione. Lo spagnolo diventa dunque, paradossalmente, la via per esprimere la voce della marginalità, dell'alienazione, di ciò che è periferico, ed allo stesso tempo intimo, perché il suo, in realtà, è un progetto sovversivo, quello della ricerca di una comunicazione, che non comporti imposizioni.

Quando si approccia il tema del *translinguismo letterario*, gran parte delle teorie elaborate in merito usa la medesima prospettiva, cioè parte dal presupposto *politico*, insito nel meccanismo di scelta della lingua letteraria. Steven Kellman, ad esempio, secondo cui la *letteratura translinguistica* è propria di

⁸ Cfr. J. Mallafré, *Llengua de tribu i llengua de polis: bases d'una traducció literària*, Barcelona 1991.

⁹ «Bilanguaging is not a grammatical but a political concern as far as the focus of bilanguaging itself is redressing the asymmetry of languages and denouncing the colonality of power and knowledge». W. Mignolo, *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton/New Jersey 2000, p. 231.

¹⁰ W.T. Ngugi, *Decolonising the Mind. The Politics and Language in African Literature*, London 1981, pp. 30–41.

scrittori che scrivono in più di una lingua (*ambilinguals*), o in una lingua che non è la materna (*monolingual translinguals*), e secondo cui il translingue è: «a writer who resides between languages», sottolinea come la scelta della lingua letteraria, cioè differente dalla materna, a volte autentica scelta, altre necessità, non sia mai un fatto casuale o innocente, ma sempre scelta politica implicita¹¹.

Si potrebbe partire proprio da questa teoria per spiegare il procedimento compiuto da Arguedas: la connotazione politica della sua scelta è infatti evidente, perché decide sì di usare lo spagnolo, la sua *seconda* lingua, ma solo per pura convenzione, in modo strumentale, perché riconoscendone la superiorità in termini di capacità di diffusione di idee e di valori, gli affida il compito di portare il più lontano possibile l'incanto dell'*ayllu*¹².

Il problema linguistico, intrinsecamente legato alla sua condizione di soggetto emotivamente e culturalmente apolide, è talmente pregnante da indurlo a ripetute riflessioni, tanto che, secondo Escobar, bisognerebbe distinguere tra il discorso arguediano letterario, cioè produttore di fatti concreti, e quello teorico, cioè riferito alla speculazione teorica elaborata intorno a questo tema: già nell'articolo "Entre el kechwa y el castellano la angustia del mestizo", ad esempio, Arguedas stesso rappresenta la difficoltà dell'uomo andino nel cercare di esprimere il proprio mondo interiore in una lingua che non gli appartiene:

«El kechwa es la expresión legítima del hombre de esta tierra, del hombre como criatura de este paisaje y de esta luz. Con el kechwa se habla en forma profunda, se describe y se dice el alma de esta luz y de este campo, como belleza y como residencia [...] Si hablamos en castellano puro, no decimos ni del paisaje ni de nuestro mundo interior [...] Pero si escribimos en kechwa hacemos literatura estrecha y condenada al olvido»¹³.

Pur tuttavia, è forte la consapevolezza del fatto che in quel momento la lingua del potere in Perù sia lo spagnolo, pertanto, l'uso del *quechua* condannerebbe la descrizione di quel mondo fantastico agli stretti confini nazionali. Arguedas opta così per uno spagnolo *quechuizado*:

¹¹S. Kellman, *The Translingual Imagination*, Lincoln/London 2000, p. 9.

¹²L'*ayllu* rappresenta la comunità indigena. Sugli aspetti linguistici della scrittura di J.M. Arguedas, si veda M. Aleza Izquierdo, *Aspectos lingüísticos de la narrativa de José María Arguedas*, València 1997.

¹³J.M. Arguedas, *Entre el kechwa y el castellano la angustia del mestizo* (1939), [in:] J.M. Arguedas, *Nosotros los maestros*, Wilfredo Kapsoli (presentación y selección), Horizonte, Pedagogía en la pedagogía 3, Lima 1986, pp. 31–33.

«Esta ansia de dominar el castellano llevará al mestizo hasta la posesión entera del idioma. Y su reacción sobre el castellano ha de ser porque nunca cesará de adaptar el castellano a su profunda necesidad de expresarse en forma absoluta, es decir, de traducir hasta la última exigencia de su alma, en la que lo indio es mando y raíz»¹⁴.

La prospettiva sulla quale l'autore inizia a riflettere è quella di una futura letteratura *mestiza*, idea probabilmente maturata durante l'esperienza di maestro nei villaggi andini; Arguedas sa cioè che il *mestizo* andino è bilingue, in quanto possiede due codici linguistici, il *quechua* ed il castigliano; sa anche che egli domina bene il *quechua*, sa esprimersi in quella lingua, mentre non ha un controllo totale dello spagnolo, in quella lingua, infatti, non è capace di dire tutto ciò che vorrebbe. Lo scrittore resta convinto, comunque, della difficoltà che deriverebbe da una letteratura *quechua*, non perché questa non sia uno strumento valido di rappresentazione, ma perché l'uso di quella lingua non permetterebbe al messaggio in essa contenuto di universalizzarsi.

Questo dissidio fa sì, secondo Escobar, che la narrativa arguediana si sviluppi secondo una struttura linguistica doppia, come se ci fossero sempre due lingue, una in atto, l'altra in assenza, cioè lo spagnolo scritto ed il *quechua* latente, e questa situazione creerebbe quasi un doppio effetto illusorio: che l'indio si stia esprimendo realmente in *quechua*, mentre il testo è scritto in spagnolo, e che il lettore, dal canto suo, legga quella lingua *diversa*, così come se la comprendesse, una traslazione simbolica¹⁵.

L'originalità del processo *decolonizzatore*, dunque, così come attivato da Arguedas, consiste, a mio avviso, nel fatto di averne affidato il compimento alla lingua dei *colonizzatori* stessi. Non si tratta, infatti, del semplice riscatto della componente indigena peruviana, o più genericamente latinoamericana, bensì della costruzione di una relazione pacifica tra mondo europeo e non, dove la lingua dei *vincitori* serve per parlare dei *vinti*¹⁶.

¹⁴Ibidem, p. 32.

¹⁵A. Escobar, Arguedas o la utopía de la lengua, Instituto de Estudios Peruanos, Serie Lengua y Sociedad 6, Lima 1984, p. 72.

¹⁶Secondo Ashcroft, Griffiths e Tiffin, gli scrittori transculturali mettono in moto cinque strategie, affinché filtri attraverso una lingua europea la sensibilità di un'altra cultura, non europea: il *glossing*, cioè l'impiego di parole in lingua vernacolare, tradotte poi nel testo; le *untranslated words*, cioè parole in lingua vernacolare non tradotte; l'*interlanguage*, cioè il mescolamento delle strutture linguistiche di entrambi i codici; la *syntactic fusion*, cioè la fusione, appunto, tra la sintassi indigena ed il lessico europeo; il *code switching and vernacular transcription*, l'alternanza

In questa decisione penso sia racchiuso il senso più profondo di una forma di resistenza ideologica e politica ancora più efficace ed interessante: essa risponde infatti alla volontà di non ghettizzare il mondo magico-religioso indigeno, di non farne cioè materia di studio per specialisti soltanto, ma trasformarlo, al contrario, in un tutt'uno armonico con la cultura europea¹⁷.

Per tutte queste ragioni è molto probabilmente corretto affermare che Arguedas vada con la propria scrittura molto al di là dell'indigenismo tradizionale, la sua tensione costante ad uno spagnolo che incorpori l'anima *quechua* è un procedimento intellettualmente complesso, ed ideologicamente preciso, perché è lo sforzo dell'uomo/intellettuale che si ostina a fare dialogare quei due mondi.

Così, all'interno di una struttura linguistica prepotentemente castigliana, mette in essere un efficace processo di *quechuización*, che si concretizza nell'uso della struttura sintattica di quel codice espressivo. Questa lingua, nello specifico, si caratterizza per l'impiego di alcuni suffissi per esprimere una serie di relazioni, che il castigliano, invece, rappresenta attraverso l'uso dei pronomi, degli articoli, delle preposizioni e delle congiunzioni: tende, quindi, ad omettere di frequente l'articolo, preferisce il gerundio alle altre forme verbali, e soprattutto pospone il verbo agli altri elementi della frase¹⁸.

L'uso di questa struttura riflette una logica verbale distinta da quella della lingua dominante, è il segno tangibile della presenza di una realtà *altra*, latente, e soprattutto di un'altra lingua, e di un'altra forma d'espressione: tutto ciò si palesa in particolar modo nel momento in cui prendono corpo nel testo emozioni ed intuizioni, che sono soggiacenti in personaggi che parlano in *quechua*.

Se da una parte simile organizzazione narrativa infonde ritmo e musicalità al testo, compie dall'altra il non certo secondario scopo di *mettere in scena*, nel senso di trasmettere ad un pubblico più vasto possibile, la cultura e la mentalità andina, e ciò diventa particolarmente palpabile nelle opere di finzione, cioè quando a parlare, si suppone sia un soggetto che parli in *quechua*, mentre il testo, al contrario, verrà letto in spagnolo.

tra la lingua europea standard con i vari dialetti locali. Cfr. B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin (1989), *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London/New York 1994.

¹⁷ Cfr. D. Sales Salvador, *Puentes sobre el mundo. Cultura, traducción y forma literaria en las narrativas de transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra*, Peter Lang, Bern – Berlin – Bruxelles – Frankfurt am Main – New York – Oxford – Wien 2004.

¹⁸ Cfr. J. Calvo Pérez, *Introducción a la lengua y cultura quechuas. De acá para allá: Lenguas y Culturas Amerindias 1*, València 1995.

Il lessico *quechua* è abbondantissimo, vengono impiegate parole che, alcune volte l'autore traduce all'interno del testo stesso, come fa con il titolo del racconto "Warma Kuyay"¹⁹, il cui significato, indicato in parentesi, è *Amor de niño*, altre, invece, integra completamente nel testo, lasciandole quindi non tradotte (*paca-paca*²⁰, *mamaya*²¹, *tayta*²², *mak'tasu*²³, *witron*²⁴, *jarawi*²⁵), parole di origine *quechua* (*cholo*²⁶, *coca*²⁷), per non parlare, ancora, dei nomi propri, oltre che dei toponimi *quechua*, pure numerosissimi (*Kutu*, *Sausiyok*²⁸, *Chawala*, *Wayrala*, *Nazca*, *Sondodo*, *Chacralla*).

Interessante risulta poi l'attitudine a trascrivere parole, ortograficamente modificate rispetto allo spagnolo standard, perché in realtà l'autore intende riprodurre quello autentico, così come scorrettamente pronunciato da parte di quelli che parlano in *quechua*. Arguedas, in fondo, ha come punto di partenza quello della cultura *mestiza* andina, di cui è lui stesso espressione, e per questa ragione quando nel racconto prende la parola *El Kutu*, membro della comunità indigena, che parla in *quechua*, e che molto probabilmente ha appreso lo spagnolo come seconda lingua, si esprime in questo modo:

«Déjate, niño! Yo, pues, soy *endio*, no puedo con el patrón. Otra vez, cuando seas *abugau*, vas a fregar a Don Froilán»²⁹.

¹⁹ Il titolo originale è *Agua. Los escolares*. Warma Kuyay, Lima 1935. Sybila Arredondo de Arguedas dice che Warma Kuyay fu pubblicato per la prima volta in *Signo*, 1, 3 novembre 1933, p. 3, col titolo *Wambra Kuyay*, forse un errore tipografico. L'edizione del racconto qui usata è quella presente in *Los ríos profundos y selección de cuentos*, Caracas 1986, pp. 207–211.

²⁰ Parola *quechua*, che significa civetta.

²¹ *Ya* è particella enfatica. *Mamaya* è espressione affettuosa per mamma.

²² Espressione di rispetto che equivale a *señor*, e con cui si indica anche il più influente dei *comuneros*.

²³ Da *mak'ta*, e significa giovane forte.

²⁴ Indica un patio grande, molto probabilmente deriva dallo spagnolo *buitrón*.

²⁵ Il *jarawi*, *harawi*, o *haravi*, è una canzone incaica, recitata soltanto dalle donne, e sempre in coro, durante i funerali, o per dare il benvenuto a persone molto amate o importanti, ancora durante le semine, le raccolte, i matrimoni. La voce delle donne raggiunge note acute impossibili per quelle maschili. Si veda la descrizione offerta da J.M. Arguedas, in *Señores e indios*. Acerca de la cultura quechua, Buenos Aires, Arca Editorial 1976, pp. 177–178.

²⁶ Indica il *mestizo*, di sangue europeo ed indigeno.

²⁷ Dal *quechua kuka*.

²⁸ Toponimo *quechua*, è il luogo dove crescono i salici.

²⁹ Warma Kuyay, op. cit., p. 209.

La parola *endio* sta per *indio*, ed *abugau* sta per *abogado*. Questa trascrizione è dovuta al fatto che il *quechua*, il cui sistema vocalico è formato da tre soli segni, *i*, *u*, *a*, contro i cinque del castigliano, confonde le vocali che presentano un maggior grado di somiglianza, *i/e*, ed *o/u*. Per quel che riguarda, invece, la caduta della *d* intervocalica, è un fenomeno popolare che si riscontra in tutto l'ambito ispanofono.

Il ventaglio di diminutivi a cui Arguedas ricorre è vasto, prevalentemente con una denotazione affettiva; il loro uso diventa vitale nella sua scrittura, tanto che vengono impiegati sia in corrispondenza di nomi comuni che di nomi propri, il più delle volte formati nel testo con l'aggiunta del suffisso *quechua*, *cha* (*Justinacha*, *Pedrucha*, *Anitacha*, *Zarinacha*, *niñacha*). Per indicare il vocativo, invece, si ricorre al suffisso *quechua*, *y* (*Kutullay*, *Justinay*).

È esattamente in questo tipo di pratiche linguistiche, dove vengono sperimentate forme di travaso da una lingua ad un'altra, o meglio da una cultura ad un'altra, che Arguedas dimostra di essere un autentico transculturatore. La sua prosa riflette la dualità e la sensibilità di chi cerca nei due codici culturali, nella polarità scritto-orale, una soluzione: s'impadronisce dunque dello spagnolo per preservare la sensibilità *quechua*, facendosi interprete e portavoce dell'inclinazione, propria della visione indigena, che la parola *sia* la cosa.

Non riesco, inoltre, a non leggere Arguedas alla luce della tesi di Mikhail Bakhtin, perché tutto il suo scrivere, sia sotto forma di racconto, sia di romanzo, mi appare come una grande struttura *dialogica*, e *polifonica*, come un tentativo continuo di mantenere vivo quel dialogo: è il dialogo tra gli uomini, siano essi spagnoli, indios, o *mestizos*, è il dialogo con la natura, è il dialogo con il passato, il ricordo, l'*ayllu*, è il dialogo con il mito, con i riti, con la musica, con il sacro che sfocia nel magico. Il dialogo che Arguedas sperimenta va molto al di là della comunicazione linguistica, perché si nutre sì di parole, ma anche di colori, rumori, sapori, che in realtà hanno voce, e che inevitabilmente comunicano con tutto il mondo circostante³⁰.

La posizione di Arguedas rispetto alla questione linguistica va tuttavia evolvendo, e la traccia di ciò è rappresentata da un articolo del 1950, "La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú"³¹, che segna sicuramente una svol-

³⁰ Al riguardo, si vedano di M. Bakhtin (1975), *Teoría y estética de la novela*, Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra (trad.), Madrid 1989; (1979), *Estética de la creación verbal*, México 1992, 5 ed.; (1981), *The Dialogic Imagination. Four Essays*, M. Holquist (ed.), C. Emerson and M. Holquist (trad.), Austin 1996.

³¹ J.M. Arguedas, *La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú*, *Mar del Sur* 9, 1950.

ta: se cioè in un primo momento l'autore ha cercato di trasferire al castigliano la morfo-sintassi *quechua*, usando abbondantemente questo codice anche sul piano lessicale, come visto precedentemente, arriva ora invece alla conclusione che quest'opzione sia inadeguata.

Se in "Agua" (1935), ad esempio, è ricorso spessissimo a modifiche del castigliano, di cui ne ha *disordinato* la sintassi, ed in cui ha inserito abbondante lessico *quechua*, opzione definita del *lenguaje criollo*, ora Arguedas si convince del fatto che la soluzione formale ottimale per la propria prassi narrativa sia lo spagnolo. Sa di dovere compiere la scelta più dolorosa, se vuole salvare la cultura indigena: tradurre.

Arriva così a scegliere per i suoi uomini andini uno spagnolo speciale, riconosciuto come convenzionale, sceglie cioè di tradurre in spagnolo quello che gli andini si dicono in *quechua*, e pare che in "Los ríos profundos" (Buenos Aires 1958) questa scelta arrivi al punto più alto, se secondo Rowe si tratta di un percorso traduttivo, per Escobar, invece, si tratta del passaggio dal *paradigma translinguistico* a quello *diglossico*.

Queste, le parole usate da Arguedas:

«Creo que en la novela Los ríos profundos este proceso ha concluido. Uno sólo podía ser un fin: el castellano como medio de expresión legítimo del mundo peruano de los Andes; noble torbellino en que espíritus diferentes, como forjados en estrellas antípodas, luchan, se atraen, se rechazan y se mezclan, entre las más altas montañas, los ríos más hondos, entre nieves y lagos silenciosos, la helada y el fuego»³².

In questo romanzo, infatti, tale scelta appare oltre modo matura, è ormai evidente che Arguedas abbia assunto una posizione differente, perché se prima di questa fase era quasi arrivato alla creazione di una terza lingua, né castigliano, né *quechua*, ora, invece, opta per uno spagnolo corretto, all'interno del quale però cerca di salvaguardare una prospettiva *quechua* in cui interpretare il mondo: si tratta quasi di un processo traduttivo. Arguedas perfeziona il proprio spagnolo per rappresentare la cosmo-visione *quechua*.

Il romanzo "El zorro de arriba y el zorro de abajo" (Buenos Aires 1971) infine, pubblicato postumo, rappresenta la chiusura di questo cerchio immaginario: qui, infatti, Arguedas utilizza un procedimento discorsivo totalmente differente, rinuncia alla logica della traduzione, modifica ed adatta il linguaggio più fluido che aveva elaborato per "Los ríos profundos" e per "Todas las

³²La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú, op. cit., p. 34.

sangres” (Buenos Aires 1964). Elabora, ora, un castigliano molto più carico di *quechuismos*, sottolineando le differenze linguistiche in corrispondenza della geografia e della classe sociale dei singoli personaggi³³.

Si tratta, in fondo, del romanzo a cui affiderà il compito di annunciare la propria morte. Quel nucleo di avvenimenti, che si sviluppa intorno all'emigrazione degli uomini andini dalla sierra verso la costa, segna infatti la resa dell'uomo e dell'intellettuale: la parola è ormai insufficiente per rappresentare la fine del sogno, dell'utopia.

Roberta Giordano

PISANIE O DEKOLONIZACJI: JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Streszczenie

Twórczość José Maríi Arguedasa jest próbą obiektywizacji trudnej i emocjonalnej dwoistości istniejącej między językiem hiszpańskim, do którego znajomości jako języka wspólnoty intelektualnej oraz władzy politycznej autor zostaje zobligowany, a keczua, który będzie dla niego zawsze językiem uczuć, a także środkiem dostępu do obszaru wspomnień i utraconego raju. W artykule skupiam się nad ludzką oraz ideologiczną trajektorią urzeczywistnianą przez autora w odniesieniu do języka. Uwydatniam jedną bardzo interesującą kwestię, a mianowicie, że Arguedas stara się bronić sakralności i czaru świata peruwiańskich Indian, wprowadzając tym samym w ruch autentyczny i silny proces dekolonizacji kulturowej dotyczący tej wspólnoty, używając jednak zawsze języka samych konkwistadorów. W ten sposób jego proza zamienia się w instrument, który przekazuje wiadomość o klęsce tamtej utopii, pozostając widocznym znakiem nadzwyczajnej formy oporu kulturowego.

³³ Cfr. D. Sales Salvador, op. cit., pp. 392–393.