



Capítulo 64



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

La literatura arquetípica de José María Arguedas

CARLA SAGÁSTEGUI

Pontificia Universidad Católica del Perú

[...] pero en arte podemos ya obligarlos a que aprendan de nosotros y lo podemos hacer incluso sin movernos de aquí mismo.

José María Arguedas



A diferencia de escritores como Mario Vargas Llosa, José María Arguedas es un escritor cuya tradición crítica lo ha retratado como un autor poco comprendido por su contexto intelectual. Un ejemplo de ello es la permanente recurrencia al debate que hasta el día de hoy se mantiene vigente respecto de la mesa redonda sobre la novela *Todas las sangres* organizada por el Instituto de Estudios Peruanos (IEP) (1965). Es así que dar razones acerca de esta incomprensión ya puede ser considerado un tópico de los estudios arguedianos.

En ese contexto, me llamó mucho la atención el trabajo de Fermín del Pino, quien, como antropólogo, define a Arguedas como etnólogo de profesión. Para él, la base del problema en las mesas redondas radica en que Arguedas se presente como escritor y no como etnólogo:

Si Arguedas se hubiese reclamado etnólogo en sus méritos —como Quijano propone— no hubiese tenido tanto que cuestionar [...] Quijano sintió que era Favre el compañero [otro etnólogo que se formó con ellos] y no Arguedas —su paisano y amigo del alma— solamente por razones gremiales: y a ellas aludió luego en su defensa (2008, p. 9).

Partiendo de una afirmación de Ángel Rama, sobre la vocación antropológica de Arguedas, este autor postula «[...] que también la formación literaria —e incluso su compromiso personal a favor de la cultura andina— es un elemento ordinario más —si bien notable— de su dedicación antropológica» (p. 9).

De este modo, el presente texto no es más que otra respuesta a la excelente pregunta de Del Pino sobre la relación entre Arguedas, la literatura y la antropología. Al igual que la suya, mi respuesta también viene del campo de estudios en el que me desarrollo: solo que en este caso se trata de la literatura. Mi intención es demostrar que, por ser Arguedas un escritor de origen andino tuvo una vocación arquetípica. Así, postulo que Arguedas comprendía la literatura desde una perspectiva religiosa, en tanto esta última sea comprendida como una forma de conocimiento propia de culturas orales como la andina, que le permitió describir en su complejidad a toda una civilización a través de sus formas míticas de representación, óptica desde la cual también veía él a la antropología.

Gracias al mismo Arguedas sabemos muy bien que tenía conciencia de que su propia historia vital se encontraba en medio de dos culturas que incluso en la actualidad no se reconocen como equivalentes. Desde nuestra perspectiva arquetípica nos parece que él encuentra en el discurso mítico y religioso la confluencia necesaria para expresar desde la condición humana un conjunto de categorías que sí son equivalentes¹, pero que se manifiestan y representan de manera distinta en ambas culturas.

Valga aclarar que no nos detendremos en el aspecto sagrado tanto del discurso religioso como del conocimiento que este trasmite, pues al hablar de la literatura arguediana, si bien los personajes, particularmente el niño Ernesto, viven hierofanías, la obra etnológica y literaria de Arguedas se presenta dentro de las reglas de juego tanto de la ficción como de las ciencias sociales occidentales. Cuando hablamos de literatura arquetípica, hablamos de ficción, pero de una ficción con rasgos poco usuales, si bien vitales, en y para la tradición occidental.

De acuerdo con Northrop Frye, autor cuyas categorías expuestas en *La anatomía de la crítica* (1991 [1959]) utilizaremos como encuadre teórico, los escritores de vocación arquetípica no eligen serlo, pues sus obras literarias brotan incontrolablemente,

¹ Cabe resaltar el trabajo del antropólogo norteamericano Stewart Guthrie, quien se ha esforzado en demostrar que el razonamiento científico y el religioso son equivalentes. De acuerdo con él, la necesidad de preservar el medio ambiente ha traído como consecuencia el reposicionamiento de la razón discursiva religiosa en la sociedad contemporánea (1980).

de manera similar al rapto místico, usufructuando su talento por buscar la forma más adecuada en las que serán escritas. James Joyce llamó a ese momento «epifanía». Las cartas y diarios de Arguedas nos narran raptos epifánicos, casi hierofanías, similares y no tenemos por qué desvalorizarlos. Dentro del ámbito literario, la crítica arquetípica, como tiene como eje central al mito, permite estudiar, desde una perspectiva de la razón discursiva mítica, representaciones verbales como la obra oralmente mítica arguediana.

Pocos escritores en el mundo tienen la capacidad de crear imágenes tan poderosas que conforman una cultura en sí mismos, como Shakespeare o Dante Alighieri, o Joyce, o Gide. Arguedas, al igual que estos autores, logró que el conjunto de sus obras literarias crearan una potente representación, la representación de toda una cultura, la andina, por medio de imágenes de forma y contenido mítico, creadas con palabras cuidadosamente escogidas.

Obras así, desde la perspectiva de la crítica arquetípica, describen a las civilizaciones en las que surgen, gracias a las imágenes míticas, por medio de categorías propias de la condición humana. De ahí que produzcan un anhelo por aquello que compartimos todos los seres humanos, de tal manera que podemos no solo entendernos, sino, como señalan Neyra y Escribens, *aprender desde el lugar de conocer del otro* (2010, p. 31).

La crítica arquetípica considera la literatura, en sus aspectos tanto de arte como de crítica y teoría, como un todo; más específicamente como una técnica de representación particular a una civilización. Se ocupa, por tanto, del aspecto social de la literatura, entendida como *foco de una comunidad*.

A lo largo del tiempo y el espacio, las obras que la conforman se comunican entre sí mediante la unidad del arquetipo: es decir, *la imagen típica o recurrente*. Como veremos más adelante, no se trata de una unidad temática, tal como se suele estudiar los tópicos en la poesía, sino más bien de una unidad narrativa, de acción. Debido a su recurrencia, podemos considerar al arquetipo un tipo de convención que contribuye a unificar e integrar nuestra experiencia literaria (Frye, 1991 [1959], pp. 134-135).

Los arquetipos surgen en los mitos creados por cada civilización. Así, cuando la crítica arquetípica dice que: «El análisis arquetípico de la trama de una novela u obra de teatro trataría de ella en términos de las acciones genéricas, recurrentes o convencionales que muestran analogías con los ritos: bodas, entierros, iniciaciones

intelectuales y sociales, ejecuciones o ejecuciones fingidas, expulsión del villano expiatoria y así sucesivamente (1991 [1959], p. 142)», está diciéndonos que la obra literaria será analizada como si de un mito se tratara, pues los ritos forman parte del mito. De esta manera, Frye restablece, *religa*, la literatura occidental, cuyo propio nombre ya indica su carácter de escritura, con sus orígenes míticos, que se caracterizan por haber sido compuestos oralmente. Al devolverla al mito, la literatura de pronto recupera la religiosidad de sus acciones e imágenes y también la oralidad de sus fórmulas y convenciones.

Por religiosidad entendemos las acciones e imágenes convencionales que tienen un origen sagrado. Frye considera sagrada la relación de sincronicidad que establece el hombre con la naturaleza, su medio ambiente, a partir de los hitos calendáricos de sus actividades productivas. Las fechas más importantes se celebran con ritos que representan los sueños surgidos del trabajo en la vida de los seres humanos. Es por esta razón que las imágenes y acciones míticas nos dan información respecto de los sueños y pesadillas de una civilización.

Por sincronicidad entendemos una relación «armónica», propia de las culturas orales, en las que se realiza una analogía entre la naturaleza o el ciclo productivo, usualmente agrícola o preagrícola, con el ciclo de la vida humana: las estaciones o el ciclo productivo de las plantas muestran el mismo proceso de nacimiento, crecimiento, madurez y muerte del ser humano y de los animales. Al asociarse con el ciclo productivo vegetal, que vuelve a reiniciarse, el ser humano descubre la inmortalidad, pero también el movimiento cíclico. Así, de la mano del rito y del sueño, unidos en el mito, el ser humano puede proyectar sus sueños y pesadillas en función de los anhelos de trascendencia y de la contraposición irónica con la realidad histórica y el fin de la vida.

Podemos observar un ejemplo de esta sincronicidad en el capítulo 24 de *Dioses y hombres de Huarochirí*:

Algunos afirman esto, ahora: en los campos próximos a Pariacaca, el de Arriba, había un árbol que se llamaba quinua. Hasta nuestros días lleva ese nombre. Dicen que allí, del fruto de la quinua, apareció el hombre.

Pero otras cuentan: «Del universo alto cayó sangre sobre un lugar llamado Huichicancha, cayó sobre los campos en que la quinua crecía, y allí, en ese sitio, se formaron los pueblos [...]» (De Ávila, 2009, p. 129).

Del hecho de ser, el hombre y sus pueblos, como la quinua, estos adquieren un ciclo vital y la posibilidad de expandirse como los cultivos por el territorio andino. Esta relación del hombre con su entorno es sagrada en sí misma, en tanto el ser humano se siente parte del cosmos.

Al origen religioso de los primeros vínculos de una civilización con su naturaleza, debemos añadir que, como obras potencialmente literarias, la transmisión oral de los mitos consiste en que estos son repetidos en ritos y ceremonias por la necesidad de ser preservados. No obstante, a pesar de esta necesidad de preservación, el paso del tiempo y el contacto con otras culturas ocasiona variantes en las imágenes, pero logra conservar las acciones principales del relato sin desorganizarse. Más de trescientos años después, Arguedas dice a los doctores: «En esta fría tierra siembro quinua de cien colores, de cien clases, de semilla poderosa. Los cien colores son también mi alma, mis infatigables ojos» (1983, p. 255).

Pero antes de ver cómo Arguedas nos presenta una visión arquetípica del mundo andino es necesario establecer otras características fundamentales de la transmisión de los relatos míticos. La composición literaria «oral» del mito funciona a través de fórmulas, pues la memoria oral actúa de manera distinta a la escrita; su forma de retornar al conocimiento, además de los «ayuda memorias externos» (como el quipu), es a partir de su propia sintaxis. La idea que nosotros tenemos de que se recuerda «palabra por palabra» es parte de un orden visual, resultado de nuestro aprendizaje de la lectura. La oralidad, por ser más auditiva que visual, utiliza frases hechas, innumerables refranes y proverbios, en los que resalta un discurso rítmico que permite rápidas asociaciones (*a buen entendedor...*). Esta sintaxis suele llegar al uso de fórmulas metafóricas que complejamente combinadas entre sí pueden llegar a producir grandes obras de arte, como *La Iliada* (*Canta, oh musa, la cólera aciaga del pélida Aquiles*).

Pero estas fórmulas no son fijas, de ahí que la memoria vaya cambiando con el tiempo la información, priorizando algunos acontecimientos, deformando otros, complicando incluso nociones como las que corresponden a la Historia lineal y occidental², pues las culturas orales viven en un presente permanente. Como se dedica mucha energía a repetir una y otra vez lo que se ha aprendido arduamente a través de los siglos, la cultura oral tiende a reprimir la experimentación intelectual. El conocimiento del mito se vuelve tan precioso y difícil de obtener que surgen

² Juan Ossio, en su estudio de las cinco edades en la *Nueva crónica* de Huamán Poma, señala que la cultura andina narra la historia desde el presente hacia el pasado; de *hurin* a *hanan* (1978).

sabios especialistas. Así, en las culturas orales es común que no se inventen relatos nuevos, pero sí se pide persuadir al público, lo cual nos pone ante una situación de diálogo que requiere improvisación, cambios y adaptaciones, sin que el relato sufra cambios estructurales. Si en una cultura oral hablamos de cosas nuevas, debemos entender que se habrán creado también mediante fórmulas y temas comunes, ajustados a la tradición de sus antepasados, como suele ocurrir en los relatos arguedianos.

Por el contrario, cuando el mito se recrea en la literatura y, por tanto, en la escritura, se libera de las tareas conservadoras y permite especular, proyectar hacia el futuro y crear ficción, tareas que debemos apreciar también en su aspecto psicológico, pues de ellas se derivan formas de empatía en las que el lector tiene que ponerse en el «lugar del emisor ausente»³. Esta forma de empatía es muy diferente que aquella de la cultura oral, porque la escritura esconde al emisor y crea una sensación de objetividad; por el contrario, la empatía de la cultura oral, por requerir del diálogo, de las fórmulas en común y de la presencia del otro, promueve que *aprender* o *saber* signifique lograr una identificación comunitaria, empática y estrecha con lo sabido, de manera emocional. De ahí que los relatos orales, las leyendas y mitos provoquen el sentirse identificado con Odiseo o el niño Ernesto, con el héroe, con el público o con el narrador, rasgo característico de la narrativa de José María Arguedas, razón por la cual proponemos estudiar su obra como un puente mítico entre la cultura oral y la escrita.

La necesidad de la identificación comunitaria, de esta empatía absoluta que requiere de la presencia, nos puede servir para comprender cómo en las culturas orales se conceptualiza con referencia al mundo vital sin desnaturalizar al hombre, separándolo del conocimiento. De ahí que se carezca de manuales de operación para la trasmisión de un saber que está vinculado a la acción, que es primordialmente procedimental, razón por la que su literatura no es abstracta ni autosuficiente, porque se usa para el conocimiento.

Sigamos con los mitos de *Dioses y hombres de Huarochirí* para ver cómo funcionan las fórmulas en la transmisión de conocimiento a través de un texto oral, pues, para Arguedas, «[e]l estilo del manuscrito es predominantemente oral. La narración fue dictada quizá por más de un informante según se hable de la historia de uno

³ La novela es el género que nace de la escritura y que potencia de manera radical estas posibilidades.

u otro pueblo; o fue escrita por alguien que conocía, no como observador sino como participante, la materia que se trata de perennizar» (De Ávila, 2009, p. 2).

Tanto el estilo como el arquetipo, responden a fórmulas orales. En el nivel arquetípico, las acciones principales del mito, es decir, las partes que lo integran en secuencia narrativa, suelen empezar y terminar con fórmulas. Entre ellas, cabe destacar que los mitos siempre empiezan con una ubicación en un tiempo legendario, mítico, mediante frases del tipo «en tiempos antiguos» o «Ya, sí, en los cuatro capítulos anteriores, hemos contado la vida del mundo antiguo»; luego se narra el episodio de los dioses para dar paso a la descripción del ritual que celebra el mito: «La fiesta de Chaupiñamca la celebran ahora en junio [...]» o «¡Y así, estos checas recuerdan a Tutayquiri [...]»; finalmente, dado que los rituales se repiten cíclicamente con la intención de preservar el conocimiento que celebran, la frase que cierra el capítulo usualmente es «Y así, de este modo, viven hasta hoy».

Centrándonos en el episodio mismo, podemos destacar algunas de las fórmulas más usuales:

Las acciones de los dioses en el mundo de los humanos tienen un carácter de premio-castigo que suele manifestarse a través de la advertencia divina: «Ten mucho en cuenta y recuerda lo que voy a decirte ahora» o «Por eso, aquel día, tú no debes estar aquí; no sea que confundiéndonos a ti y a tus hijos con los otros, los pueda matar yo mismo [...] No has de comunicar nada de lo que te digo a estos hombres, porque si algo les dijeras, a ti también te mataré». La mayor de las veces, los castigos y premios divinos determinan las formas actuales de conducta de animales, hombres, geografía y fenómenos naturales. Unido al hecho de que transcurren en tiempos antiguos, en realidad nos remite a tiempos originales, en los cuales recién el hombre poblaba un mundo, una geografía en permanente construcción. Por esta razón, a lo largo de los mitos podemos encontrar orígenes de fenómenos naturales o primeros nombres, hecho que se suele anunciar mediante argumentaciones causales: por eso tal piedra es venerada o por esa razón la llama sigue al hombre, se creó una laguna o surgió el arco iris.

Y hasta que se cumplan las advertencias de los dioses, el plazo suele ser el de cinco días. Así llegamos a otra de las fórmulas más destacadas desde la aparición de la traducción en 1968, el número 5. Cinco son los huevos de los que nace Pariacaca con cinco cuerpos, que son cinco halcones, cinco hombres y sus hijos.

Cinco también los días que demoraban en resucitar los hombres y en reutilizarse las sementeras.

Si retomamos la relación de sincronicidad con la naturaleza como la base sobre la cual se construyen los mitos y sus fórmulas y estructuras, el número 5 se vuelve muy importante, sobre todo si notamos que no se trata tan solo de un número recurrente en sí mismo sino también de un criterio estructurador, similar al número 3 en la mitología occidental. En el mito de Huatyacuri son cinco las veces que Huatyacuri, el pobre, fue a consultar con su padre Pariacaca, y cinco las tareas en las que venció al hombre rico, esposo de su cuñada. Cinco tareas que llegan a abarcar el cosmos: cuando canta y baila con el tambor el mundo entero se mueve, cuando invita a beber sin descanso todos caen embriagados, cuando se atavía con el traje hecho de nieve quema los ojos de todos, cuando tiene que traer pumas canta con el puma rojo y aparece el arcoíris, finalmente, cuando debe construir una casa en la noche le auxilian los pájaros, las serpientes, todo ser vivo que hay en el mundo.

¿Por qué en Occidente han primado las estructuras triples o cuádruples y en el mundo andino una quíntuple? Respecto del significado de este número hasta el día de hoy solo se han conseguido explicaciones hipotéticas. Pero dado que nuestro principio se encuentra en la relación de sincronicidad entre la naturaleza, las actividades productivas y el tiempo humano, no nos resulta sorprendente encontrar que, detrás de los doce meses que describe Guamán Poma en su *Nueva Crónica*, se encuentran cinco grandes periodos agrícolas, como otros estudiosos de la zona andina han notado en diversas locaciones: el periodo de descanso, el de barbecho o preparación de tierras, el de siembra, el de maduración y el de la cosecha. Un aporte hipotético más, pero que reafirma una convención propia de las culturas orales: la importancia de los mitos en la transmisión del conocimiento, pues, de ser cierta, el número cinco es un número ritual que enmarca las etapas de producción y de la vida de los hombres. No es tiempo para detenernos en el análisis del conocimiento que trasmite cada mito, pero basta recordar los atributos de Pariacaca vinculados al agua y sus estados, y relacionarlos con la estacionalidad en las zonas andinas, para intuir la trasmisión directa de conocimiento respecto de la importancia del agua, la lluvia, el granizo y el hielo.

Indudablemente, los mitos de *Dioses y hombres de Huarochirí* representan una civilización, que como bien señala Jürgen Golte (1980), se caracteriza por una doble estacionalidad que permite sembrar buena parte del año, pero que se limita por la verticalidad y escasez del terreno fértil de las montañas. De ahí que se haya

desarrollado un gran conocimiento sobre la adaptación de terrenos gracias a una abundancia de mano de obra (tema permanente en el libro, si recordamos cada vez que se mencionan los problemas que acarrear los dioses cuando provocan la sobrepoblación), pero que, por estas mismas razones, no tuvo necesidad de generar una tecnología que reemplazara la falta de brazos, tal como sí ocurrió en Europa, que se caracteriza por cuatro estaciones tan marcadas para cada momento del ciclo agrícola y en terrenos tan amplios que tuvo que desarrollar una tecnología que reemplazara al hombre, como el arado con tracción animal. Sin duda, el impacto de estas necesidades nos permite inferir con rapidez las diversas consecuencias en el desarrollo tecnológico de ambas culturas y en el conocimiento adaptado a la realidad que transmiten sus mitos.

Esta civilización, más de tres siglos más tarde, considerada inferior por ser distinta de la occidental, es la que Arguedas quiere dar a conocer al mundo. En una sociedad *disciplinar* (Foucault, 1990) ha surgido la antropología como ciencia que permite realizar esta labor, pero en una civilización como la andina es el mito el que transmite ese conocimiento. La reunión desde una literatura arquetípica que une escritura y mito permite representar también la oralidad y el conocimiento equivalentes a un trabajo etnográfico.

Esta religación mítica conduce a que Arguedas utilice fórmulas orales quechuas o mestizas en su obra, tanto literaria como antropológica⁴.

El pensamiento religioso o mítico es un pensamiento analógico que, como hemos subrayado, surge de la sincronicidad con la naturaleza. En Arguedas la presencia de esta sincronicidad es la fuerza motora de la construcción de sus representaciones⁵. Quizá el momento más recordado por todos es cuando el niño Ernesto, alter ego de Arguedas en *Los ríos profundos*, se identifica con el río Pachachaca:

Debía ser como el gran río: cruzar la tierra, cortar las rocas: pasar, indetenible y tranquilo, entre los bosques y montañas; y entrar al mar, acompañado por un gran pueblo de aves que cantarían desde la altura.

⁴ Nos llama la atención que cuando Alberto Escobar, en su *Arguedas o la utopía de la lengua*, trabajó la escritura arguediana, solo tomara, desde la perspectiva de la disciplina lingüística, los aspectos bilingüe y multicultural de su discurso, dejando de lado la oralidad de un lenguaje de razón discursiva mítica, propia de las convenciones orales quechuas (1984).

⁵ En términos occidentales debiéramos utilizar el término *ficción*, pero utilizamos *representación*, pues se trata de otro tipo de mimesis.

Durante esos días los amigos pequeños no me eran necesarios. La decisión de marchar invenciblemente, me exaltaba.

–¡Como tú, río Pachachaca!– decía a solas.

[...]

¡Sí! Había que ser como ese río imperturbable y cristalino, como sus aguas vendedoras. ¡Como tú, río Pachachaca! ¡Hermoso caballo de crin brillante, indetenible y permanente, que marcha por el más profundo camino terrestre! (1986, pp. 50-51).

Pero nos interesa resaltar que este fenómeno de sincronicidad también se presenta en la obra antropológica de Arguedas. Específicamente en su tesis *Las comunidades de España y del Perú*, que publicara en 1968. En ella se puede observar que el autor no puede reprimir esta asociación inmediata consigo mismo y con la naturaleza:

No resisto, aunque parezca fuera de lugar, citar dos notas especialmente inolvidables que se refieren al paisaje de Sayago. El de la higuera que brotó de los muros de piedra negra labrada y bien ajustada, de la iglesia de Bermillo y el del canto y vuelo de la tutubía.

[...]

Una higuera apareció en una rajadura del muro del templo; la descubrí en abril, la contemplé detenidamente. Era el tiempo en que el famoso negrillo de la plaza, tan reseco, empezaba también a brotar. En mayo, la higuera había extendido vigorosamente sus ramas cubriendo un buen trecho de la pared. Aparecía como un alarde verdaderamente exagerado de la naturaleza. Los niños no podían coger sus frutos porque quedarían muy altos, ni podrían dañarlo en lo menor. La sombra de este fantástico árbol se proyectaba toda en el muro. Y en este tiempo, en que la higuera había alcanzado su mayor desarrollo, contemplaba con regocijo muy semejante, el vuelo y canto de la tutubía (1987, p. 44).

Por otro lado, en ambos textos, cabe resaltar una fórmula que ya podríamos llamar *arguediana*, en la que se unen oralidad y escritura, poesía y etnología, que no es otra cosa que el célebre recurso de la recopilación de canciones.

En el caso de las chicheras, el mismo texto ya convierte en una especie de ritual religioso la asistencia de Ernesto a ese refugio:

Ellas sabían solo huaynos del Apurímac y del Pachachaca, de la tierra tibia donde crecen la caña de azúcar y los árboles frutales. Cuando cantaban con sus voces delgaditas, otro paisaje presentíamos; el ruido de las hojas grandes, el brillo de las cascadas que saltan entre arbustos y flores blancas de cactus, la lluvia pesada y tranquila que gotea sobre los campos de caña; las quebradas en que arden las flores del pisonay, llenas de hormigas rojas y de insectos voraces:

¡Ay siwar k'enti!	¡Ay picaflor!
<i>Amañana wayta tok'okachaychu,</i>	Ya no horades
<i>Siwar k'enti.</i>	tanto la flor,
<i>Ama jhina kaychu</i>	Alas de esmeralda.
<i>Mayupataman urayamuspa,</i>	No seas cruel
<i>K'ori raphra,</i>	Baja a la orilla del río,
<i>Kay puka mayupi wak'ask'ayta</i>	Alas de esmeralda,
<i>K'awaykamuway.</i>	Y mírame llorando junto al agua roja,
<i>K'awaykamuway</i>	Mírame llorando.
<i>Siwar k'enti, k'ori raphra,</i>	Baja y mírame,
<i>Llakisk'ayta,</i>	Picaflor dorado,
<i>Purun wayta kirisk'aykita,</i>	Toda mi tristeza,
<i>Mayupata wayta</i>	Flor del campo herida,
<i>Sak'es'aykita.</i>	Flor de los ríos
	Que abandonaste.

Yo iba a las chicherías a oír cantar y a buscar a los indios de hacienda. Deseaba hablar con ellos y no perdía la esperanza. Pero nunca los encontré. Cierta vez, entraron a una chichería varios indios traposos, con los cabellos más crecidos y sucios que de costumbre; me acerqué para preguntarles si pertenecían a alguna hacienda. ¡Mánan haciendachu kani! (No soy de hacienda), me contestó con desprecio uno de ellos. Después, cuando me convencí que los «colonos» no llegaban al pueblo, iba a las chicherías, por oír la música, y a recordar. Acompañando en voz baja la melodía de las canciones, me acordaba de los campos y las piedras, de las plazas y los templos, de los pequeños ríos a donde fui feliz. Y podía permanecer muchas horas junto al arpista o en la puerta de calle de las chicherías, escuchando. Porque el valle cálido, el aire ardiente, y las ruinas cubiertas de alta yerba de los otros barrios, me eran hostiles (1986, pp. 37-38).

Este mismo recurso, aparece en la tesis de Arguedas, cuando nos relata las prácticas sociales de los comuneros de Bermillo asociadas al trabajo agrícola:

Durante la trilla, el régimen de las comidas es el mismo que en la siega, pero «se da menos que en la siega», porque el trabajo ya no es tan duro. La competencia continúa.

No se canta durante el trabajo, pero el viaje de los labradores de las eras a la aldea es considerado por todos como el momento más feliz del año y de la vida. Montadas sobre los carros llenos de trigo o centeno o algarrobo, al anochecer, bajo el cielo leve y profundamente iluminado por el inmenso sol que ha caído creciendo en dimensión y belleza y decreciendo en luz y rigor, el labrador se siente regocijado por el esplendor realmente incomparable de la naturaleza y la dicha de haber asegurado el sustento para el tiempo feroz e inclemente del invierno. Van en caravanas de carros y entonces cantan; el mayoral da la voz y hombres y mujeres entonan en coro:

Me gustan los labradores
Sobre todo en el verano
Con los cornales al hombro
Para recoger el grano.
Y a la riberana
Ramo de flores,
A la riberana
Y a mí me gusta ¡olé!
Por la mañana.
[...]

De noche, mientras los labradores cenan o descansan, oirán, a lo lejos, el canto del ruiseñor que se alterna con las muchas variedades de pájaros que cantan en el día. En el interior de las casas, tan pobres y tan limpias, se escucha esta melodía que entona con amor indefinible, el ruiseñor, al que oí por primera vez en estos campos pobres, tan empeñosa y devotamente labrados por el antiguo hombre de España. La competencia ha terminado, empieza la rutina y el trabajo menos pesado y más tedioso (1987, pp. 69-70).

En general, la tesis de Arguedas está dedicada a la reconstrucción de la oralidad en la comunidad, a través de canciones, pero sobre todo de refranes asociados a los piojos, al trigo y a Dios. Es un trabajo casi literario de etnología.

Pero de todos los casos en los que se trasmite una confluencia de disciplinas occidentales, debido a la representación oral, quizá el caso más interesante sea el de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (en adelante, *Los zorros*), la obra literaria

más audaz de Arguedas. Audaz, en tanto el autor es consciente de estar realizando un experimento literario, a la par que se ve a sí mismo como extraño a la corriente de escritores que, como Cortázar y Vargas Llosa, considera «profesionales». Y es justamente la relación con el cosmos la base sobre la que sustenta su condición a la vez que provinciana, supranacional: «y cuando desde San Miguel de Obrajillo contemplamos los mundos celestes, entre los cuales giran y brillan, como yo lo vi, las estrellas fabricadas por el hombre, hasta podemos hablar, poéticamente, de ser provincianos de este mundo» (2011, p. 30).

Es quizá en esta obra en la que se puede comprender mejor que no existe una vocación propiamente antropológica o literaria en un sentido profesional occidental, sino más bien un raptó epifánico, en el sentido de Joyce, que revela la intención de una representación que lo rebasa:

Total que se abrieron perspectivas insospechables para un informe etnológico general sobre Chimbote y materiales para mi novela. Se llamará *Pez grande*, si alcanzo a mejorar [quiere decir de salud] podré escribir una narración sobre Chimbote y Supe que será como sorber un licor bien fuerte, la sustancia del Perú hirviendo de estos días, su ebullición y los materiales quemantes con que el licor está formado (Carta a John Murra, 1967, en Murra & López-Baralt, 1998, p. 278).

Hasta que, en agosto de 1968, cuando Arguedas está escribiendo la novela en Santiago de Chile, ya solo queda la intención literaria: «O escribiré una buena novela o serviré para nada. Si escribo la novela podré seguir haciendo otras cosas» (1998, p. 279).

Considero que el siguiente fragmento de *Los zorros* condensa esta forma arguediana de representar, pues en ella se conjugan la sincronicidad, el canto, el rito, para representar la realidad de los pobladores andinos en Chimbote:

Corrió cuesta abajo, buscando el camino de los burros. Encontró aún a la otra mujer en el mismo sitio. Estaba sentada, con la cara hacia el humo y las llamas. Filas de bolicheras se deslizaban ya hacia las islas. La luz de la luna no podía refractarse bien en el agua sucia de la bahía pero las bocanadas de humo candente de las fábricas flameaban en esa agua estancada.

—Señorita deshonrada, triste señorita botada es chuchumeca Orfa. Su hijo no tiene padre. ¡Seguro! —dijo la mujer, sentándose junto a la otra, Paula Melchora, que miraba fijamente la bahía. Paula extendió el brazo y señaló una aguada que las luces de las fábricas hacían brillar cerca de la playa.

—Va volar gaviotas. ¡Verás! —dijo.

Una bandada densa lanzó un coro de chillidos contra el médano. Se alzó mariposeando en las orillas ennegrecidas de la bahía, por el lado del gran barrio de fábricas «27 de octubre». Sin bordes netos, angostándose y extendiéndose, la mancha de gaviotas parecía indecisa. La luz empezó a cambiar en ese momento. Las islas, cubiertas de guano de alcatraz (nitrógeno y cal), iban a encenderse, a blanquear con la luz de la aurora.

—Gaviotas; gentil gaviota —volvió a hablar la mujer— de mi ojo, de mi pecho, de mi corazoncito vuela volando. Bendice a putamadre prostíbulo. M' está doliendo me «zorrita». Lu' han trajinado, gentil gaviota, en maldiciado «corral», negro borracho, chino borracho. ¡Ay vida! Asno Tinoco mi' ha empañado, despuecico.

Se levantó; permaneció un rato de pie. Su compañera, la que estaba a su lado, vio que los ojos de la mujer se achicaban, toda la cavidad de los ojos y parte de la frente se arrugaban, y así, en esa cara apretada, vio que la gran bahía, el más intenso puerto pesquero, se concentraba en las arrugas del ojo de su compañera. La vio irse, tranqueando firme sobre la arena gruesa de la cuesta. Ella fue siguiéndola, pensando. Mientras chillaban las gaviotas y el viento batía empeñosamente la arena sobre el «corral» prostíbulo. Al llegar a la primera fila de casas de barriada, al borde de la «carretera de circunvalación», huella afirmada con ripio y basura, se volvió cara a las fábricas; se sacó el sombrero, enarcó el brazo como para bailar, hizo brillar la cinta del sombrero, moviéndolo, y con la melodía de un carnaval muy antiguo, cantó, bailando:

Culebra Tinoco
Culebra Chimbote
Culebra asfalto
Culebra Zavala
Culebra braschi
Cerro arena culebra
Juábrica harina culebra
Challwa pejerrey, anchovita, culebra,
Carritera culebra
Camino de bolichera en la mar, culebra,
Fila alcatraz, fila huanay culebra.

Cantaba, bailando en redondo, removiendo la arena, agitando el sombrero mientras la otra, la preñada, se perdía caminando indiferente a la sombra de las primeras casas de la barriada (2011, pp. 50-51).

Actualmente, esta novela y sus personajes forman parte de los mitos a través de los cuales Arguedas nos ha enseñado a comprender el Perú. No sé si he respondido la pregunta que Fermín del Pino se hiciera años atrás o si he añadido más lana a la madeja. En todo caso, para subrayar el sustrato religioso en el que Arguedas nos hermana ritualmente, quisiera cerrar con unos versos del poema que mejor expresa el orgullo que siente este autor por las formas de conocimiento de la civilización andina, «Llamado a algunos doctores»:

Dicen que no sabemos nada, que somos el atraso, que nos han de cambiar la cabeza por otra mejor.

Yo, aleutando amor, sacaré de tus sesos las piedras idiotas que te han hundido. El sonido de los precipicios que nadie alcanza, la luz de la nieve rojiza, de espantado, brilla en las cumbres. El jugo feliz de los millares de yerba, de millares de raíces que piensan y saben, derramaré tu sangre, en la niña de tus ojos.

¡No huyas de mi doctor, acércate! Mírame bien, reconóceme. ¿Hasta cuándo he de esperarte? Acércate a mí; levántame hasta la cabina de tu helicóptero. Yo te invitare el licor de mil savias diferentes.

No contestes que no vale. Más grande que mi fuerza en miles de años aprendida; que los músculos de mi cuello en miles de meses; en miles de años fortalecidos, es la vida, la eterna vida mía, el mundo que no descansa, que crea sin fatiga; que pare y forma como el tiempo, sin fin y sin principio (Pinilla, 2004, pp. 538-540).

Bibliografía

- Arguedas, José María (1983). *Obras completas* (V). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1986). *Los ríos profundos. Cuentos escogidos*. Prólogo de Mario Vargas Llosa. Santiago de Chile: Ayacucho.
- Arguedas, José María (1987). *Las comunidades de España y del Perú*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Arguedas, José María (2011). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima: Horizonte.
- De Ávila, Francisco (2009). *Dioses y hombres de Huarochiri*. Traducción de José María Arguedas. Lima: Universidad Antonio Ruiz de Montoya.
- Del Pino-Díaz, Fermín (2008). El antropólogo como autor, o de la reflexividad del sujeto euroamericano. Presentación. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXIII (1).

- Escobar, Alberto (1984). *Arguedas o la utopía de la lengua*. Lima: IEP.
- Foucault, Michel (1990). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Traducción del francés de Aurelio Garzón del Camino. Madrid: Siglo XXI.
- Frye, Northrop (1991 [1959]). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila.
- Golte, Jürgen (1980). *La racionalidad de la organización andina*. Lima: IEP.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe (1992). *El primer Nueva corónica y buen gobierno [1615]*. Editado por John Murra y Rolena Adorno. Traducciones del quechua por Jorge L. Urioste (3 tomos). México: Siglo XXI.
- Guthrie, Stewart (1980). A Cognitive Theory of Religion. *Current Anthropology*, 21 (2), 181-203. www.jstor.org/stable/2741711
- Murra, John & López-Baralt, Mercedes (eds.) (1998). *Las cartas de Arguedas*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Neyra, Eloy & Escribens, Paula (2010). *Salud mental comunitaria. Una experiencia de psicología política en una comunidad afectada por la violencia*. Lima: DEMUS.
- Ong, Walter J. (1987). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Traducción de Angélica Scherp. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Ossio, Juan M. (1978). Las cinco edades del mundo según Felipe Guamán Poma de Ayala. En Marcia Koth de Paredes y Amalia Castelli (comps.), *Etnohistoria y antropología andina* (pp. 241-252). Lima: Centro de Proyección Cristiana.
- Pinilla, Carmen María (1994). *Arguedas: conocimiento y vida*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Pinilla, Carmen María (comp.) (2004). *José María Arguedas. Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Silva Santisteban, Fernando (1978). El tiempo de cinco días en los mitos de Huarochirí. En Marcia Koth de Paredes y Amalia Castelli (comps.), *Etnohistoria y antropología andina* (pp. 209-220). Lima: Centro de Proyección Cristiana.