



Capítulo 29



ARGUEDAS:

LA DINÁMICA DE LOS ENCUENTROS CULTURALES

TOMO II

Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales. Tomo II
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: mayo de 2013

Tiraje: 500 ejemplares

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

ISBN: 978-612-4146-38-1

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2013-07737

Registro de Proyecto Editorial: 31501361300396

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

Avatares del yo en la obra de José María Arguedas

MARTIN LIENHARD
Universität Zürich, Suiza

Avatar

En un texto arguediano temprano, «Simbolismo y poesía de dos canciones populares quechuas», publicado en *La Prensa* de Buenos Aires en 1938, podemos leer lo siguiente:

Esta canción de fuego es muy antigua. En las fiestas de los ayllus de los indios de Puquio, la cantan en coro grande [...]. Los muchachos no podíamos cantar este himno; nosotros también nos parábamos en las esquinas, para imitar a los indios grandes, pero no alcanzaba nuestra garganta para este canto; nos dábamos cuenta que no podíamos. Y en la voz de la mujer también, esta canción del fuego pierde su vida; parece otro canto (Arguedas, 1985 [1938], pp. 29-33).

El hablante se refiere aquí a la *performance* de una canción quechua: un huayno cuya letra empieza con las palabras *Ork'opi ischu kañask'ay* («el ichu que encendí en la montaña»). Sus observaciones remiten al pasado, a una época en la cual él era «muchacho». Al denominar «himno» al huayno en cuestión, el hablante pretende sin duda enfatizar el carácter solemne de esa *performance*, que se desarrolla en el marco de una fiesta de un *ayllu*



de Puquio. Quienes la protagonizan son los «indios grandes». Si no supiéramos nada del autor de este texto —pocos lectores lo conocerían en Buenos Aires en 1938—, tendríamos que sospechar que se trata de un individuo que se crió en un *ayllu* puquiano; de un «indio» que se hizo autoetnógrafo: el género textual y el lenguaje usado lo identifican, en efecto, como tal. Ahora bien, el autor del texto, José María Arguedas, nacido en 1911 en Andahuaylas, no era indio. Es cierto que pasó cierto tiempo en Puquio, pero sería exagerado afirmar sin más que se haya criado en uno de los *ayllus* de ese lugar. No es posible, por lo tanto, identificar sin más al hablante de este texto con su autor.

El yo que habla en este texto puede considerarse, más bien, como uno de los avatares que Arguedas manifiesta en sus escritos. Un avatar, en la tradición hindú, es la apariencia adoptada por una divinidad al bajar a la tierra; es la única forma bajo la cual los creyentes pueden verla. Una divinidad puede disponer de todo un abanico de avatares. Análoga, en cierto sentido, es la manera como un escritor se manifiesta ante sus lectores. Si prescindimos de sus posibles apariciones mediáticas, la apariencia que un escritor adopta ante ellos son los textos que propone a su atención; estos serán, por lo tanto, sus «avatares» o, usando otra metáfora, sus «máscaras». De todas las máscaras posibles, las más ambiguas —o las más difíciles de interpretar— son, sin duda, los textos enunciados por un hablante cuya identidad se asemeja a la del propio autor. Engañados por el yo que les va hablando, los lectores tienden, ante tales textos, a leerlos como si se tratara de la expresión «inmediata» —no mediatizada— de la persona del autor¹.

En la obra de José María Arguedas abundan, independientemente del género discursivo (ficción narrativa, etnografía, antropología, poesía, etcétera), los textos enunciados por un hablante en primera persona o, más exactamente, por un hablante que revela su presencia mediante el pronombre yo (o nosotros)². Es a este tipo de textos que limitaré, en lo que sigue, mis consideraciones. En cualquiera de los textos o fragmentos textuales arguedianos de este tipo, el yo (o nosotros) y las informaciones que proporciona acerca de su identidad (individual o colectiva) configuran la máscara adoptada, puntualmente, por el escritor.

¹ Recuerdo a este propósito que «persona», etimológicamente, no remite a una persona o a un individuo, sino a la máscara que llevaban en el teatro romano los actores. Estas máscaras evidenciaban el papel que les tocaba a los actores en una obra determinada.

² *Stricto sensu* no se puede hablar sino en primera persona. La frase «Juan salió de su casa» supone un yo que la pronuncia. Sería conveniente, por lo tanto, distinguir entre enunciados pronunciados por un yo identificable y otros en los cuales el yo (subyacente) oculta su presencia.

Años 1935-1950

El avatar arguediano que se manifiesta en el texto que acabo de mencionar, «Simbolismo y poesía de dos canciones populares quechuas», reivindica su pertenencia a un colectivo «indio». El mismo año 1938, el hablante del «Ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo», que precede la antología *Canto kechwa*, empieza diciendo lo que sigue: «En el patio grande de la hacienda Viseca cantaban, por las noches, las mujeres, los muchachos y los peones de la hacienda. Los dueños de Viseca *nos* dejaban cantar» (Arguedas, 1938, p. 5)³.

Integrado a un nosotros bastante amplio, el yo que se expresa aquí se autode-signa como alguien que formó parte, en algún momento de su pasado, del personal de una hacienda, de un nosotros subalterno que incluía a las «mujeres», los «peones» y los «muchachos». Más adelante, refiriéndose a las fiestas de las comunidades de Utek' y K'ochapata, el mismo hablante puntualiza que en aquel entonces, él pertenecía al grupo de los «muchachos»: «los comuneros del pueblo cantaban otros waynos alegres, bailaban en la casa del mayordomo, en las esquinas de la plaza: *los muchachos seguíamos* a los wifaleros» (p. 5). Seguimos, por lo tanto, con un yo semejante al del ensayo comentado anteriormente. Páginas más adelante, sin embargo, ese yo adopta, de repente, una identidad diferente, marcadamente individual: «A los doce años de edad *me sacaron* de la quebrada. *Mi padre me llevó* a recorrer otros pueblos» (p. 6). Instalado en una hacienda descrita como el mero infierno, este yo califica a los trabajadores de «indiada [que] no sabía cantar». Ya no hay aquí, al parecer, ningún nosotros posible. Unas páginas más adelante todavía, el yo menciona su llegada «a las ciudades de la costa» (p. 8) y a «la capital» (p. 9). A diferencia de los textos publicados en *La Prensa* de Buenos Aires, este ensayo, aunque abunda en observaciones históricas, sociológicas y antropológicas, contiene muchas de las características de un texto autobiográfico. El yo que se va imponiendo parece ser, pues, el del propio José María Arguedas con su conocida biografía de migrante. Un migrante claramente definido como «quechua».

La reivindicación de una identidad «quechua» es constante en las declaraciones de José María Arguedas. En su «explicación previa» a la reedición de *Agua* en 1954, Arguedas escribe, hablando de sí mismo en tercera persona, que esa obra «fue editada hace 19 años, cuando el autor había ingresado a la Universidad y era aún, sustancialmente, un quechua» (Arguedas, 1983a [1935], I, p. 76).

³ En todas las citas presentadas en este trabajo, las cursivas, cuando no se indica otra cosa, son mías.

Unos doce años más tarde, en la introducción a la traducción de *Dioses y hombres de Huarochiri* (1975), José María Arguedas, en cuanto traductor, escribe: «El torrente del lenguaje del manuscrito es oral. Este torrente cautiva; [...] la materia de la lengua oral trasmite un mundo de hombres, dioses, animales, abismos, caminos y acontecimientos *como únicamente lo sentimos en los cuentos quechuas oídos en nuestra infancia* a los famosos narradores indígenas» (pp. 10-11). De nuevo, aquí, el yo arguediano reivindica una infancia «quechua». Un año antes de su muerte, Arguedas (1968), en la reseña de una colección de cuentos quechuas, será aun más preciso y dirá que fue *monolingüe quechua*.

En toda la primera fase del quehacer periodístico-ensayístico de José María Arguedas, entre mediados de los años 1930 y 1948, los géneros textuales que destacan son el relato etnográfico y la reseña, o el ensayo sobre cantantes y músicos andinos. Tema genérico de los textos del primer tipo, publicados a lo largo de más de diez años en *La Prensa* de Buenos Aires, es la ritualidad, la música y la artesanía de las comunidades indígenas de la sierra peruana, con énfasis en las de habla quechua⁴. En estos textos altamente subjetivos, la información se suministra al lector a través de la mirada y la voz de un yo que no solo no oculta, sino que exhibe la peculiaridad de su perspectiva: la de un viajero que se (re)encuentra con un mundo que parece serle familiar:

Quando se anda de noche por los caminos que atraviesan las chacras de trigo, de todas partes llega este canto agudo y penetrante; el cielo, oscuro o iluminado, los arbustos que crecen en la orilla de las chacras, el agua misma del río que baja en silencio por el fondo de la quebrada, parecen como dominados, como llenos de la vibración, del ruego profundo de estos cantos (Arguedas, 1985 [1941], pp. 95-98).

El lirismo de tales evocaciones paisajísticas puede recordar cierto costumbrismo romántico. Aun así, el yo que se expresa en este y en otros textos semejantes no deja de observar con gran lucidez los procesos de modernización económica, social y cultural que se producen en el espacio evocado. Nos comunica, entre otras cosas, que «hace ya medio siglo que el Ferrocarril del Sur cruza la quebrada» (Arguedas, 1985 [1941], pp. 95-98), que el valle tiene carretera, que muchos campesinos se han convertido en negociantes, que hay tiendas lujosas y que se están multiplicando las escuelas. En *Works and Lives. The Anthropologist as Author*, Clifford Geertz (1988)

⁴ Sybila Arredondo de Arguedas reunió la totalidad de estas crónicas o ensayos en el libro *Indios, mestizos y señores* (Arguedas, 1985).

señaló la importancia que tiene, en la retórica usada por los antropólogos, la afirmación de «haber estado ahí» —casi siempre un lugar remoto, de acceso difícil y tal vez peligroso—. Leyendo los ensayos etnográficos de José María Arguedas, constatamos que él no solo subraya el hecho de «haber estado ahí», sino que afirma su familiaridad con las comunidades evocadas. A menudo insinúa, incluso, *ser o haber sido* miembro de alguna de ellas. En las reseñas o los ensayos arguedianos sobre cantantes y músicos andinos, publicados sea en *La Prensa* de Buenos Aires, sea en revistas peruanas de circulación limitada como *Palabra*, la identidad que el hablante asume se apoya en la existencia de una sensibilidad musical común entre indios, mestizos y migrantes. Así, en «Francisco Gómez Negrón y el valor de la música indígena» (1936a), se nos dice que este cantante andino —chumbivilcano— se expresaba con una voz que «a los serranos nos hace creer que *estamos* sobre la puna, frente a los nevados, al *wayllar ischu*, a las *wachwas* blancas de las lagunas»; con «la voz entera de todos los “endios animales”, de todos los serranos que *vivimos recordando siempre nuestras quebradas, nuestras punas, nuestros ríos*». El término elegido para denominar este nosotros es el de *cholos*: «*Para nosotros*, para los “cholos peruanos”, el porvenir de la música nacional está en esas canciones, “ayarachis”, “jarawis”, “waynos”». Si consideramos que en aquel entonces, tanto «serrano» como «cholo» eran vocablos con los cuales los costeños se referían despectivamente a los peruanos andinos u oriundos del Ande, entendemos que José María Arguedas, a través de un nosotros específico, reivindica orgullosamente esos apodosos humillantes para reaccionar contra el menosprecio que él mismo, en tanto provinciano serrano, sufría en el ambiente intelectual limeño.

En algunas de las crónicas arguedianas de esa época aparece un hablante de otro tipo, «rebelde», que afirma a gritos su solidaridad política para con los oprimidos. Así, en «Cómo viven los mineros de Cerro de Pasco» (1936b), José María Arguedas relata su experiencia durante un sorprendente viaje «turístico» a las minas de este nombre. Al observar la deshumanización que padecen los obreros y sus familias, el narrador exclama:

¡Mañana será de otra manera! Y veo temblar delante de mis ojos a toda esa rara ciudad: se estremecían mis nervios. Un deseo tenaz e indefinible me quemaba la sangre, se empozaba en el corazón. Un grito, una maldición echó sus raíces en todo mi cuerpo (1936b, pp. 11-16).

Quien habla aquí es un yo no solo capaz de conmoverse e indignarse profundamente por la miseria en que se arrastran los mineros, sino también de imaginar un futuro diferente —socialista, por más señas— para toda la sociedad peruana.

En el contexto de los escritos arguedianos «no literarios» de esos años, cabe mencionar todavía el ensayo «La canción popular mestiza en el Perú. Su valor documental y poético», publicado en tres entregas en *La Prensa* de Buenos Aires (1940-1941) y dedicado, principalmente, a Kilku Waraka (Andrés Alencastre) y a Gabriel Aragón, dos artistas andinos versátiles y famosos. La voz que habla en este texto no se da a conocer inmediatamente. Solo en la segunda entrega el hablante utiliza abiertamente la primera persona: «En estos waynos de Kilko [Waraka], la fuerza con que el hombre está encadenado al pueblo nativo se siente más que en todos los cantos que *he oído* en los pueblos indios» (Arguedas, 1985 [1940], pp. 59-63). Más adelante, hablando de las comedias quechuas de Gabriel Aragón, el hablante, tras afirmar que «yo he visto estas comedias», describe someramente su puesta en escena. Aun cuando no se expresa sistemáticamente en primera persona, el hablante de este texto recuerda a cada paso no solo el «haber-estado-ahí», sino también su absoluta familiaridad con el mundo evocado: «El lago de Langui Layo está en la puna brava, al pie del Yanaorcco, y no sé por qué, junto al ichu salvaje de los cerros que miran al lago, crece también la ccañiwa, la quinua, la cebada y las papas, en chacras grandes, hasta donde llega la sombra de los nevados» (Arguedas, 1985 [1940], pp. 59-63)⁵.

A diferencia de los textos dedicados a «los trabajos y los días»⁶ de las comunidades indígenas, este ensayo en tres partes otorga un puesto de honor a los artistas mestizos. A Kilku Waraka y a Gabriel Aragón, cantantes «mestizos», se les atribuye la capacidad de cantar, alternativamente, como «indios» o como «mestizos»: «Pero como Kilko, Gabriel es indio o mestizo, según la hora, el sitio o el motivo por el que cante» (pp. 59-63). Gracias a su capacidad de «representar» a la totalidad —al menos a la mayoría— de la población andina, «el mestizo», desde la primera entrega de este ensayo, aparece como «guía del pueblo andino del Perú» (pp. 59-63). ¿Cómo definir al hablante de este ensayo? El yo que aquí se manifiesta, muy discretamente, no es el de un mestizo. A pesar de la admiración

⁵ José María Arguedas conocía perfectamente este paisaje porque, durante su permanencia en Sicuani (1939-1941), visitaba a menudo a Alencastre, dueño de Langui Layo, «detalle» que omite en este texto.

⁶ Título de la más famosa de las obras de Hesíodo (700 años antes de nuestra era), que contiene, entre otras cosas, una descripción de la vida del campesinado griego.

que dice profesar por la pujanza cultural y económica de los mestizos, ese yo no llega a identificarse con ellos⁷. De hecho, José María Arguedas no adopta nunca un avatar «mestizo». En *Canto kechwa*, tras confesar que tiene un «temperamento lírico» y que recuerda mejor las canciones tristes que las alegres, el hablante agrega que «ya saldrá por ahí algún mestizo que nos dé todo un libro de las canciones satíricas y alegres de la sierra» (1938a, prólogo). Al pronunciar esta frase levemente despectiva, el yo se distancia —aunque no antagónicamente— de los «mestizos». Pero, ¿cómo define su propio lugar social? En tanto sociólogo, Arguedas, hasta los años cincuenta, solía dividir a la población andina en «señores», «mestizos» e «indios», pero él mismo no solía incluirse en ninguna de esas categorías. Reacio a autodefinirse en términos sociológicos, José María Arguedas prefirió siempre, en cualquiera de sus avatares, identificarse a partir de un criterio lingüístico-cultural.

Me he referido, hasta ahora, a los avatares arguedianos que se nos presentan en sus crónicas y/o ensayos. Todavía al comienzo del periodo que estamos revisando (1935-1950), José María Arguedas publica su primer volumen de cuentos: *Agua*. Tanto en «Agua» como en «Los escolares» se expresa un yo cuyo «forasterismo» —el hecho de «no-pertenecer-del-todo»— recuerda al que manifiestan varios de los hablantes de los textos no ficcionales. El narrador de «Agua», Ernesto, es «escolero» como los demás muchachos de San Juan; pero estos, al llamarlo «niño Ernesto», y no *mak'ta* o *mak'tillo*, están haciendo hincapié en su identidad de «forastero», de un individuo que proviene de otro mundo. Ernesto, sin embargo, se siente y quiere ser «comunero»: «Sentí que mi cariño por los comuneros se adentraba más en mi vida; me parecía que yo también era tinki, que tenía corazón de comunero, que había siempre vivido en la puna, sobre las pampas de ischu» (Arguedas, 1983a [1935], I, p. 64). El deseo de ser «comunero» o, al menos, de formar parte íntegra de la comunidad evocada, lo expresa también, como ya vimos, el hablante de un ensayo como «Simbolismo y poesía de dos canciones populares quechuas» (1938b); o, de manera tal vez más espectacular, el de una crónica etnográfica como «El carnaval de Tambobamba»:

⁷ En un ensayo arguediano de 1955, «“Taki Parwa” y la poesía quechua de la República», el hablante, comentando el primer poemario de Kilku Waraka, expresa la admiración mezclada de repugnancia que le inspiran los mestizos exitosos: «El título del libro nos acerca a un hombre quechua *primitivo* y creador; la fotografía del mismo autor —que aparece en la tercera página— nos muestra los caracteres adquiridos por el mestizo: la *teatralidad*, el *egolatrismo*. Kilku Waraka es una mezcla muy representativa. El mestizo fluyente, dinámico, de *confuso pero incontenible poder de ascensión* y cuya *dicotomía* se advierte aún en la *mímica* y en el *traje*».

Espero llegar a Tambobamba [...], y cantarlo [el carnaval] en la plaza, con cincuenta guitarras y tinyas, oyendo la voz del gran río, confundido en este canto que es su fruto más verdadero, su entraña, su imagen viviente, su voz humana, cargada de dolor y de furia, mejor y más poderosa que su propia voz de río, río gigante que cavó mil leguas de abismo en la roca dura (Arguedas, 1942).

A lo largo del cuento «Agua», Ernesto acompaña al *mak'ta* cornetero Pantaleoncha, a quien los indios mayores, por su larga permanencia en la costa, también consideran «forastero». Ambos son jóvenes rebeldes, característica que comparten con el hablante de «Cómo viven los mineros de Cerro de Pasco». Pantacha predica el alzamiento y aboga por la muerte de los principales, especialmente de don Braulio, el gamonal rico de San Juan. Lo pagará, al hacerse presente el gamonal, con su muerte. El narrador, Ernesto, toma su lugar, hiere al principal arrojándole la corneta a la cabeza, pero termina huyendo para juntarse con los comuneros de Utek', considerándolos más valientes que los indios de San Juan. Igual que los hablantes de las crónicas etnográficas o como el narrador autobiográfico del ensayo introductorio de *Canto kechwa*, Ernesto pertenece y al mismo tiempo no pertenece del todo al espacio evocado. Análogo es el caso de Juancha, narrador de «Los escoleros». Hablándole a la piedra Jatunrumi que lo tiene «preso», le dice: «yo no soy para tí; [soy] hijo de blanco abugau; soy mak'tillo falsificado» (Arguedas, 1983b [1935], I, p. 94). Todavía en *El Sexto*, novela de 1961, el yo narrador, recordando en la cárcel «la marcha de los cóndores cautivos por las calles de mi aldea nativa» (Arguedas, 1983 [1961], III, pp. 258), enfatiza su relación ambigua con el espacio «indio»: «Yo iba llorando delante de los aukis cautivos; los otros niños festejaban la marcha, corrían de una acera a otra, reían, lanzaban gritos de júbilo» (p. 259).

Ese sentimiento de no pertenecer del todo al mundo evocado parece relacionarse con vivencias del propio José María Arguedas. Él mismo, en una nota para una nueva edición de *Agua*, comentó en 1954 que su «niñez transcurrió en una de estas aldeas», que «comía en la cocina con los “lacayos” y “concertados”» y que «durante varios meses [fue] huésped de una comunidad» (Arguedas, 1983a [1935], I, p. 77). Esto no implica, desde luego, que haya protagonizado acontecimientos similares a los que se cuentan en «Agua» o en «Los escoleros».

El yo lírico-etnográfico de las crónicas etnográficas tempranas, el yo autobiográfico de *Canto kechwa* y el yo rebelde de «Como viven los mineros en Cerro de Pasco» o «Agua» (amén de «Los escoleros») son otros tantos avatares o máscaras

del escritor o *amauta* José María Arguedas: máscaras cuya diversidad se explica por la diferencia intrínseca que existe entre los géneros discursivos adoptados, por la variedad de destinatarios y, obviamente, por los objetivos específicos que el autor persigue en cada uno de los textos. A cada máscara le corresponde, en principio, un «mensaje» específico. Las diferencias mayores en cuanto a la naturaleza y la contundencia del «mensaje» aparecen, por un lado, en los textos «documentales» y, por otro, en los textos de ficción. A grandes rasgos, estos últimos, a través de la dramatización del conflicto entre indios y principales (o gamonales), tienden a construir una utopía revolucionaria. Ernesto, en «Agua», termina su dramático relato exclamando «¡que se mueran los principales de todas partes!» (p. 76); mientras que, en «Los escoleros», los muchachos matan al gamonal en efigie, apedreando una piedra redonda pintada como si fuera su cabeza. Los textos documentales, en cambio, suelen limitarse a demostrar, mediante la descripción, la «creatividad artística del pueblo indio y mestizo» y el ocaso de la hegemonía cultural criolla en el Perú. Aun cuando, en la última entrega de «La canción popular mestiza en el Perú y su valor documental y poético» (1985 [1941]), el hablante profetiza triunfalmente la «conquista definitiva» de Lima por los serranos, no se refiere, en rigor, sino al fin de la «oscura tradición de menosprecio a la música india».

Años 1950-1969

En las décadas de 1950 y 1960, la obra arguediana tiende a diversificarse y a volverse más compleja. Sea como antropólogo —ahora profesional— o como autor de ficciones, José María Arguedas acomete proyectos cada vez más vastos y más difíciles que en el periodo anterior. En los años sesenta incursiona, además, en un campo para él totalmente nuevo: el de una literatura —poesía ante todo— en quechua.

Entre 1945 y 1950, José María Arguedas estudia antropología en el recién creado Instituto de Etnología de la Universidad de San Marcos. En cuanto antropólogo profesional, abandona la rehabilitación genérica de las culturas andinas a favor del estudio en profundidad de las sociedades andinas regionales. Lo que justificaba ese cambio de orientación fue el hecho de que en 1950, gracias a las campañas de los indigenistas, la contribución de los artistas de vanguardia, la difusión del arte indígena y la «visibilidad» creciente que habían alcanzado las prácticas culturales de los migrantes serranos en Lima, la rehabilitación de las capacidades culturales de los indios y los mestizos ya no era una tarea prioritaria. En *Formación de una cultura nacional indoamericana*, Ángel Rama (1975) reunió, aunque bajo un título poco afortunado,

algunos de los grandes trabajos que José María Arguedas realizó en cuanto científico social entre 1951 y la fecha de su muerte. Todos ellos se caracterizan por la gran atención que su autor dedica a la «evolución» y al «cambio»: a la dimensión histórico-social de los procesos culturales andinos. José María Arguedas fue, en efecto, un antropólogo particularmente consciente de las repercusiones de la historia social en la ritualidad, la artesanía y la música andinas. En los mismos años, José María Arguedas elaboró también numerosos trabajos de índole básicamente filológica sobre literatura quechua colonial y moderna, oral y escrita⁸. En todos estos trabajos, realizados según las convenciones de la disciplina respectiva, el antiguo yo subjetivo o autobiográfico del cronista-etnógrafo de los años 1930 y 1940 cede su lugar, casi siempre, al nosotros típico de la escritura académica. La información proporcionada se vuelve más detallada y las fuentes consultadas se indican con mayor precisión.

Aún ahora, sin embargo, José María Arguedas no deja de subrayar su particular familiaridad con el mundo andino y con la lengua quechua. Lejos de hablar desde el clásico «terreno» de los antropólogos profesionales —generalmente una comunidad presentada como «exótica»—, José María Arguedas va evocando un espacio entrañablemente suyo. Algo que singulariza los trabajos arguedianos de esta época es el diálogo con sus informantes; un diálogo en el cual, a veces, el antropólogo resulta simultáneamente observador y objeto de observación. Así, en 1965, en una de sus intervenciones en el *Primer encuentro de narradores peruanos* (1969), José María Arguedas dice textualmente: «Yo hasta ahora les confieso con toda honradez, con toda honestidad, no puedo creer que un río no sea un hombre tan vivo como nosotros» (p. 108)⁹. En un trabajo del mismo periodo, «Algunas observaciones sobre el niño indio actual y los factores que modelan su conducta», José María Arguedas (1966) contrasta su propia religiosidad —la que aprendió y vivió en su niñez «quechua»— con la actitud burlona que manifiestan los jóvenes comuneros de Puquio ante los homenajes que los sacerdotes indígenas van rindiendo a los cerros: «Ya sabemos —le aclaran estos jóvenes— que Pedrorqo [un dios montaña] no es dios sino un monte grande de tierra sorda. No es dios ni es nada. Así también

⁸ Véase, a este respecto, mi trabajo «José María Arguedas y la literatura (en) quechua», presentado en el congreso internacional Los Universos Literarios de José María Arguedas, realizado en Lima, en la Universidad de San Marcos, del 4 al 8 de julio de 2011.

⁹ José María Arguedas se está refiriendo al Rhin, imponente río que los alumnos de un viejo colegio situado en sus orillas, en Basilea, llamábamos —algo irónicamente— «padrecito Rhin».

como el dios de la iglesia» (p. 9). Comentando esta situación desde la disciplina antropológica, José María Arguedas explica lo que sigue: «Los indios jóvenes no se han desarraigado del todo de su cultura nativa ni han aprendido lo suficiente de la cultura urbana moderna de tipo occidental» (p. 17), convirtiéndose así en un nuevo tipo de mestizos, a los que la antropología denomina *cholos*¹⁰. Frente a estos jóvenes que carecen de arraigo sólido, José María Arguedas reivindica, a lo largo de todo este ensayo, su doble arraigo, como volverá a hacerlo, dos años más tarde, con una frase que se tornaría famosa: «Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua». Al enfatizar y reivindicar los lazos entrañables que mantiene con su «terreno» y la población enfocada, José María Arguedas rompe con una de las exigencias tradicionales de la antropología occidental: la exterioridad del antropólogo respecto a la sociedad enfocada. Su mirada, lejos de ser «distante» o «neutra», es la de un observador a quien le interesan y afectan directamente los conflictos culturales que está investigando. En este sentido, José María Arguedas anticipa, en el Perú, una antropología de corte poscolonial.

Un yo subjetivo a primera vista semejante al del cuento «Agua» se manifiesta en la novela *Los ríos profundos* (1958). El Ernesto de esta prestigiosa obra de Arguedas comparte con su homónimo de «Agua» algunos rasgos constitutivos, pero se mueve en un contexto social y cultural de complejidad infinitamente mayor. Por eso mismo, sin duda, la rebeldía que Ernesto «heredó» de su homónimo en «Agua» resulta menos impulsiva. Es que ya no estamos, como en ese cuento de 1935, en un «mundo donde existen dos bandos enfrentados con primitiva crueldad» (Arguedas, 1983 [1935], p. 77). El Ernesto de *Los ríos profundos* se mueve en un contexto urbano-rural en el cual no basta, para transformar la sociedad, con «matar a todos los principales». En comparación con cualquier yo arguediano del periodo 1935-1950, el que se expresa en esta novela es dueño de una visión social mucho más amplia y diferenciada. A diferencia del yo de *Canto kechwa* (1938a), escéptico en cuanto a las capacidades de movilización de los colonos de hacienda (esa «indiada que no sabe cantar»), el narrador de *Los ríos profundos* intuye la fuerza potencial

¹⁰ Nótese que a mediados del siglo XVI, en México, un informante azteca del cronista dominico Diego Durán (1967), ante los reproches del misionero en cuanto a su contradictoria práctica ritual, contestó que ellos, los indígenas, estaban todavía *nepantla*; es decir, «en medio» [de los dos sistemas culturales presentes, el europeo y el nahua], definición —como se puede ver— perfectamente análoga a la de José María Arguedas.

que ellos representan. En cierto sentido, se trata de una intuición «anacrónica»: José María Arguedas, a la edad de Ernesto, no hubiera podido alcanzarla. De todas maneras, el yo hablante de esta novela no se limita a narrar historias posiblemente inspiradas en vivencias juveniles de José María Arguedas, sino que asume también el papel de un etnógrafo y folklorista muy competente, alterego del antropólogo profesional que era José María Arguedas cuando escribió este libro¹¹.

La novela arguediana siguiente, *El Sexto* (1961), se considera a menudo «autobiográfica»: como Gabriel, su narrador, José María Arguedas pasó cerca de un año en la cárcel limeña de este nombre. Pero Gabriel no es sino un avatar más de José María Arguedas, quien, en 1958, polemizando con Luis Jaime Cisneros, rechazó la idea de que una novela pudiera ser «autobiográfica».

A diferencia de Ernesto en *Los ríos profundos*, Gabriel no es dueño, en *El Sexto*, de una perspectiva privilegiada. Esta novela es, en efecto, un texto eminentemente polifónico. Lo es no solo porque los diálogos ocupan la mayor parte del texto, sino también porque las diferentes voces representan otras tantas visiones del mundo¹². La del narrador no es sino una entre muchas otras. De todos los textos arguedianos que presentan a un hablante en primera persona, es sin duda el menos «subjetivo».

Con los años sesenta vamos entrando —y no solo en el Perú— en un nuevo contexto político e ideológico. A nivel internacional, este contexto se caracteriza por el avance —observado por José María Arguedas con gran regocijo— de las luchas revolucionarias en el «Tercer Mundo»: China, Vietnam, Cuba. En el Perú, además de la guerrilla «guevarista» de 1965, se observan —y José María Arguedas les presta gran atención— grandes movilizaciones populares en la sierra y en la costa. Además, y esto será decisivo para Arguedas, llega a su auge el éxodo masivo de la población serrana hacia las ciudades de la costa, en particular hacia Lima y Chimbote¹³.

¹¹ Retomo aquí y agradezco las observaciones que me hizo Julio Ortega cuando se dio la presentación oral de este trabajo en Lima.

¹² Aquí me refiero, obviamente, a los planteamientos de Mijaíl Bajtín (1970) en su libro sobre Dostoievski.

¹³ Ejemplos de tales movilizaciones son, entre otros, la toma de tierras en La Convención y la invasión de la Caída del Ángel por migrantes serranos. Con Hugo Blanco, líder del movimiento de La Convención, José María Arguedas intercambió en 1969 algunas cartas en quechua (Arguedas, 1969). En cuanto a las «invasiones» realizadas por los serranos en la costa, su crónica periodística «La caída del ángel» (1962a) demuestra el entusiasmo con que acogía la «conquista de Lima» por sus paisanos.

En este nuevo contexto internacional, nacional y local, José María Arguedas reorienta una vez más, como veremos, su trabajo de escritor y de antropólogo. Además, con una larga serie de ensayos, informes y notas periodísticas sobre temas de diversa índole, va apareciendo como una especie de «conciencia privilegiada del Perú»: como *amauta*. Desde el punto de vista de la manifestación de nuevos avatares arguedianos, los textos más importantes de los años sesenta son sin duda la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1969, edición póstuma en 1971) y los poemas en quechua.

En el primero de estos poemas, «Tupac Amaru kamaq taytanchisman: hayllitaki, A nuestro padre creador Túpac Amaru: himno-canción», publicado en 1962, el hablante poético es mayormente un nosotros quechua exclusivo (ñoqayku): un nosotros que se opone tajantemente a «ellos», los *kita wiraqochakuna*, los «despreciables [salvajes] wiraqochas», ladrones de tierras y de chacras. La tonalidad triunfalista que caracteriza este poema se explica, en parte, por la tradición del género *qaylli* al cual el autor lo adscribe. Si el *qaylli* antiguo era un canto de homenaje a un inca victorioso, ¿quién es aquí el «inca» homenajeado? Es, por un lado, un Túpac Amaru desdoblado: el último de los incas del reducto de Vilcabamba (siglo XVI), pero también —o más que nada— José Gabriel Condorcanqui Túpac Amaru, líder de la mayor insurrección andina del siglo XVIII. Pero Túpac Amaru es, además, una reencarnación andina de Jesucristo: un «Jesucristo» que murió por su gente, por ñoqayku: la comunidad quechua hablante. La voz del hablante poético invoca a esta divinidad a la vez nueva (creada por el poeta) y familiar (por sus componentes tradicionales) con el nombre de *papay* («mi padre») y de *wauqey* («mi hermano»). Como «profeta» o *amauta* de su comunidad dialoga con un ser divino que aparece como emanación del pueblo quechua, de una «nación cercada» o «acorrallada» que logró preservar o recrear sus valores básicos a través de más de cuatrocientos años de opresión¹⁴.

En este poema, la migración de los serranos hacia la costa, lejos de implicar la extinción de la cultura indígena, significa la transformación de Lima en un nuevo *tawantinsuyu*. Una transformación no soñada, sino en vías de realizarse: «¡Hatarisianikun...!» («nos estamos levantando»). La contraofensiva de los despojados,

¹⁴ Los términos «nación acorrallada» y «nación cercada» aparecen en el texto «No soy un aculturado», leído por José María Arguedas en el acto de entrega del premio Inca Garcilaso de la Vega (Lima, octubre de 1968).

semejante a un cataclismo de dimensión cósmica, no terminará antes de restablecer el poder del colectivo nosotros: «*Lloqllasaqku ñoqanchispa llapan allpanchista hapinaykukama; llaqtanchispas llaqtanchispuni kanankama*» («Como una avalancha nos precipitaremos hasta volver a tomar toda nuestra tierra; hasta que todos nuestros pueblos sean de veras nuestros pueblos») (1983 [1962], pp. 223-233).

La identidad del hablante poético se va precisando a lo largo del poema: el pronombre ñoqayku («nosotros») remite cada vez más claramente a los migrantes. Este nosotros migrante es un nuevo avatar arguediano. Un nosotros apoyado en la fuerza real de las masas migrantes, muy distinto del yo rebelde solitario de «Agua» o de «Cómo viven los mineros de Cerro de Pasco». Como lo sugiere la nota que acompaña el poema «Katatay» (1966b), este nuevo yo es, en gran medida, el resultado del entusiasmo que Arguedas, autodesignándose ahora como *Puquio Chaupi ayllu runan* («comunero del ayllu Chaupi de Puquio»), experimentó al observar la manera como los migrantes lucaninos, sus «hermanos», seguían recreando en Lima sus tradiciones ancestrales.

El último avatar arguediano —sin duda el más complejo— es el que se manifiesta en los «Diarios» de su novela póstuma, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Para simplificar, podríamos decir que el yo que habla en estos textos es una especie de *yo-paraguas*¹⁵ que abriga, sin ocultar las diferencias o discrepancias que existen entre ellos, casi todos los avatares manifestados por el autor a lo largo de su actividad escritural: el de su etnografía temprana, el de los cuentos de *Agua*, el de Ernesto en *Los ríos profundos*, el de sus últimos cuentos (*Amor mundo*), el de sus poemas, el de sus trabajos antropológicos, el de sus estudios quechuistas, el de sus artículos de polémica literaria, cultural o política, y, por fin, el de su correspondencia particular. Más que «autobiográfico», este yo-paraguas es confesional. Por primera vez, parece que José María Arguedas ha decidido «desenmascararse» ante sus lectores. De acuerdo a la tesis central que sustenta este trabajo, sostengo que este nuevo yo no es sino otro avatar más —un avatar particularmente complejo— de José María Arguedas. En el «Primer diario», en la entrada que corresponde al 15 de mayo de 1968, el autor escribe: «Hice algo contraindicado anoche, contraindicado por mí. Cada quien toma veneno, a sabiendas, de vez en cuando; y yo siento los efectos en estos instantes» (1971 [1969], p. 24). Para hablar de este veneno, evoca la manera

¹⁵ Siempre ocurrente, el Padre Gustavo Gutiérrez propuso, alegando la sequedad del clima chimbotano, la sustitución de «paraguas» por «sombriilla».

como el *huayronqo*, una especie de abejorro, se hunde en la corola de la flor *ayaq sapatillan*, manchándose con su polvo amarillo, «materia misma de la muerte». Cambiando aparentemente de tema, se lanza en una diatriba contra los escritores «profesionales». El día siguiente, 16 de mayo, después de decir que «los efectos del veneno continúan» (p. 27), vuelve a evocar al *huayronqo*, insecto «tenido por los campesinos quechuas como un ánima que goza en el fondo de la bolsita afelpada que es flor de cadáveres» (p. 27). Luego, dirigiéndose a su «queridísimo João Guimarães Rosa», anuncia que le va a «contar, de algún modo en que consiste ese veneno mío» (p. 28). Es lo que hará el día 17 de mayo, contando con infinitas precauciones su encuentro nocturno con la chichera Fidela. «Ella me levantó sobre su cuerpo. Y el dulce arcano maldecido, João, donde se forma la vida, la hiel del sol que bebes en la oscuridad con cada poro que es como lengua de huahua [...] El veneno de los cristianos católicos que nacieron a la sombra de esas barbas de árboles que asustan a los animales [...]» (p. 31). Todo lo que precede es una «confesión» dirigida a su amigo João Guimarães Rosa, pero destinada, en rigor, a sus futuros lectores. El 11 de mayo, en efecto, había afirmado que escribía estas páginas (los «Diarios») «por terapéutica, pero sin dejar de pensar en que podrán ser leídas» (p. 15).

Estas páginas muy sugestivas se caracterizan por la asociación y el encadenamiento libre de recuerdos, percepciones, sentimientos y reflexiones, por una lógica narrativa emparentada, de alguna manera, con el *stream of consciousness* de James Joyce o Virginia Woolfe y la escritura automática de los surrealistas. Se trata, pues, de una lógica que no deja de ofrecer cierta similitud con la que gobierna poemas como «Tupac Amaru kamaq taytanchisman» o «Katatay» y que delata el parentesco que hay entre el discurso mesiánico de esos poemas y el discurso confesional de los «Diarios». La diferencia entre los dos estriba básicamente en que el yo de los poemas, asumiendo la forma de un nosotros poderoso que abarca toda la comunidad de los migrantes, profetiza, en cuanto *amauta* de la «nación cercada» o «acorrada», la llegada de un tiempo nuevo, mientras que el yo de los «Diarios», al mismo tiempo que vaticina el comienzo de otro ciclo, «el de la luz y de la fuerza liberadora invencible del hombre de Vietnam», anuncia su propia desaparición.

Para terminar

Lo que traté de hacer comprender a lo largo de esta exposición es que la lectura en clave autobiográfica de los textos de Arguedas, especialmente de los que ostentan un hablante en primera persona, plantea más problemas de los que resuelve. Cuando

se toma la precaución de considerar a esos hablantes como «avatares» o «máscaras textuales» de un yo imposible de conocer en sí o directamente, el hecho de que el autor ostente diferentes personalidades aún en sus textos más «autobiográficos» no tiene por qué provocar mayores sorpresas. A lo largo de estas páginas traté de presentar, a través de textos que ostentan a un hablante en primera persona, los avatares arguedianos que me parecen más característicos. Como hemos podido constatar, la apariencia concreta que adopta el yo varía en función del momento y el contexto en el cual los textos fueron escritos, de los propósitos puntuales que animaban al autor, del género textual elegido y del público al cual los textos van dirigidos.

Hay, sin duda, un rasgo o denominador común en todas las «máscaras textuales» adoptadas por José María Arguedas: la pertenencia *a* o la familiaridad *con* la población andina —indígena o mestiza—, a la cual reivindican de diferentes maneras y con énfasis variables los hablantes de los textos comentados. La relación entrañable, «pasional» y comprometida con la población andina o migrante es, para decirlo así, el *trade mark* de José María Arguedas. Más allá de la presencia de este *trade mark*, las máscaras textuales arguedianas muestran, como se ha visto, una notable diversidad; una diversidad que no puede explicarse siempre, para decir poco, a partir de la biografía del autor. Entre el yo profético en «Katatay» (1966) que invita a sus paisanos (*llaqtay runa*) a levantarse (*¡Sayay, sayariy!*) y el yo que reivindica, en «No soy un aculturado» (1968), su calidad de vínculo entre «la gran nación cercada y la parte generosa, humana, de los opresores», la distancia es grande; los dos textos pertenecen, sin embargo, a la misma etapa biográfica de José María Arguedas.

Este ejemplo, no elegido al azar, sugiere la coexistencia y el «diálogo» en la obra global de José María Arguedas de dos diferentes categorías de avatares. La primera es la de los avatares «rebeldes» o «profetas»; la segunda, la de los «mediadores». Los avatares rebeldes se hacen portavoces de los oprimidos y llaman a la lucha abierta contra la opresión, mientras que los avatares del segundo tipo se esfuerzan por «ablandar el corazón» de los opresores, explicándoles a estos que el Perú no tiene futuro si no se soluciona el problema de la discriminación de los indios. Ejemplos de estos dos tipos de avatares se encuentran desde los años 1935-1938. Avatares rebeldes tempranos son el narrador de «Agua» (1935) y el hablante de «Cómo viven los mineros de Cerro de Pasco» (1936); mientras que un avatar «mediador» típico, en los mismos años, es el hablante de *Canto kechwa* (1938). Estos dos tipos

de avatares dialogarán a lo largo de décadas en la obra de José María Arguedas, pero casi siempre de un texto a otro. Es en los «Diarios» de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* donde, por fin, avatares rebeldes y mediadores entablarán, al abrigo del yo-paraguas, un intenso diálogo directo.

Bibliografía

- Arguedas, José María (1936a). Francisco Gómez Negrón y el valor de la música indígena. *Palabra*, 3.
- Arguedas, José María (1936b). Cómo viven los mineros de Cerro de Pasco. *Palabra*, 111-116.
- Arguedas, José María (1938). *Canto kechwa. Con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo*. Lima: Club del Libro Peruano.
- Arguedas, J. M. (1942). El carnaval de Tambobamba. *La Prensa*, 15 de febrero.
- Arguedas, José María (1955). «Taki Parwa» y la poesía quechua de la República. *Letras Peruanas*, 12.
- Arguedas, José María (1958a). *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada.
- Arguedas, José María (1958b). ¿Una novela sobre las barriadas? *La Prensa*.
- Arguedas, José María (1962). La caída del ángel. *Expreso* (Lima), 19 de diciembre.
- Arguedas, José María (1966). *Algunas observaciones sobre el niño indio actual y los factores que modelan su conducta*. Lima: Consejo Nacional de Menores.
- Arguedas, José María (1968). Acerca de una valiosísima colección de cuentos quechuas. *Amaru. Revista de artes y ciencias*, 84-86.
- Arguedas, José María (1971 [1969]). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada.
- Arguedas, José María (1975). *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: Siglo XXI.
- Arguedas, José María (1975). *Dioses y hombres de Huarochirí*. México: Siglo XXI.
- Arguedas, José María (1983a [1935]). Agua. En *Obras completas* (I, pp. 57-82). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1983b [1935]). Los escolares. En *Obras completas* (I, pp. 83-119). Lima: Horizonte.

Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales

- Arguedas, José María (1983c [1966]). *Katatay/Temblar*. En *Obras completas* (V, pp. 245-249). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1983d [1962]). *Tupac Amaru kamaq taytanchisman. Haylli-taki. A nuestro padre creador Túpac Amaru. Himno-canción*. En *Obras completas* (V, pp. 223-233). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1983e [1961]). *El Sexto*. En *Obras completas* (III, pp. 217-344). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1985 [1938]). *Simbolismo y poesía de dos canciones populares kechwas*. En *Indios, mestizos y señores* (pp. 29-33). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1985 [1940]). *La canción popular mestiza en el Perú. Su valor documental y poético*. En *Indios, mestizos y señores* (pp. 59-94). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1985 [1941]). *Ritos de la siembra*. En *Indios, mestizos y señores* (pp. 95-98). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1985 [1942]). *El carnaval de Tambobamba*. En *Indios, mestizos y señores* (pp. 151-155). Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (1985). *Indios, mestizos y señores*. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María & Blanco, Hugo (1969). *Correspondencia entre Hugo Blanco y José María Arguedas. Amaru, 11*, 12-15.
- Bajtín, Mijaíl (1970). *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Lausana: L'Âge d'Homme.
- De Durán, Fray Diego (1967). *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*. México: Biblioteca Porrúa.
- Geertz, Clifford (1988). *Works and Lives. The Anthropologist as Author*. Stanford: Stanford University Press.
- VV.AA. (1969). *Primer encuentro de narradores peruanos*. Lima: Casa de la Cultura del Perú.