

“DE SU CUERPO A MI SANGRE”: RELECTURA DEL ARGUEDAS ETNÓLOGO

Elena Altuna Jándula
Consejo de Investigación
Universidad Nacional de Salta

Resumen

En este texto propongo la relectura de algunos artículos de carácter antropológico escritos por José María Arguedas en la década de 1940 para el diario *La Prensa* de Buenos Aires, que fueron recopilados en 1976 por Ángel Rama en el libro *Señores e indios*. Mi interés se centra en relevar de qué manera el autor construye las representaciones del Perú andino para un lectorado urbano y modernizado, evitando todo rasgo arcaizante respecto del universo objeto de estudio. Es una etapa en la que Arguedas registra la emergencia de fenómenos que comienzan a transformar el mundo indio tradicional (por ejemplo, las migraciones y sus efectos), y a los que posteriormente otorgará forma literaria.

Palabras claves: ensayo, periodismo, antropología, mundo andino, transculturación.

Abstrac

*In this paper I propose a rereading of some anthropological articles written by José María Arguedas in the decade of 1940 for the newspaper *La Prensa* from Buenos Aires, which were collected in 1976 by Angel Rama in the book *Señores e indios*. My interest is centered on relieving how the author builds the representations of Andean Peru for a modernized urban readership, by avoiding all archaic trace respect the universe object of study. It is a period in that Arguedas registered the emergence of events that start to change the traditional indian*

world (for example, migration and its effects), and which subsequently he will give them literary form.

Keywords: *essay, journalism, anthropology, Andean world, transculturation.*

Durante el apogeo de la crítica latinoamericanista —la década de los setenta del siglo XX—, una de sus voces más importantes, Ángel Rama, reunió buena parte de los estudios de carácter etnológico escritos por José María Arguedas a partir de 1935. El proyecto de recopilación del material, por entonces disperso, fue elaborado en acuerdo con el propio Arguedas en 1967, quien sugirió textos de su interés y proporcionó copias corregidas al crítico uruguayo. Luego de su muerte, colaboró en la tarea Cecilia Bustamante, la primera esposa; pero, al morir esta, se produjo un paréntesis temporal que recién fue sorteado en 1974, cuando Rama logró completar el material, contando con la colaboración de William Rowe y Mildred Merino de Zela, quienes habían llegado a contabilizar trescientas fichas bibliográficas de los trabajos de Arguedas (ARGUEDAS 1975: xv). Dos volúmenes, de gran circulación fuera del Perú, dan cuenta de la proficua tarea difusora de Ángel Rama: *Formación de una cultura nacional indoamericana* (México: Siglo XXI, 1975) y *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua* (Montevideo: Arca; Buenos Aires: Calicanto, 1976).

Releídos estos libros varias décadas después, el lector no puede menos que asombrarse ante la extraordinaria complementariedad que surge de los textos de José María Arguedas y de los prólogos de Ángel Rama: todo estaba allí dispuesto para protagonizar un diálogo creador que, tomando como punto de partida uno de los grandes nichos culturales americanos —el mundo andino tradicional—, se proyectaba hacia el presente acuciado por la rapidez de los cambios transculturadores, como respuesta al desafío de la industrialización y la modernización aceleradas. La hora misma reclamaba un discurso crítico que acompañara la expansión de nociones “fuertes”: la literatura, la cultura, sus alcances y sus religaciones, las comunidades, las ciudades, las migraciones, el papel de los artesanos y de los músicos en las transformaciones del arte popular. Si en los escritos de José

María Arguedas se vislumbra, por momentos, la angustia por registrar el evento que sabe que pronto ha de desaparecer, en Ángel Rama, lector de Arguedas, se percibe la entusiasta mirada del crítico que finalmente puede canalizar en una perspectiva de conjunto el devenir de la cultura americana. Por desgracia, no estaba prevista la irrupción de esa otra etapa, la de las dictaduras, que habría de interrumpir una travesía esperanzada. Impresiona la coincidencia entre las fechas de edición de los libros citados y el inicio de las dictaduras en el cono sur; ellas silenciaron o arrasaron con la lúcida tarea que por entonces venían concretando los intelectuales más comprometidos con la renovación de la crítica latinoamericanista. Releer, entonces, el testimonio de aquella labor, forma parte de un legado insoslayable.

El carácter de los artículos de difusión

El título *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua* no pertenece a José María Arguedas, sino a Ángel Rama, quien reúne en este libro treinta y ocho artículos, publicados entre 1940 y 1969¹. Los destinados al diario *La Prensa* de Buenos Aires ocupan mayoritariamente el lustro de 1940-1945, aunque eventualmente se encuentra algún texto que anticipe o retarde estas fechas. Anota Rama (ARGUEDAS 1976: 39) que los trabajos corresponden al periodo en que Arguedas se desempeña como profesor de castellano y geografía en el Colegio Nacional de Varones Mateo Pumacahua, de Sicuani-Canchis, en la provincia de Cuzco (ROWE 1996: 22). Tomados en su conjunto, constituyen una espléndida muestra de los aspectos más significativos de la vida de los andinos: los ritos de siembra y de cosecha, el carnaval, la expresión de la muerte y los funerales,

¹ La dicotomía propuesta en el título se relaciona con la que Ángel Rama describe como una primera etapa de la reflexión antropológica arguediana, presente en los cuentos de *Agua* (1935). En 1941, se publica *Yawar fiesta*, que presenta la vida de los “pueblos grandes”, por lo que Arguedas deja atrás su concepción dicotómica “y por lo tanto se ve en la obligación de presentar no menos de cinco tipos de personajes, los cuales estima representativos de los cinco estratos o clases sociales que le es dable distinguir en las capitales de provincia: indios, terratenientes tradicionales, terratenientes nuevos ligados a los políticos, mestizos bivalentes y por último los estudiantes, igualmente oscilantes entre ‘su pueblo’ y el orden social limeño que ha de engullirlos” (ARGUEDAS 1975: xii).

el matrimonio, las fiestas religiosas, las ferias, el valor poético de los himnos y canciones populares, quechuas y mestizas. En algunos artículos, se advierte el propósito de propiciar el conocimiento de la ciencia antropológica, afirmando el valor documental de fenómenos culturales en proceso de cambio.

Los artículos de Arguedas no poseen un estilo marcadamente “científico”; por el contrario, constituyen, por la atención otorgada a la palabra, un ejemplo de escritura creativa de la escena del “estar allí”². En ese sentido, el observador-antropólogo prefiere presentarse como descriptor-participante. Esta posición especial ha sido estudiada por los críticos que se han ocupado de la obra arguediana; entre ellos, Roberto Paoli señala:

Escritura literaria y escritura científico-divulgativa se compenetraban en Arguedas. No encontramos en él la disociación típica de otros científicos-escritores que tienen un lenguaje para la ficción y otro, muy distinto, para el ensayo. Arguedas rompe esa separación. La prosa sigue siempre una pauta didáctica, accesible, exenta de vanidad literaria. Sin embargo, en un análisis de los tipos de discurso salta a la vista la doble vocación de nuestro escritor, anterior a la fusión que se realiza en la página (PAOLI 1992: 44).

Los artículos son trabajados con un lenguaje impresionista en el que adquieren particular relevancia la presencia de la luz y de los sonidos, la visión panorámica y su alternancia con el detallismo descriptivo de ciertos objetos; las reiteraciones, que otorgan un ritmo compositivo hecho de regularidades: los núcleos de concentración de sentido y de evocación; ciertas zonas donde despunta el “didactismo” propio del ensayo y apuntamientos de orden ético-moral que recuerdan al estilo de las crónicas de José Martí.

² Refiriéndose al carácter de la escritura antropológica y su credibilidad, observa Geertz: “La habilidad de los antropólogos para hacernos tomar en serio lo que dicen tiene menos que ver con su aspecto factual o su aire de elegancia conceptual, que con su capacidad para convencernos de que lo que dicen es resultado de haber podido penetrar (o, si se prefiere, de haber sido penetrados por) otra forma de vida, de haber, de uno u otro modo, realmente ‘estado allí’. Y en la persuasión de que este milagro invisible ha ocurrido, es donde interviene la escritura” (GEERTZ 1989: 14).

En determinados momentos, Arguedas recurre a la figura del “viajero”, gestada en la literatura de viajes científicos de mediados del siglo XVIII, todavía vigente en los trabajos antropológicos de esa época –“desde las abras lejanas, el viajero que se aproxima [...]”– y que alcanzará su máxima realización artística en el capítulo II de *Los ríos profundos* (1958), titulado “Los viajes”. Lo que otorga una calidad especial a esta figura es su relación con la memoria³, un componente axial, no solo de la obra de ficción, sino también de varios de los artículos periodísticos en los que aparece la nota autobiográfica. Este “viajero” no toma distancia frente al escenario o los personajes que motivan la descripción; no hay en sus artículos ninguna concesión a los destinatarios que, en el caso del diario porteño, suponen los sectores de la clase media y de la élite, quienes por entonces compartían la “enciclopedia” legada por la generación de 1880: los famosos escritores viajeros que recibían su bautismo cosmopolita en el viaje familiar a Europa o que, más adelante, en las décadas de 1920 y 1930, se interesaron por las culturas orientales y dejaron testimonio de lo diferente, a menudo “exótico” o “incomprensible”, siempre arcaico: milenario. Arguedas se aleja de esta genealogía cuando habla del mundo andino; en este sentido, la figura del “viajero” no coincide con la condición del “extranjero”, sino con la del agente transcultural.

La belleza del mundo

“Ciudades y hombres” es el subtítulo que agrupa los artículos de la primera parte de *Señores e indios*. A ella corresponde “El nuevo sentido histórico del Cuzco” (1941), texto que oficia a manera de una obertura, preanunciando los temas que le seguirán. El texto consta de cinco secciones; esta división interna, en correspondencia con el título, alerta al lector respecto de lo que vendrá: no solamente la descripción espacial de la ciudad, sino también la inscripción de la temporalidad en la materia.

³ Allí leemos: “La gente del lugar no observa estos detalles, pero los viajeros, la gente que ha de irse, no los olvida” (ARGUEDAS 1973: 28). El “viajero” guarda estrecha relación con las figuras del “forastero” y del “migrante” de los últimos textos arguedianos (CORNEJO POLAR 1994).

La primera sección involucra desde el principio al lector en una atmósfera mágico-legendaria, provocada por la repetición de la palabra “K’osk’o”. La dominante descriptiva se presenta bajo la forma de enunciados nominales que, relacionados mediante la coordinación o la yuxtaposición, retornan siempre al término rector: “la gran ciudad”. Estamos, pues, ante ese juego de “equivalencias jerarquizadas” que se encuentran en un sistema descriptivo; esto es “equivalencia entre una *denominación* (una palabra) y una *expansión* (un surtido de palabras yuxtapuestas en lista, o coordinadas y subordinadas en un texto)” (HAMON 1991: 141). La repetición de la palabra posee la facultad de generar una imagen mental en el lector, quien a través de ella irá hilvanando cada segmento y generando la “memoria” textual, que este artículo en especial pretende fijar. En cuanto a la selección semántica, regida por el principio “solar”, se propone una representación eufórica y majestuosa: las grandes plazas, la mejor música, los vestidos más hermosos de las ñustas, el arte más perfecto de tejedores, orfebres y joyeros: “La ciudad dentro del arte, de la riqueza, de la sabiduría y del poder” (ARGUEDAS 1976: 45)⁴.

La segunda sección aporta un nuevo elemento a la perfección de la ciudad: el panorama de las abras que la rodean y la protegen, las tonalidades que adquiere la luz con el paso de las horas. El par “luz/oscuridad” anuncia el dolor que sobre ella habrá de extenderse. Entretanto, la mirada descriptora abandona por un momento la visión panorámica de la armonía entre la naturaleza y la obra de los hombres, para abordar el sentimiento que la ciudad (toda ciudad) despierta en los indios:

No es sólo la ciudad. Los indios captan la belleza del mundo en sus grandes ciudades, perseguían la unidad entre el horizonte, el cielo y el paisaje con la urbe; hacían de la ciudad la imagen del universo, el mirador de la belleza del mundo en su sitio más excelso y sensible: Cuzco, Cajamarca, Machupicchu; ciudades vivas o muertas, el hombre que entra en ellas es despertado en todo lo que tiene de superior y sensible; y su sed de belleza, de ensueño, de armonía y de infinito es rebasado y herido (1976: 46-47).

⁴ En adelante, solo añadiremos el año de edición y el número de página a las citas de los artículos recopilados en *Señores e indios*.

El fragmento citado constituye un alegato en contra del estereotipo del indio sumido en la miseria, imposibilitado de experimentar sentimientos “nobles”. Por el contrario, el indio de Arguedas es un ser integrado en la armonía de un mundo sacralizado por la labor de los hombres y de los siglos. Esa amorosa actitud de respeto hacia el cosmos que hasta ahora se ha venido describiendo, es rota violentamente por la irrupción de los conquistadores. “Todo el imperio lloró por la destrucción de la ciudad que era la obra maestra de los indios”, escribe Arguedas rescatando, por medio del motivo del llanto, el testimonio de Pedro Cieza de León, que a su vez convoca el de Garcilaso Inca de la Vega. Lo que se está produciendo en esta instancia es, entonces, una arqueología de la memoria cultural. Estos textos, que forman la “enciclopedia” del descriptor y que despiertan la evocación en el lector, constituyen “capas” de un saber incorporado a la comunidad y coadyuvan a lograr el efecto de “espesor” que avalará, más adelante, la proyección hacia “el nuevo sentido histórico” que la ciudad emblematiza⁵. El último segmento de esta sección presenta otro tipo de discurso: se abandona la descripción para ingresar en enunciados de carácter ideológico-prospectivos. Así, advertimos la emergencia del indigenista, macerado en la lectura de José Carlos Mariátegui y confiado (recordemos que el texto está datado en 1941) en el futuro que avizoraba para el mundo indígena.

La tercera sección responde a dos movimientos contrarios: la negación, que ocupa el primer párrafo, y la afirmación (canalizada en unidades adversativas), que avanza hacia el plano de la interpretación:

El Cuzco no podía ser destruido como residencia; como ciudad había sido hecha para la eternidad [...] Y los conquistadores se quedaron en ella. Transformaron la ciudad hasta donde pudieron, según la exigencia de su cultura, de su religión y de su sentido de lo urbano. Esa obra duró siglos, a pesar de que se hizo de prisa. No pudieron o no quisieron derruir los cimientos de algunos templos

⁵ William Rowe considera que en este artículo de Arguedas “se compone una imagen compleja de temporalidades escalonadas –como el paisaje– desde el cosmos de los mitos andinos hasta los espacios de la ciudad moderna, que incluyen la sensibilidad del testigo solitario” (Rowe 1996: 30-31).

y palacios y sobre ellos construyeron templos y residencias; sin sospechar que esto también llegaría a ser un símbolo y una imagen del futuro mundo peruano [...] (1976: 48).

El fragmento citado tiene particular relevancia en orden al “sentido” que Arguedas proyecta sobre la ciudad; en primer lugar, la negación (“no podía”, “no pudieron”, “no quisieron”) señala la calidad trascendente y englobante de ese espacio; en segundo lugar, la reiteración de la frase “duró siglos”, que refiere tanto a la actividad constructiva como a la destructiva, subraya el carácter intemporal de la materia, opuesto a la finitud del accionar humano, lo que confiere al Cuzco la calidad de símbolo del pasado y del presente del mundo peruano. Por otro lado, desde la perspectiva del análisis cultural, el segmento que acabamos de citar responde a esa operación de conocimiento que es la “representación”, noción que refiere a un juego de presencia y ausencia entre lo que algo representa y lo que es representado, aquello capaz de producir un conocimiento mediato “que hace ver un objeto ausente al sustituirlo por una ‘imagen’ capaz de volverlo a la memoria y ‘pintarlo’ tal cual es” (CHARTIER 1996: 57-58). Ese es el tipo de “representación” que hasta este momento ha venido brindando del Cuzco el autor.

Arguedas encuentra en esa “rara e imposible armonía” de las ciudades superpuestas, la quechua y la castellana, el estado de cultura producido ante una transformación concebida en términos de “germinación”. El campo semántico que este vocablo despliega (base, hondura, raíz, cimiento, centro, foco), connota la fuerza de la cultura indígena, su dinámica intervención en los procesos de cambio y su silenciosa persistencia a través de los siglos coloniales. Interesa observar que también en esta instancia Arguedas toma partido frente a otra corriente: el “incaísmo” (CORNEJO POLAR 1989: 31-35). En efecto, tanto el indigenismo de las primeras décadas del siglo XX, como el incaísmo en sus varias manifestaciones, proponen una versión estática del mundo indio, porque lo consideraban sumido en la opresión y, por ello, incapaz de respuestas creativas, o porque se producía una subrepticia operación de ruptura entre el incario y los descendientes de aquel estado. El indio que Arguedas observa es un

descendiente lejano pero no vencido, es el indio que orgullosamente reivindica aquella estirpe, instalado en el presente⁶. Gran parte de ese orgullo y de la emoción que embarga a quien se considera partícipe de la gran obra, emanan de la contemplación de la ciudad.

Por esta razón, tal vez, la última sección retorna a la descripción panorámica y a las tonalidades de las luces y las sombras; las transformaciones culturales encuentran su correlato en los cambios que parecen surgir de la ciudad atravesada por la luz solar en su periplo diario. Un último símbolo se instala, para entrecruzar la luz con el sonido: la “María Angola” —la campana— y su voz inconfundible. El delicado remate del artículo retoma, de un modo sesgadamente testimonial, la figura del “viajero” o del “peregrino”: la de “quien bajo la gran ciudad ha esperado hasta el alba”.

Un artículo de etnohistoria

“Fiesta en Tinta” fue publicado en octubre de 1940. El interés que este artículo reviste para los lectores del diario porteño consiste en la combinación de datos históricos y actuales. Como se observara con el artículo anterior, el descriptor relaciona varios tiempos y muestra que, a pesar de la profunda desestructuración que significó el castigo ejemplarizante ejercido sobre Túpac Amaru II, sus familiares y seguidores, la vida cotidiana siguió su curso y —al momento en que se escribe la nota— Tinta es escenario de la presencia de componentes fundamentales de la cultura quechua viva: la fiesta y el *huayno*, género musical al que Arguedas consideraba de una gran plasticidad cultural.

La primera parte del artículo contiene referencias al pasado de Tinta: fue cabeza de corregimiento durante la colonia, dato que señala su importancia en el sistema de la economía tributaria del antiguo régimen; además, en Tinta residía el cacique de Tungasuca, José Gabriel Condorcanqui. Para el lector porteño de los años cuarenta, ni este nombre, ni la región descrita eran absolutamente desconocidos. Por aquella época, Boleslao Lewin (1908-1988), nacido en Polonia y

⁶ Para un análisis contundente de las diferentes concepciones respecto del indio, véase su “Razón de ser del indigenismo en el Perú” (ARGUEDAS 1975: 189-197).

afincado en Argentina desde 1937, profesor de Historia Americana en la Universidad de Rosario de Santa Fe, publica, en la conocida editorial Claridad, su obra *Túpac Amaru el rebelde* (1943). Esta instancia de “religación”, de fructífero intercambio entre investigadores hispanoamericanos —de la que el libro de Lewin es un ejemplo—, se caracteriza por el interés en personajes y movimientos populares preindependentistas, así como por la publicación de documentos que avalaron una interpretación más rica de las postrimerías del periodo colonial. A la mención al líder mestizo de la más importante de las rebeliones del siglo XVIII, añade Arguedas otros datos de importancia cultural:

En Tinta escribió Clorinda Matto de Turner su novela “Aves sin nido”, primer intento de novela peruana, la primera descripción que se hace de la vida miserable del indio peruano.

El cura que escribió el “Ollantay” fue el cura de Tinta, el primero que lo *escribió*. La primera vez que se representó el “Ollantay” fue para Tupac Amaru, en Tinta (1976: 75).

La referencia al *Ollantay* amerita alguna atención. Este drama, que proviene de una leyenda de la región de Ollantaytambo, fue llevado a la escritura en quechua en el siglo XVIII por el cura de Sicuani, el mestizo Antonio Valdéz, contemporáneo de Túpac Amaru II. Se supone que su fijación escrita pudo haberse dado entre finales del siglo XVII y principios del XVIII y que una de las versiones que circularon entonces llegara a Valdéz, quien introdujo algunas variantes en el texto. La primera publicación, de 1853, proviene de un manuscrito encontrado en el convento de Santo Domingo, en Cuzco. *Ollantay* fue editado en varias oportunidades; en Argentina, Miguel A. Mossi lo hizo en 1916; y Ricardo Rojas, en 1939, ofrece una nueva versión (ANÓNIMO 1998: 11). Más allá de la constatación de la existencia de una comunidad de investigadores que se ocuparon del texto, interesa señalar —siguiendo a Calvo Pérez— que desde su publicación en el siglo XIX se produjo un debate acerca de si este drama era un producto residual del incario (la “tesis incanista” que negaba toda influencia occidental), o si fue escrita durante el periodo colonial (la “tesis hispanista” que daba cuenta de la

incidencia del drama calderoniano y, por lo tanto, de las interferencias de componentes mestizados). A esta segunda corriente se adhirieron los argentinos Bartolomé Mitre, Ricardo Rojas, el chileno Diego Barros Arana y los peruanos Ricardo Palma y José María Arguedas. Fue Mitre quien señaló, en 1881, el “soplo revolucionario” del texto, que relacionaba el argumento del drama con el levantamiento tupacamarista. Para Arguedas, el texto era representativo “del genio peruano, indio y español, mestizo en una palabra” (cit. en ANÓNIMO 1998: 30); por lo que la mención al Ollantay en este artículo reafirma su convicción acerca de la fortaleza y capacidad adaptativa de la cultura india poshispánica (cfr. ARGUEDAS 1976: xviii).

Completando la primera parte del artículo, el autor introduce la historia del “milagro” del campanero de Tinta, salvado de los fusilamientos de Areche por la Virgen; menciona la existencia de un cuadro de la época, conservado en la iglesia del pueblo, en que se representa dicho milagro. Aunque breve, este episodio se desprende de los marcos historiográficos occidentales, aproximando al lector a una de las múltiples formas de manifestación de la memoria colectiva andina.

La segunda parte del texto deja atrás el pasado para centrarse en el “aquí y ahora” de la fiesta grande de Tinta, el 27 de agosto. La escena que la mirada descriptora presenta se desarrolla a lo largo de un día y su espacio central es la plaza del pueblo. Hacia allí se dirigen los grupos de varones solteros, con sus flautas y sus convites de cañazo, luciendo ponchos bordados. Las mujeres solteras, por su parte, conforman un grupo retratado con delectación morosa. En el ámbito de la plaza, donde dan su sombra al sol los árboles de eucalipto y capulí, la vestimenta de las “pasñas” emblematiza, para el observador, “el Ande puro, quechua intocado”. El procedimiento descriptivo, de tipo metonímico, produce el efecto de una armonía intensa entre las mujeres, el paisaje y el pueblo. Y así como el retrato grupal se enmarca en el contraste de luces y sombras, la descripción no es fija sino “ambulatoria”:

Su elegancia, la hermosura de sus vestidos, es mucho más india y más noble. *Paradas* junto a las mak'mas de chicha, envueltas en sus llikllas verdes, rojas o negras; con sus monillos de castilla o de bayeta bien ceñidos al cuerpo, y sus faldas largas de balleta, hasta

quince polleras una sobre otras; y anillos de plata en los dedos [...] *Vistas de espaldas*, el rebozo cae de la cabeza, de debajo de la montera, casi hasta el borde de la falda, se extiende cubriendo el cuerpo. *Vistas de lejos*, de pie junto a las grandes mak'mas de chicha, o bailando en la plaza, bajo los árboles de capulí, o en el campo abierto, parecen la creación preferida de esta tierra, la imagen de lo que el Ande tiene de color, de alegría, de su propia, de su inconfundible e imponente belleza (1976: 76-77. Énfasis nuestro).

A esta instancia discursiva, centrada en la descripción del detalle y del cromatismo, que será continuada en el último tramo del artículo, dedicado a la música, le sigue un párrafo breve, en el que es posible leer la concepción del mestizo que en esos años sustenta Arguedas: "A pesar de su orgullo, de su altivez desdeñosa, los *waynas* llevan en los zapatos de fútbol y en los cinturones de cuero la fea marca del vestido híbrido y desaliñado del mestizo" (1976: 77).

El último segmento ocupa temporalmente la tarde y la noche. La mirada se distancia para focalizar la multitud. No son ahora grupos, sino el conjunto de bailarines y flauteros danzando. El lector percibe entonces que el texto busca describir una totalidad: indias e indios unidos por el frenesí del baile, todos ellos representando una cultura vigorosa, compacta en el ritual del movimiento. La reiteración del vocablo "baile" y sus variantes verbales ("bailan frenéticos", "dan vueltas", "todos bailan", "bailan y cantan como desesperados", "siguen bailando", etc.) testimonia un momento comunitario único presidido por ese "ritmo ardiente" del *huayno*. Sus sonidos, cuando llegue la oscuridad, se unirán al murmullo de las aguas del Vilcanota. El remate del artículo es decididamente literario: recupera, en la confluencia entre el sonido musical y el natural de las aguas, la armonía cósmica de la que ha venido hablando.

La teja y la calamina

Varias notas de estos años refieren al proceso de modernización de los pueblos andinos, una instancia que el antropólogo no podía dejar de registrar y que enriquece la perspectiva del lector, enfrentado al contraste entre la irrupción de lo nuevo y la vigencia de prácticas

indígenas tradicionales. En un par de oportunidades, Arguedas representará el cambio cultural con la imagen de “la teja y la calamina”. El señalamiento de estos aspectos, que no oculta cierto desasosiego o extrañeza por parte del descriptor, siempre comprometido afectivamente, elimina toda posibilidad de considerar ancladas en el pasado a las culturas andinas. Su profundo conocimiento de ellas le permite abordar las contradicciones del momento, demostrando que los cambios afectan a una parte del sistema, pero no a la totalidad; lo que revela la plasticidad de la cultura estudiada, como Ángel Rama registrará en sus prólogos de 1975 y 1976.

En “Ritos de la siembra” (1941), Arguedas señala que las ceremonias y fiestas con que los campesinos acompañan la siembra y la cosecha todavía se mantienen en la región cuzqueña. Ellas perviven, a pesar de las transformaciones que introdujo el ferrocarril del Sur desde medio siglo antes: ampliación del comercio y nueva fisonomía de las antiguas aldeas:

Pero ni aun este nuevo y definitivo auxiliar de la civilización ha podido vencer el sentimiento de adoración a la tierra en el espíritu del indio; los pueblos de la quebrada se han “modernizado” con mayor celeridad desde la llegada del tren, la calamina fue ganando a la teja, las calles se pavimentaron con cemento, aparecieron tiendas cada vez más lujosas, las casas de las aldeas fueron aproximándose a la línea férrea, las escuelas mismas aumentaron. Años después, y como para concluir la obra del tren llegó la carretera a la quebrada; desde entonces, el intercambio se hizo aún mucho más vivo a lo largo del Vilcanota [...] (1976: 85).

Si estos “auxiliares de la civilización” presagiaban para muchos la desaparición del sentimiento por la tierra, ello no se cumplió. Ese amplio y profundo sector de la cultura andina, concentrado en la devoción a la madre tierra –“sabiendo que esta es viviente”–, ha mantenido su vigor. Arguedas apunta que los cantos que acompañan a las ceremonias no tienen letra fija y que la música también se improvisa. Estas variaciones, sin embargo, se enmarcan en el estilo general de esa clase de cantos. Estos rasgos específicos muestran la dinámica del cambio al interior del sistema oral campesino indígena.

No son modificaciones venidas desde un “afuera”; antes bien, son ocurrencias características de ese “evento único” que Gonzalo Espino ha analizado para el caso de las literaturas orales o de tradición oral, producidas en el entrecruzamiento de tres valencias: momento, espacio y oportunidad (ESPINO RELUCÉ 2010: 36-39). Son, pues, los propios productores los encargados de recrear el evento, como ocurre con el caso de los “guías” del canto y la letra en el ritual de la siembra.

En “La danza de los sicuris” (1943), el par “memoria/olvido” constituye el eje alrededor del cual se presentan los cambios. Estas transformaciones, si se dejan de lado por un momento las que aportan el ferrocarril y el turismo, se producen por contacto interétnico, que puede considerarse otra modalidad de la transculturación. Arguedas observa que el sicuri de Puno, denominado “ppusa” en aymara, es una flauta de Pan doble. Se han encontrado sicuris de barro en las tumbas de Paracas pero, a pesar de su longevidad, el instrumento, tocado por diez o quince indios en conjunto, va desapareciendo en algunas regiones de la sierra peruana, sustituido por instrumentos de origen español; en estas zonas, los indios “han olvidado” hasta su fabricación. No ocurre así en Puno, donde el sicuri conserva su impronta en las fiestas y procesiones. Y desde Puno se proyectan las danzas y la música del altiplano; las bandas bajan al Cuzco o a los pueblos de las quebradas para honrar a los santos patronos, para obtener prestigio en las fiestas, por las bebidas y los agasajos, actuando como embajadores de los indios *kollas*. Un aspecto importante para el estudio de las transformaciones culturales refiere al origen de la danza y de los disfraces de los sicuris. Según algunos investigadores, a los que Arguedas sigue, los antecedentes son poshispánicos: se encuentran en bailes españoles, así como los lujosos disfraces bordados y tachonados de lentejuelas evocan el traje de los toreros. Anota entonces, a modo de evaluación:

En los últimos años los conjuntos de bailes indios han ido perdiendo su pureza. La tradición perdió su rigurosa autoridad y surgió una nefasta libertad de mezclar los personajes de unos bailes con los otros. Aunque parezca contradictorio, el interés demostrado por los turistas y viajeros ha contribuido no poco a esta degeneración de las formas genuinas de las danzas, por el afán de improvisar y

ostentar; por otra parte, la campaña incansable de los adventistas contra las danzas y fiestas ha contribuido al relajamiento de las formas puras y antiguas. A esto hay que agregar la influencia de las carreteras y de la civilización. El indio pierde la mítica conciencia de sus bailes, se desintegra del contenido religioso y profundo de las danzas, de su valor ritual; y cuando no ve ya sino la forma externa, trata de acomodarla a su sentido nuevo de las cosas, vacío, intrascendente y ostentoso, y adultera los disfraces, mezcla los personajes de las danzas; atenta, con toda la audacia de su inconciencia, contra las formas esenciales de las antiguas y sagradas costumbres y ritos (1976: 14).

La perspectiva antropológica no es, por cierto, positiva. Puede percibirse una nostalgia del contexto ya perdido, sagrado y mítico, que la danza expresaba. También se advierte una diferenciación entre los conjuntos venidos del altiplano boliviano, orgullosos de mostrarse y los indios de Sicuani, donde el fenómeno fue observado por Arguedas, que miran “subyugados” el despliegue colorido de los trajes. Ahora bien, esta especie de mirada deceptiva, innegable si se considera el despliegue de una semántica de la pérdida en el nivel discursivo, alerta acerca de un aspecto que –en esos años– se presenta en estado de “emergencia” y que el descriptor expresa según la “estructura del sentir” (WILLIAMS 2009: 169 y 183) que acabamos de leer. Se trata de la “descomposición” que produce la migrancia, la pérdida del sentido de pertenencia originaria, el desarraigo y una búsqueda de expresión de algo que todavía no cuaja como estado reconocible y describible.

Los cóndores desairados

Esta oscilación entre lo que fue y lo que todavía no es, este “amasijo” sin identidad, se lee en uno de los artículos más interesantes de la serie publicada en *La Prensa*: “El valor documental de la fiesta del Señor de la Caña” (1942). De acuerdo con nuestra lectura, los artículos de este momento señalan un tránsito, en la trayectoria intelectual de Arguedas, hacia lo que luego será valorado positivamente, a través de la figura del mestizo, o concebido en términos del migrante como agente transculturador. Detengámonos en el texto mencionado. En primer lugar, cabe

señalar que el espacio descrito corresponde al de una hacienda de los valles costeros del norte del Perú. Ello significa que: “[...] es una fiesta típica de hacienda: fiesta de peones procedentes de infinidad de pueblos serranos y costeros, tanto de las ‘lomas’ y de la altura, y gente nacida en el mismo caserío de la hacienda, propia de ella, sin instinto de su lar nativo” (1976: 151). Para representar la heterogeneidad, el observador acumula una tras otras las escenas de este desfile que ocupa unas tres cuadras, a lo largo de las callejuelas del caserío:

Es una corriente polícroma, frenética, contradictoria e impresionante de danzarines auténticos e improvisados, de verdaderos conjuntos, venidos del corazón de la sierra y de torpe gente disfrazada que baila sin ton ni son [...] un gran tumulto informe que danza al compás, cada cual de música distinta, tocada a todo vuelo o al mismo tiempo en toda clase de instrumentos indígenas y modernos [...] al primer golpe de vista el espectáculo es desconcertante, un poco absurdo y loco [...] (1976: 151).

Arguedas observa algunos elementos novedosos que no están integrados a la corriente: los “diablos”, enmascarados y disfrazados de caballeros españoles antiguos, que reparten zurriagazos entre la multitud, provocando miedo a su paso, y los “aradores”, quienes no portan un disfraz sino la indumentaria cotidiana de los aradores de la sierra aunque, observa con sutileza el descriptor, sí parecen disfrazados a los ojos de los costeros. La escena es, pues, objeto de una doble mirada (quizás el equívoco provenga de la percepción de la “performance” del conjunto). En efecto, mientras un indio arrastra un arado de buey, un “guía” va adelante del que hace de “toro”, que avanza a paso rápido tocando el cencerro y arrastrando el arado. Los collares de semillas de papa, maíz y ollucos que lleva el “arador” van sembrando imaginariamente los frutos de la sierra por los contornos de la procesión, sin detenerse en ningún momento. Este acompañamiento se muestra, ante la indiferencia de los que siguen el frenético movimiento de las comparsas, como un elemento descolocado, fuera de lugar, que trata de abrirse paso en un ámbito diferente al evocado. En ese sentido, puede ser considerado como el emergente de un proceso

transculturador, por medio del cual un hábito serrano se introduce en el espacio de la hacienda costeña. El dato referido a la indiferencia con la que los presentes observan la escena, deja ver que en realidad no hay un auténtico interés entre los peones de la hacienda: “[...] no rodea a los bailarines ese ambiente casi religioso de admiración y vehemencia que domina el aire de los pueblos serranos cuando los danzantes salen a bailar en las plazas” (1976: 152). Arguedas reitera ese rasgo de indiferencia ante un espectáculo que se reduce a la evocación de lo que fue vivencia auténtica en el pasado y hoy es:

[...] un espectáculo exótico, una caravana advenediza y sin arraigo, un poco extraña incluso para los mismos indios, que contribuyeron a formularla y de cuyos pueblos de origen fueron copiados o traídos la mayoría de los conjuntos; porque al haber cambiado de ambiente y de indumentaria y en su propio modo de vivir, esos indios cambiaron lo suficiente como para ver un poco azorados esas formas genuinas, las más tangibles en que se muestra la íntima entraña del ser indio, el alma nativa de la que fueron arrancados para ingresar a esta otra multitud de peones, a este otro torrente igualmente gris y más grande, aunque acaso más seco de espíritu, y en ese sentido, más pobre (1976: 153).

Hay, pues, en la evaluación del antropólogo, la captación de un nuevo estado en proceso de reacomodamiento, que aún no cuaja en otras formas genuinas de expresión puesto que estos grupos, sin arraigo, ya no son lo mismos, insertos, como se encuentran, en una multitud a la que no se sienten ligados. En cierto sentido, la percepción de lo que ocurre en la feria, notablemente ligada a los aspectos más concretos (la vestimenta, la gestualidad, las posiciones que ocupan los indios en el espacio mayor de la casa-hacienda, entre los toldos de venta de chicha), evoca en el lector actual algo de ese “hervidero humano” que tiempo después Arguedas observará en el puerto de Chimbote, dramáticamente expuesto en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

Otros personajes, extraños e igualmente sorprendentes en contacto con los bailarines, son los “cóndores” y los “ingas”. Los primeros, con sus lentos y majestuosos movimientos, recrean a los “cóndores” celebrados en las plazas de los pueblos serranos por ser

representación de los “aukis” sagrados del cielo. Bailan un huayno lento, una especie de danza guerrera; pero el efecto que estos personajes causan en los pueblos, aquí, en la hacienda, se desvirtúa. Envueltos en su soledad, al caer la tarde se mezclan, silenciosos, con la multitud; ellos emblematisan, apretujados y encerrados entre la gente, la pérdida del aura que acompaña su danza en los pueblos andinos:

En la feria de la gran hacienda, ante la multitud ebria de peones, de ex indios que perdieron su filiación y que no lograron todavía formarse otra, esos “cóndores” desairados se quedan dormidos junto a una de esas mesas sucias de feria, o salen a vagar bajo la sombra cálida de los ficus [...] (1976: 154-155).

Por su parte, los “ingas”, venidos de Otuzco, semejan una versión grotesca, una parodia de los de la zona imperial: nada en ellos evoca a los incas, parecen ser una expresión poshispánica y degradada de un mundo sin orgullo. No hay elegancia ni riqueza en sus trajes; en nada se compara con el de las “pasñas” quechuas y su airosa danza de pies descalzos. Aquí fueron recubiertos de toscas ojotas de llanta y se mueven con pasos menudos al compás de una música pobre. Se advierte la existencia de un contacto inarmónico, forzado, con el resto de los grupos; lo que les otorga un aire desleído. Así, mientras los “cóndores” parecen reducidos en lo que en la sierra emblematisan, estos otros personajes de la comparsa contribuyen a generar una atmósfera de falsificación. Como en el artículo “La danza de los sicuris”, reaparece aquí el par “memoria/olvido”; solo que en este no hay prácticamente tensión entre los polos, prevaleciendo casi por completo el olvido.

La transformación incesante. Conclusiones

Un breve recorrido por los escritos publicados en la década de los cuarenta por José María Arguedas nos permite apreciar la rica perspectiva que en esos años desarrolla el autor. Con notable destreza compositiva, se presentan diferentes aspectos de la vida de los andinos y de las profundas transformaciones que hacen de ese pueblo

un vigoroso ejemplo de supervivencias, de contrastes y desafíos. Parte del valor documental de los artículos radica en la mostración del presente, alejada del afán conservacionista, aunque crítica respecto de ciertas pérdidas. No debe olvidarse que en estos artículos aparecen, por momentos, datos que nos advierten acerca de las presiones sociales y políticas que conforman el contexto de un pueblo que ha atravesado situaciones de opresión y que aún las padece en ciertas áreas de su cultura.

Dos aspectos señalamos como fundamentales en estos textos: en primer lugar, la capacidad de poner en palabras esa “estructura del sentimiento”, esa latencia de las transformaciones próximas, que el antropólogo no puede predecir. Tal es el caso de los “ex indios” y los efectos inmediatos de la migración; así como la mostración de la diversidad –y aun la disgregación– al interior del mundo indígena, lo que quita a estos artículos cualquier rasgo de generalización disolvente de especificidades. En segundo lugar y teniendo presente que los artículos fueron escritos para el diario *La Prensa* de Buenos Aires, es notable el modo como Arguedas evita el riesgo del “exotismo” de una cultura no metropolitana. Para los lectores del diario, de raigambre urbana, el universo andino es presentado en su bullente transformación, en la actualidad de sus vivencias. El logro proviene de dos aspectos: el profundo conocimiento de la vasta cultura quechua, el entrañable amor por ella, y un lenguaje artístico que atrapa al lector, al de entonces y al de hoy⁷.

⁷ Finalizado este trabajo, hemos podido conocer –gracias a la gentileza de Gonzalo Espino Relucé y Mauro Mamani Macedo– la edición de 1989 de *Indios, mestizos y señores*, con introducción de Sybila Arredondo. Esta edición, además de incorporar en el título el vocablo “mestizos”, suma, a los veintitún artículos publicados por Rama en 1976, otros nueve. De estos, el más relevante en orden al papel del mestizo es, sin duda, “Entre el kechwa y el castellano. La angustia del mestizo”, publicado en el diario *La Prensa* de Buenos Aires en setiembre de 1939. El artículo, de fuerte impronta testimonial, pues refiere al comportamiento de los estudiantes de Arguedas en el Colegio Mateo Pumacahua, destaca la importancia del bilingüismo en la formación del carácter del “mestizo”: de un lado, el requerimiento del castellano como vía de inserción en el mundo moderno; de otro, la íntima conexión entre el quechua como idioma que expresa la intensidad del ser andino. Ambas lenguas conviven en el mestizo, no sin la angustia que produce la oscilación existencial entre dos universos socioculturales diferentes. Esta “angustia”, como sabemos, será el fundamento de la poética arguediana.

Bibliografía

ANÓNIMO

- 1998 *Ollantay*. Cuzco: edición crítica de la obra anónima quechua de Julio Calvo Pérez, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

ARGUEDAS, José María

- 1973 *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada.
- 1975 *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: selección y prólogo de Ángel Rama, Siglo XXI.
- 1976 *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*. Montevideo: selección y prólogo de Ángel Rama, Arca y Buenos Aires, Calicanto.
- 1989 *Indios, mestizos y señores*. Lima: selección e introducción de Sybila Arredondo, Horizonte.

CHARTIER, Roger

- 1996 *El mundo como representación. Estudios de historia cultural*. Barcelona: traducción de Claudia Ferrari, Gedisa.

CORNEJO POLAR, Antonio

- 1989 *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP.
- 1994 "Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas", en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima-Berkeley: año XXI, N.º 42, pp. 101-109.

ESPINO RELUCÉ, Gonzalo

- 2010 *La literatura oral o la literatura de tradición oral*. Lima: Paka-rina Ediciones.

GEERTZ, Clifford

- 1989 *El antropólogo como autor*. Buenos Aires: Paidós.

HAMON, Phillipe

- 1991 *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: traducción de N. Bratosevich, EDICIAL.

LEWIN, Boleslao

2004 *La rebelión de Túpac Amaru y los orígenes de la Independencia de Hispanoamérica*. Buenos Aires: SELA.

PAOLI, Roberto

1992 "La descripción en Arguedas", en: ANTHROPOS. Barcelona: N.º 128.

ROWE, William

1996 *Ensayos arguedianos*. Lima: Centro de Producción Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos-SUR Casa de Estudios del Socialismo.

WILLIAMS, Raymond

2009 *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: traducción de Guillermo David, Las Cuarenta.