



Capítulo 63



ARGUEDAS:

LA DINÁMICA DE LOS ENCUENTROS CULTURALES

TOMO III

Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales. Tomo III
Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez,
Carmen María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera,
Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui, editores

© Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez,
Carmen María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera,
Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui, editores, 2013

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013

Av. Universitaria 1801, Lima 32 - Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Concepto gráfico: Lala Rebaza

Diseño de interiores: Mónica Ávila Paulette

Carátula en base al afiche *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*

Cuidado de la edición, diseño de cubierta y diagramación de interiores:

Fondo Editorial PUCP

Primera edición: junio de 2013

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores

ISBN: 978-612-4146-39-8

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2013-07738

Registro de Proyecto Editorial: 31501361300396

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

El horror ante un mundo sin sentido de comunidad. José María Arguedas en los años cincuenta

JOSÉ ALBERTO PORTUGAL
New College of Florida, EE.UU.



La extraordinaria variedad y, al mismo tiempo, la cohesión de la actividad creativa e intelectual de José María Arguedas en los años cincuenta hacen de esta una época de plenitud, en cuyo centro vemos la construcción de algo que se aproxima a la posibilidad que Girard vislumbra como «un diálogo abierto e igual entre literatura y antropología» (1978, p. 151; la traducción es mía).

La importancia de esta etapa destaca aún más si la contrastamos con lo que John Murra caracterizó como el «periodo seco», «en el que [Arguedas] no publica nada» (2000, p. 265), tiempo que se inicia tras la publicación de *Yawar fiesta*, que es el comienzo de la segunda estancia en Lima y que también «es el periodo del descubrimiento de la antropología». En esta idea Murra sigue al propio Arguedas, que vivió esa época y se refirió a él como años castigados intelectual y emocionalmente; como años de baja, poca productividad: «Y tú sabes [le escribe a su hermano Arístides en abril de 1953] que desde 1943 en que padecí aquel surmenage terrible yo no soy para el trabajo más que un cuarto de hombre» (1999, p. 226).

Uno podría rechazar esta caracterización (en particular si, como hace Murra, la pensamos para un periodo «enorme» «de 15 o 20 años») llamando la atención sobre el trabajo de Arguedas en ese periodo (del año 1942 hasta comienzos de la década del cincuenta), tanto en el ámbito intelectual (pedagogía, etnología, folklore) como en el ámbito de la intervención pública (la actividad administrativa, la política cultural).

Sin embargo, lo que Arguedas y Murra destacan es el hecho de que, en contraste con el periodo inmediatamente anterior (1931-1941) y el posterior (1954-1960), en este periodo intermedio no se da de manera significativa lo que parece ser el eje de la actividad productiva de Arguedas: la práctica consistente y la publicación de narrativa de ficción. Se trata, entonces, del registro de sus dificultades con el trabajo creativo. La década de 1950 marca el retorno de la ficción que «coincide» con el punto probablemente más alto y sofisticado de su producción etnográfica.

Arguedas se pensaba a sí mismo como creador, escritor, narrador: fundamentalmente como novelista. En abril de 1960 le escribe a Murra y le comenta sobre sus dificultades para continuar y concluir su trabajo sobre las comunidades de España, que luego sería su tesis doctoral: «[...] pues me aterroriza mi falta de erudición o siquiera mediano conocimiento de la parte histórica y mi poquísima salud. Pero es el trabajo más avanzado que tengo y el que creo que ha de exigir menos de mí». Y en ese contexto le confía: «Había comenzado a escribir una extensa novela sobre el Perú actual»; y le reafirma: «Ud. sabe que mi verdadera vocación y oficio es la narración y en ella sí he dado algo original y acaso permanente. Mi ilusión mayor era escribir esta novela perfectamente bien concebida; pero acaso dada mi mala salud nunca la llegue a escribir; y ese es mi mayor tormento (1966, p. 35)».

De un lado, se expresa así, a finales de los años cincuenta e inicios de los años sesenta, el carácter de una vocación (los términos de una definición personal) afirmada por el joven Arguedas desde los inicios de su autoconciencia como autor. El llamado que define al sujeto: ser el que escribe —el que testimonia, el que documenta—. De allí la coincidencia de que, recogiendo y desarrollando el impulso que le da forma a su etapa inicial (con *Agua* en 1935), el meollo de la década de 1950 lo constituya un discurso narrativo ficcional de largo aliento, *Los ríos profundos* (obra en la cual había tratado de trabajar, sin continuidad, en la década anterior), y que el inicio cronológico y simbólico de este periodo lo marque el manifiesto literario «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú» (1950), en el que se realiza la redefinición del carácter del autor/creador mestizo

en contraste con las preocupaciones manifestadas en «Entre el quechua y el castellano, la angustia del mestizo» (1939). La idea en 1950 del español como la lengua del artista mestizo es consistente con la visión del arte y del artista mestizos desarrollada en su ensayo «Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga» de 1951 (revisado para publicación en 1958). Se va definiendo un nuevo sentido de esa posición «intermedia» como espacio de creatividad: se abre a la imaginación de lo liminoide, a la imaginación de lo ritual.

De otro lado, en los contextos de esta particular identificación con el rol de productor de ficciones media a veces, como hemos visto, el sentido de «inseguridad» que frecuentemente expresa Arguedas cuando ha de considerar su autoridad y capacidad como investigador científico-social. En diciembre de 1959 le escribe a su hermano Arístides, quien lo ha felicitado por el premio a su trabajo (su tesis universitaria) sobre las comunidades del Valle del Mantaro y le ha hecho preguntas a nombre propio y de otros sobre el alcance de su investigación. Arguedas comienza su respuesta destacando que había aceptado que su trabajo fuera presentado al concurso «porque deseaba saber si las cosas en nuestro país llegarían al colmo de que a un novelista se le negara el premio de la novela [se refiere al concurso al que presentó *Diamantes y pedernales*, premio que fue declarado desierto] y se le diera, en cambio, el de investigación científica». Y concluye la carta diciéndole a Arístides: «Debes sostener entre tus amigos que no soy una autoridad en la materia, cuando se trata de sociología o etnología; que en esos campos soy un trabajador de nivel medio. No ocurre lo mismo en lo que se refiere al relato en lo que sin duda tengo algunas cualidades sobresalientes» (Arguedas, 1999, pp. 252-253).

El contenido de esta «inseguridad» es complejo, ambivalente. ¿Se trata de una percibida deficiencia de su preparación académico-científica o se expresa aquí una forma de disidencia respecto del paradigma científico? Lo que es claro a lo largo de esta década de 1950 (estrategia que será continuada a partir de entonces) es que frente a la creciente tendencia a afirmar las fronteras que separan a los discursos académico-intelectuales y a pesar del continuo tormento que esto le supone, Arguedas insiste continuamente en afirmar en su práctica los aspectos que los conectan.

En este contexto, el regreso a la novela es la opción por un modo del discurso que, como lo ve Bajtín, es una de las forma más ricas del pensar ético, y ello constituye una respuesta orgánica a la creciente orientación pragmática del discurso científico-social. En ese sentido, el regreso a la novela es la opción por

la «narrativa» frente a la «teoría», si entendemos esta opción en las coordenadas propuestas por Rorty: como la forma que adquiere el proceso de comenzar a ver a otros seres humanos como «uno de nosotros» en lugar de un «ellos»; un tipo de proyecto que no le corresponde a la teoría sino a géneros como el reportaje periodístico, la etnografía y, especialmente, la novela, que es entendida como «ficción que nos ofrece detalles sobre las formas del sufrimiento padecidas por gente a la que previamente no habíamos prestado atención» y que nos ofrece «detalles sobre las formas de crueldad de las que nosotros mismos somos capaces y que al hacerlo nos permite re-describirnos» (1999, p. XVI; la traducción es mía).

Está en juego aquí la sensibilidad de un sujeto, Arguedas, cuya atención al mundo indígena/andino y a la creciente tensión intercultural que caracteriza a la dinámica peruana de su tiempo hace indispensable afirmar esa forma de pensar, tanto en su narrativa de ficción como en su «encuentro» con la antropología, a la cual podemos pensar, para Arguedas, en los términos con los que Viveiros de Castro caracteriza la concepción de Pierre Clastres: «Siendo un arte de distancias, una ciencia paradójica, la misión de la antropología es establecer un diálogo con esos pueblos cuyo silenciamiento fue la condición de su propia posibilidad como ciencia [...]» (2010, p. 14; la traducción es mía).

De modo que lo que diferencia al periodo «intermedio» de los años cuarenta de los inmediatamente anterior y posterior es la ausencia de esa práctica organizadora y articuladora que es, en Arguedas, el trabajo con la narrativa (en particular con la de ficción). De allí que, en el mejor de los casos (que es el periodo que me interesa), lo que define en extensión e intensidad la productividad de Arguedas es que la práctica del discurso se construye en torno al principio de lograr una articulación orgánica, en diálogo, entre literatura y antropología.

Y, en efecto, a esta época de alto rendimiento artístico e intelectual la caracteriza la creación de una constelación de textos (cuentos, novelas, ensayos antropológicos, traducciones de poesía quechua, etcétera) en la que va adquiriendo consistencia un nuevo lenguaje, que se constituye en la articulación de motivos, de obsesiones que fluyen dinámicamente no obstruidas por fronteras de géneros, y que demandan la misma cualidad (flotante, plástica) de nuestra atención. Los textos entran en diálogo entre sí y con el universo de discurso de su tiempo. Y así como emergen voces del pasado personal del autor también surgen voces del pasado colectivo que entran a participar en el diálogo del presente —en las traducciones de poesía quechua

poshispánica, en las densas descripciones de las crónicas de la Conquista y en el mito, tramados en sus ensayos etnográficos—.

Esta es la época en la que entran o se afirman en el lenguaje de Arguedas ciertas figuras («metáforas») fundamentales: la del *hervor* (que aparece en las versiones del mito de Inkarrí recogidas en Puquio y reverbera en *Los ríos profundos*); la del *yawar mayu* (articulada primero en *Los ríos profundos*); la de la *peste* (en «La muerte de los Arango» y *Los ríos profundos*); la del *ritual sacrificial* (en «La muerte de los Arango» y *Diamantes y pedernales*). Se trata de figuras que le dan forma a una nueva angustia: el sentido de pérdida y ansia de comunidad, la experiencia de cambio y crisis social, que se registra tanto en el trabajo de ficción como en el etnográfico.

Es también la época en la que, de un lado, se produce una nueva incursión, más radical, en el mundo del sujeto, en su proceso de formación (*tempo* autobiográfico) y en el espacio andino en tanto espacio de su/la experiencia. Se afirma en este internamiento en el mundo andino del pasado personal y social el motivo del renacimiento del autor que conecta a *Los ríos profundos* con el experimento de *Agua*; pero que también, como ya he señalado, enlaza el experimento de *Los ríos profundos* con su estudio sobre el arte mestizo de Huamanga, en la medida que es una reflexión que se extiende a la redefinición de la idea del artista mestizo, a partir de la cual se construye el sentido de autoridad del autor.

De otro lado, se produce una doble incursión en el drama social peruano: se da el retorno al mundo social andino de los años veinte, su representación como un mundo espasmódico (;arcaico?), amenazado con la destrucción, que es el escenario privilegiado, aunque no exclusivo, en la narrativa de ficción; y se agudiza la atención a la densidad de los procesos del presente, al proceso de cambio acelerado (modernización) visto en y desde las comunidades indígenas/mestizas, que es el escenario privilegiado en sus etnografías —pero que va definiendo las pautas de la narrativa de ficción futura: la creación de una nueva épica—.

Uno de los elementos que conecta en la base a los dos «escenarios» (el ficticio y el etnográfico) es que en el centro de ambos se plantean cuestiones de estratificación y diferenciación en un mundo en crisis: asolado por la peste uno y el otro acosado por la modernización. La configuración intertextual de la metáfora (la modernización como epidemia) revela en la matriz de ambos procesos la posibilidad y la actualidad destructiva de la violencia social. Este es uno de los mecanismos en los que se sostiene el diálogo continuo entre los textos y se podría sugerir que la fluidez

que hace porosa las fronteras entre géneros de discurso (novela/cuento y etnografía) es lo que le da forma al proyecto de «crítica cultural» que se va definiendo en este periodo desde la obra de Arguedas, pues en ella se afirma la necesidad de una intensa colaboración entre la literatura y las ciencias sociales como condición para avanzar en la producción de conocimiento sobre la dinámica social.

Se articulan así contenidos y categorías de pensamiento que fuerzan los límites del discurso científico-social e intelectual de la época. Por ejemplo, se trata de captar la imagen del presente y de formularla dramáticamente en el contraste entre el ámbito «Mantaro-Huancayo» y las «comarcas sureñas» (como llama Arguedas a la región sur-andina en sus ensayos). Es decir, en el contraste entre espacios donde el cambio no destruye lo tradicional —por el contrario, lo potencia—, espacios que se constituyen en focos de difusión cultural, de un lado; y, del otro, espacios definidos por la presencia del sistema de dominación tradicional, resistentes al cambio, donde la modernización a ultranza tiene efectos devastadores.

Se producen, de este modo, las visiones que proponen los estudios etnográficos sobre Puquio y sobre la región del Mantaro, articulados con la narrativa de *Los ríos profundos*, que es una incursión en la densidad histórica de las «comarcas sureñas». Estos textos abren un nuevo horizonte para entender la historia (la narrativa) que le da forma a esos espacios en el presente, las lecciones que se abren al pensar el contraste entre ellos y las posibilidades que esto propone para imaginar el futuro —en particular, darle forma a un vocabulario que haga posible ese pensar—.

Por ejemplo, al cierre de su ensayo sobre Puquio (1956), Arguedas reflexiona sobre el proceso de transformación que observa allí: «[...] Puquio aparece como una pequeña ciudad en la que es posible observar con mucha claridad los típicos fenómenos del cambio revolucionario de cultura» (1975, p. 78). El lenguaje apunta ya al tipo de atención que luego va a caracterizar sus observaciones sobre Huancayo y, en la década siguiente, sobre Chimbote (otra vez, etnografía y novela): la noción de las ciudades como «laboratorios» —un interesante préstamo de la antropología aplicada—. En Puquio el proceso se da de intensa y aceleradamente, y se hace el registro de los efectos sobre los «naturales»: el camino a la liberación, de un lado, («a la independencia respecto del despotismo tradicional»); pero también el peligro de la «de-culturación» («un camino abierto hacia el individualismo escéptico, debilitados sus vínculos con los dioses que regularon su conducta social e inspiraron, armoniosamente, sus artes, en las que contemplamos y sentimos una belleza tan perfecta como vigorosa») (p. 79). Se trata de la entrada al horror —al vacío—

de un mundo de «gestos sin arquetipo», en la apta imagen de Mircea Eliade; y, por tanto, se trata también de la necesidad de identificar nuevos «paradigmas raigales», en el sentido que les da Turner: no como «un sistema de conceptos unívocos, lógicamente establecidos» ni como un conjunto estereotipado de «normas para la acción ética, estética o convencional» sino más bien de «paradigmas culturales» que calan hondo en «ámbitos vitales irreducibles de los individuos», que van «más allá de lo cognitivo e incluso lo moral, al dominio existencial», a aquello que los individuos «sienten como valores axiomáticos, literalmente materia de vida y muerte» (1981, pp. 149-150).

La imaginación arguediana de la época (etnográfica, novelística) se plantea el horror de escenarios que describen un mundo acosado por un individualismo exacerbado (un falso individualismo), marcado por la competencia y la rivalidad que abre el camino a la violencia recíproca, a la diseminación epidémica del quiebre en las relaciones humanas. En el caso del ensayo sobre Puquio, Arguedas concluye con la figura del retorno de Inkarrí: «Inkarrí vuelve y no podemos menos que sentir temor ante su posible impotencia para ensamblar individualismos quizá irremediamente desarrollados salvo que detenga el sol, amarrándolo de nuevo, con cinchos de hierro, sobre la cima del Osqonta, y modifique a los hombres; que todo es posible tratándose de una criatura tan sabia y resistente» (1975, p. 79). Podemos sentir ya la entonación del alegato en «Razón de ser del indigenismo en el Perú» (1964) contra un mundo dominado por un proyecto de modernización a ultranza. Podemos vislumbrar también las formas en que regresa Inkarrí en la ficción de la década siguiente: en la transformación imaginaria de Cámac en Pachacámac (en *El Sexto*); en la transformación redentora del *misti* don Bruno (en *Todas las sangres*). Podemos apreciar, por último, en el plano de la imaginación formal, la naturaleza de los finales textuales en Arguedas que, ya no solo en la ficción de la época (como en *Los ríos profundos* o «La muerte de los Arango»), privilegian el horizonte visionario.

En una carta de la época a su hermano Arístides (10 de diciembre de 1959) sobre el mismo asunto, la reflexión se dirige a producir una visión alternativa, fundada en un nuevo sentido de comunidad. Arguedas comenta sobre su estudio del Valle del Mantaro («Evolución de las comunidades indígenas [...]»), que acababa de recibir el premio de Fomento a la Cultura) y destaca algo que le parece fundamental sobre estas y lo que representan y pueden representar. Primero, que estas comunidades son un ejemplo o modelo real (¿realista?, ¿viable?) que se puede

proyectar más allá del ámbito indígena: «[...] esto es lo importante, lo característico y alentador del caso del Mantaro. Las comunidades en este valle han dejado de ser indios [sic] pero siguen siendo comunidades». Segundo, algo que se le plantea como hecho evidente, como lección: «[...] la conveniencia de mantener hasta donde sea posible el espíritu comunitario que ha sobrevivido en el Perú. Aparentemente, la evolución social es contraria al espíritu comunitario, pero eso es si se tiene en cuenta únicamente la evolución social típica de Occidente. Nosotros podemos tomar otro rumbo» (Arguedas, 1999, pp. 254-255).

El énfasis en la idea de que estas comunidades constituyen un ejemplo «real» se produce en un momento que significa el cierre de una forma de pensar las comunidades indígenas en el Perú: es la liquidación de lo que se vino a llamar el «mito» de la comunidad: la idea de la comunidad tradicional vista «como herencia del pasado todavía presente que, a ojos de los antropólogos, aparecía como inmutable» (Pajuelo, 2000, p. 139). Estamos en un momento de ruptura con uno de los campos de simbolización que había hecho posible *el* discurso progresista y *al* discurso progresista sobre el mundo andino en el Perú. Arguedas contribuye de manera significativa al cierre de este horizonte ideológico —por ejemplo, a través de su observación sistemática de las particularidades regionales, y de los procesos de transformación y de las grandes diferencias regionales resultantes, como es evidente en el contraste que se abre entre su etnografía sobre Puquio (y sus implicaciones para el sur andino) y su etnografía sobre el Mantaro-Huancayo: «No hay una organización común en nuestras comunidades indígenas» —le resume a su hermano Arístides en la misma carta (Arguedas, 1999, p. 254)—.

Al mismo tiempo, se hace claro en ese contexto la importancia histórica de estas comunidades reales y la necesidad de avanzar hacia la formulación de un «principio» comunidad, distinto del «mito» previo y a la vez alejado de la «imagen agonizante de la comunidad» (en las concepciones de su crisis interna, de su descomposición) y de lo que posteriormente será pensado como «efecto comunidad»: la comunidad entendida como un mecanismo que produce beneficios económicos, como una organización no capitalista que les permite a los campesinos pobres algún nivel de articulación con un contexto de desarrollo capitalista (Pajuelo, 2000, pp. 162-163).

Aquí entra en juego una de las formas del diálogo entre antropología y literatura: el contraste entre el espacio histórico-social-económico-cultural del Mantaro-Huancayo (representado en «Evolución de las comunidades [...]») y el de Abancay-comarcas del sur andino (en *Los ríos profundos*, *Diamantes y pedernales*,

«La muerte de los Arango») es posible al entender el potencial investigativo de las descripciones (narraciones) densas en la etnografía y la novela.

En la narrativa de Arguedas de la época predominan la presentación, la descripción y la redescrición densas, minuciosas, de las diferencias sociales, culturales, étnicas. De un lado, en el ámbito etnográfico se establece la conexión, el diálogo con el igualmente denso discurso (etnográfico) de las crónicas de la Conquista, que Arguedas elogia y usa en el proceso de construir la narración histórica (la matriz) de la cual emergen las particularidades del mundo contemporáneo de una región (el Valle del Mantaro) y una ciudad (Huancayo). En el ámbito literario, por su parte, podemos pensar en *Los ríos profundos* como un texto que intenta reconstruir el pasado inmediato (las raíces del presente) de una región (el sur andino) y una ciudad (Abancay) para entender las particularidades de ese mundo y su contraste con el de la sierra central. La idea se hace aún más relevante si pensamos en la contemporaneidad del proyecto narrativo ficcional con el trabajo de campo y la redacción del ensayo etnográfico.

En el ámbito de la ficción, por tanto, no solo se da una radical incursión en el drama de los sujetos, sino también, como hemos dicho, el retorno al mundo andino del pasado personal y social desde el cual se pone en juego un nódulo de temas —peste, rivalidad y deseo posesivo desatados, crisis sacrificial, pérdida y ansia de comunidad— que apunta a darle forma a temores que acosan la experiencia del presente peruano en los que se manifiesta el lado oscuro, destructivo, del proceso de modernización —la modernización a ultranza cuando se impone en el seno del mundo tradicional—.

En «La muerte de los Arango» (1955) tenemos, por ejemplo, la representación del poder des-articulador de la peste —su capacidad para disolver las diferencias al interior de una particular comunidad—. Al final, va a ser el sacristán indio el encargado de conjurar la peste con un ritual inventado, en el que se sacrificará el hermoso caballo de uno de los hermanos Arango, ya muerto el señor. La aptitud simbólica del caballo como víctima sacrificial proviene, de un lado, de su relación con la representación popular de la muerte durante la epidemia, a la que ven avanzar montada en un caballo negro, y, de otro lado, de su relación con la figura del principal, a la que hemos visto montada en ese caballo participando en las fiestas del pueblo, significando su poder. El rezo que completa el ritual y cierra el relato lo hace el sacristán en español a mismo momento de la c latín y quechua, las tres lenguas que coexisten en el mismo espacio simbólico, pero no se confunden.

Mas en el ritual final, ¿qué ha sido conjurado? En el silencio que se abre al concluir el sacrificio (que marca el «fin» del relato), ¿podemos imaginar el futuro? ¿Y en él se reconstruyen las diferencias? ¿Es eso lo que el ritual invoca, o invoca un mundo sin peste y sin principales: un mundo sin diferenciaciones organizadas en torno a la desigualdad (a la desigual distribución del poder) al interior de la comunidad? Aquí una vez más nos encontramos con la cuestión de los finales en Arguedas: como silencio que se abre tras la muerte sacrificial, su narrativa se conecta con la esfera de lo ritual; como espacio que inscribe la dimensión de lo que aún no es, se enlaza con las interrogantes que abren igualmente las etnografías (como el retorno de Inkarrí en el caso de Puquio).

Este tipo de final abierto, interrogante, problemático (¿a quién van dirigidas las preguntas?), anima también nuestro ingreso al tiempo/espacio que se abre al cierre de *Los ríos profundos* (1957), novela en la que también presenciamos el surgimiento de una colectividad, la de los colonos de la hacienda, de entre el caos y la muerte desencadenados por la peste; una comunidad emergente integrada por la presión de la crisis, que reclama acción simbólica para conjurarla. La otra comunidad, Abancay, sin embargo, permanece expuesta al peligro de destrucción dada su incapacidad para dar respuestas (pragmáticas o simbólicas) a la crisis que la aqueja, o como consecuencia de la represión en su seno de esfuerzos por articularlas (como la rebelión de las chicheras).

¿A qué mundo se reintegra, en qué mundo se interna el sujeto (el protagonista, el autor) tras su salida de ese espacio? El protagonista, recordemos, ha estado encerrado en una celda para su propia protección (¿de sí mismo?) y va a ser liberado por la irrupción de los colonos en la ciudad. ¿Acarrea él un nuevo conocimiento que ha de funcionar en un nuevo espacio? ¿Invoca acaso (premonitoriamente en el ámbito del autor) la figura de una potencial víctima sacrificial?

La visión que nos ofrece un tercer texto contemporáneo, *Diamantes y peder-nales* (1954) —otro miembro de esta constelación textual— es la de la entrada a un pueblo del sur andino, que existe en función de estrictas distinciones étnicas y sociales, en el que se va a desencadenar una crisis suscitada por la conducta díscola (el deseo posesivo desatado, la violencia) del gamonal, quien es enigmáticamente acosado por la presencia de su sirviente (su lacayo), un arpista upa cuya muerte a manos del señor es un crimen cuyo sentido no puede ser revelado. La figura del arpista es la figura del artista. En este caso viene cargado, de un lado, con el sentido de amenaza que acarrea en su comunidad de origen el estigma (la peligrosidad)

sexual de los *upas*, por lo cual es expulsado (el inicio de su «forasterismo»); de otro lado, está cargado de un particular sentido de servidumbre, ya que a su entrada al pueblo como forastero es escogido (identificado) por el gamonal e inmediatamente recluido al servicio del señor (¿su doble?).

Para que pueda darse un cierre en *Diamantes y pedernales* se apela al poder simbólico de una de las comunidades indígenas de ese espacio —la puerta por la que había ingresado el upa al pueblo— para que restituya el sentido acogiendo al muerto y a su muerte: el cuerpo del upa, el sirviente, el deseante. El señor, por su parte, ejecuta un ritual sangriento mutilando a su caballo negro (que ha sido «culpado» de la muerte del upa) para satisfacer el hambre del kilincho del arpista, que permanece en el sitio como memoria abierta y constante de la necesidad de saciar el hambre de venganza. La mujer asociada con este desenlace (la mestiza, amante del señor), en quien recae «culpa» dada su directa conexión con la sexualidad del gamonal y una más enigmática conexión con la sexualidad indígena (a través de su complicidad con el arpista para recuperar el favor del señor) se entrega a la misma comunidad que ha recibido el cuerpo del arpista —se interna, se entierra en ella—.

Uno de los elementos comunes, fundamentales, en estas tres narraciones [*mythos*] es la función de la comunidad indígena, que rescata a la tensa y heterogénea sociedad de la cual es «parte» de una honda crisis (suscitada por un agente interno o externo). Lo hemos visto ya en *Yawar fiesta* y lo volveremos a ver en *Todas las sangres*. Se trata de una constante en la imaginación de Arguedas: la comunidad indígena apunta a un dominio de energía moral, a ese lugar «de intensas fuerzas éticas del cual el hombre se siente escindido, pero que, sin embargo, siente que tiene una existencia real en algún punto detrás o más allá de la fachada de la realidad y que ejerce influencia sobre su existencia secular, [que] se yergue como un abismo o un golfo cuya profundidad debe ser sondeada cautelosamente y con riesgo» (Brooks, 1976, p. 202; la traducción es mía). Como al hablar de la búsqueda de «paradigmas raigales», se trata de la dimensión ético-existencial de la escritura de Arguedas.

De modo que la experiencia de Arguedas en los años 50 se expresa en una constelación de textos cuya intención (en tanto que la dilucidamos en la progresiva revelación de la cohesión del proyecto del autor) es la de evitar que se produzca un cierre en nuestra capacidad de pensar (o por lo menos reconocer) la naturaleza de un proceso que el autor entiende ya como una honda crisis cultural. Evitar la parálisis, mantener activa la capacidad de imaginar seriamente alternativas ante el horror de un mundo sin sentido de comunidad.

Se trata de textos que generan una serie de interrogantes sobre nuestro interés «antropológico» en el mundo andino, dominado por la atención puesta en las «comunidades indígenas», en su racionalidad económica, pero no en su potencialidad (intencionalidad) política: ¿es posible pensar en formas de diferenciación que no conduzcan a la desigualdad? ¿Es posible pensar el poder en términos que no sean los de conflicto y dominación? ¿Cuándo dejará de formularse nuestro interés por el Otro en términos adaptación o resistencia y pasará a configurar un horizonte ético?

Un ámbito desde el cual se constituye una experiencia de máxima, intensa alteridad, al construirse en él la voz y la figura de alguien que nos habla no solo sobre «otro» mundo, sino desde ese «otro» mundo; y que lo hace, al decir de Viveiros de Castro sobre Pierre Clastres, «en una lengua que sentimos como ancestral a la nuestra» (2010, p. 20; la traducción es mía). Un ámbito desde el cual las voces antiguas que emergen del mundo quechua colonial (la elevada en la elegía a Atahualpa) o de lo hondo de nuestro complejo y laminado presente (desde el mito puquiano), nos recuerdan, nos advierten, que nuestra sociedad es en realidad una contingencia histórica —y, tal vez, más el resultado de una desgracia que una necesidad—.

Bibliografía

- Arguedas, José María (1975). *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Selección y prólogo de Ángel Rama. México: Siglo XXI.
- Arguedas, José María (1999). *Arguedas en familia*. Edición de Carmen María Pinilla. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Brooks Peter (1976). *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press.
- Girard, René (1978). «*To double business bound*». *Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Murra, John (2000). Pon la vida, pon los sueños. Conversación con John Murra. En Fernando Calderón (ed.), *Los esfuerzos de Sísifo: conversaciones sobre las ciencias sociales en América Latina* (pp. 247-285). Heredia: Universidad Nacional de Costa Rica.
- Murra, John & López-Baralt, Mercedes (eds.) (1996). *Las cartas de Arguedas*. Primera edición. Lima: Fondo Editorial PUCP.

- Pajuelo, Ramón (2000). Imágenes de la comunidad. Indígenas, campesinos y antropólogos en el Perú. En Carlos Iván Degregori (ed.), *No hay país más diverso: compendio de antropología peruana* (pp. 123-179). Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales.
- Rorty, Richard (1999). *Contingency, Irony, and Solidarity*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Turner, Victor (1981). Social Dramas and Stories about Them. En W. J. Thomas Mitchell (ed.), *On Narrative* (pp. 137-164). Chicago: The University of Chicago Press.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2010). Introducción. En Pierre Clastres, *Archeology of Violence*. Los Ángeles: Semiotext(e).