

ARGUEDAS COMO DANSAK' EN LA LUCHA POR LA CULTURA ANDINA

Edita Vokral

La última novela de José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*¹ interesa cada vez más a la moderna crítica literaria por la fuerza innovadora de su estilo y temática y por la compleja interacción de los distintos niveles (autobiografía, novela, mito) que constituyen el texto, todo lo cual invalida los enfoques psicologistas que sólo parecen interesarse por el suicidio de su autor.

En un artículo de 1950 Arguedas puso énfasis en su preocupación por el lenguaje y la visión del mundo del pueblo indígena y sobre todo en la posibilidad de transferir uno y otro a la literatura escrita en español². En cierto sentido Arguedas logró realizar sus anhelos en su última novela. De aquí parte Martin Lienhard para estudiar, basándose en trabajos antropológicos,

“la ‘reconstrucción’ de las formas que adopta el pensamiento andino en *El zorro* y (. . .) las consecuencias que provoca su introducción en el tejido narrativo”³.

Este propósito se explica porque efectivamente Arguedas trató de dar con su novela una cosmovisión serrana proyectada hacia la costa y el Perú del siglo XX, basándose en la recopilación de mitos de Huarochirí que el mismo tradujo en 1966 al español. De *Dioses y Hombres de Huarochirí*, Arguedas dijo:

“(. . .) es el único texto quechua popular (. . .) de los siglos XVI y XVII que ofrece un cuadro completo, coherente de la mitología, de los ritos y de la sociedad en una provincia del Perú antiguo”⁴.

Lienhard llama a este intento de ofrecer una cosmovisión serrana de la costa “indigenismo al revés”. Al respecto señala:

1. Buenos Aires, 1972 (3a. edición)
2. *La novela y la expresión literaria en el Perú*, en: Larco, Juan (ed.): *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana: Casa de las Américas, 1976, pp. 397/405
3. *Cultura popular andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*, Lima, 1981, p. 18
4. *Dioses y Hombres de Huarochirí*, ed. bilingüe, Narración quechua recogida por Francisco de Avila (¿1598?), traductor J.M. Arguedas, Lima, 1966, p. 9

“El verdadero objetivo fue más bien el de imponer a uno de los vehículos privilegiados de la cultura dominante la novela, la presencia de esa otra cultura. (. . .) *El zorro* representa un proyecto narrativo más radical: ahora se trata de subvertir la cultura dominante a partir de la dominada, en el campo, claro está, de lo novelesco”.⁵

Para sustentar su tesis, Lienhard problematiza los elementos constitutivos del tejido narrativo y señala las rupturas de esta novela con respecto al modelo de la novela tradicional, al mismo tiempo que establece la relación entre los elementos nuevos y el pensamiento andino según se expresa en la mitología.

Para realizar este procedimiento Lienhard se inspira en los trabajos del semiólogo ruso Bakhtin acerca de la “carnavalización de la literatura” que, como se sabe, tenían como referencia central la literatura francesa medieval tardía del siglo XVI, en especial la obra de Rabelais. Durante su estadía en pueblos ayacuchanos, Lienhard encontró la clave para una interpretación bakhtiniana de *El zorro*:

“La función de los zorros en la novela, por ejemplo, se me aclaró —creo que definitivamente— al ver la competición de los danzaq en un pueblo de la provincia de Lucanas (Ayacucho). Comprendí mejor, también, la verdadera irrupción del elemento cómico en *El zorro* al relacionarlo con la dimensión paródica, grotesca y a veces exuberantemente cómica de la cultura popular andina”.⁶

Es bueno recordar que la transformación de los zorros novelescos en dansak’ se produce en el capítulo III, que es al mismo tiempo el momento clave de la novela. El diálogo entre Diego (zorro de arriba) y el empresario de harina de pescado Angel Rincón (zorro de abajo) en la oficina de la misma fábrica, revela la explotación de los migrantes, en su mayoría serranos, por la industria chimbotana que estuvo sustentada en gran parte por inversiones de capital multinacional. El diálogo está acompañado por danzas. Lienhard saca la siguiente conclusión:

“Al convertir a los zorros de la antigüedad en danzantes contemporáneos, Arguedas logra no sólo darles rango de personajes novelescos, sino también actualizar en el texto el enfrentamiento entre cultura oral y escritura. El haber descubierto una cierta analogía entre el diálogo de los zorros mitológicos y el diálogo bailado de los danzaq permite al novelista salvar la ruptura temporal entre el siglo XVI y el siglo XX y mostrar la continuidad —que no significa insensibilidad a la historia— de la cultura popular andina”.⁷

Así, para Lienhard, se confirma la tesis de Bakhtin y el tejido narrativo de *El zorro* resulta, para él, carnavalizado.

Tenemos que afirmar que la tesis de Lienhard está bien lograda en lo que respecta al análisis semiótico de la novela. Sin embargo, hay algunas fallas metodológicas que afectan las conclusiones de su trabajo.

5. Vid. libro citado en nota 3, p. 16

6. ibid, p. 20

7. ibid, p. 132

Es discutible la opción de Lienhard de tomar para su análisis un esquema elaborado para la cultura europea, esquema que no es necesariamente adecuado para la cultura andina. En vez de buscar la explicación de la novela dentro de la cultura andina, Lienhard toma una posición externa que si bien le permite asegurar un resultado impactante, al haber encontrado un paralelismo entre los zorros y los dansak', en cambio le hace reducir el análisis de éstos solamente al hecho folklórico.

La relación entre los zorros y los dansak' de Lucanas nos parece muy bien lograda por Lienhard, especialmente porque toma en cuenta la fascinación que esta danza suscitaba en Arguedas, que incluyó al personaje del dansak' en varios de sus relatos y lo trató protagónicamente en *La agonía de Rasu Niti*⁸. Sin embargo, el mismo apego a la teoría bakhtiniana es lo que provoca que deje de lado toda metodología etnohistórica al buscar los orígenes de los zorros novelescos y al interpretar su interacción en la novela y con los dansak'.

Nos gustaría profundizar la sugerencia de Lienhard, remontándonos al origen de esta danza en la época colonial. Arguedas dice con respecto a la figura del dansak':

"El danzante de tijeras fue introducido al Perú por los españoles; muy antiguos mates burilados lo describen con una indumentaria hispánica inconfundible que se ha conservado. La denominación quechua de este bailarín constituye una muestra típica de las palabras mixtas (raíz quechua y terminación española), que el indio se vio obligado a crear para nombrar los elementos traídos por los españoles e incorporados luego al acervo de su propia cultura. La terminación k' forma el participio activo: el Dansak', o danzante de tijeras, tiene un área actual que corresponde casi exactamente a los límites del antiguo obispado de Huamanga".⁹

El dansak' tiene entonces una forma dual quechua-hispana. Externamente (como se ve en su indumentaria) corresponde al mundo hispano, pero internamente obedece al mundo andino y a su discurso mítico.

El área de difusión del dansak' señalada por Arguedas, establecida por sus experiencias juveniles y sus trabajos de campo, coincide —y esto es necesario remarcarlo— con la región en la que se difundió una de las grandes rebeliones milenaristas-mesiánicas de la América colonial: la del Taqui Onqoy en el siglo XVI. Este movimiento muestra una serie de paralelismos con el ritual del dansak' ayacuchano actual, como se desprende de lo expresado por el propio Arguedas en su cuento *La agonía de Rasu Niti*.

En este cuento se interpreta al dansak' como una encarnación del Wamani.

8. Vid. recopilación de mitos en nota 4

9. *Notas elementales sobre el arte popular religioso y la cultura mestiza de Huamanga*, en: Rama, Angel (ed.): *Formación de una cultura nacional indoamericana*, Madrid/México/Buenos Aires, 1975, p. 151

En la cita se dice que la raíz de la palabra *dansak'* es quechua, a nuestro modo de ver la terminación k' es quechua.

que se presenta en figura de cóndor. Durante la danza Rasu Ñiti funciona también como profeta. Cuando exclama:

“El dios está creciendo. ¡Matará al caballo!”¹⁰

en realidad está profetizando el fin de la dominación extranjera (obviamente simbolizada en el caballo como representación del conquistador) y el triunfo del pueblo quechua (el crecimiento del dios puede asociarse sin problemas al mito de Inkarrí).

Este mismo sentido triunfal se encuentra en la afirmación de la inmortalidad del dansak’:

“¡Dansak’ no muere! —le dijo— Por Dansak’ el ojo de nadie llora. *Wamani* es *Wamani*”.¹¹

inmortalidad que se presenta como un inacabable ciclo de muerte y resurrección, explicable porque quien se convierte en dansak’ deja de ser un individuo para convertirse en símbolo de un principio divino. Es bueno añadir que la danza de tijeras se presenta en casi todas las ocasiones rituales de la comunidad y no solamente durante los carnavales. De otra parte, el elemento fundamental de la danza es la competencia con el dansak’ de otro pueblo.

El Taqui Onqoy tomó su nombre de su característica principal que era el baile desenfadado en éxtasis¹². Durante este baile una huaca se apoderaba del hombre y anunciaba a través de su boca el pronto final de la dominación española y de todos los que habían colaborado con ella o habían sido aculturados. Los taquionqos abjuraron oficialmente de la religión católica y ejecutaron ritos autóctonos de purificación; sin embargo, como el triunfo español se relacionaba con el mayor poderío de los dioses cristianos, se retomó la estrategia andina de incorporar a estos dioses al panteón andino¹³.

El conflicto entre la población autóctona oprimida y la capa de los vencedores españoles suscitó la emergencia de dos grandes principios morales: la resistencia contra lo español y la solidaridad andina, trascendiendo de esta manera el regionalismo y los conflictos de clase que emergían¹⁴. A pesar de su extinción en los años 70 del siglo XVI, el Taqui Onqoy sobrevivió hasta principios del siglo XVII¹⁵.

10. *La agonía de Rasu Ñiti*, Lima, 1962, p. 18

11. *ibid*

12. ver: González Holguín S.J., Diego: *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua o del Inca*, Lima, 1952, p. 265 y p. 338; Molina, Cristóbal de, “El Cuzqueño”: *Las Crónicas de los Molinas*, Lima, 1943, p. 78ff.; Millones Santa Gadea, Luis: *Un movimiento nativista del siglo XVI: El Taki Onqoy*, p. 83-94; *Nuevos aspectos del Taki Onqoy*, pp. 95-101; ambos en: Ossio, Juan M. (ed.): *Ideología Mesiánica del Mundo Andino*, Lima, 1973

13. Vid. artículos de Millones citados en nota 12

14. Stern, Steve: *El Taki Onqoy y la sociedad andina (Huamanga, siglo XVI)*, en: *Allpanchis Phuturinga*, Cusco, 1982, No. 19, pp. 49/77

15. Vid. artículos de Millones citados en nota 12

Aunque ciertamente se necesitaría ampliar más la investigación, proponemos como hipótesis un cierto paralelismo entre el Taqui Onqoy y los dansak' ayacuchanos, en el sentido de que algunos elementos de aquel sobrevivieron a su extirpación en los dansak' de Lucanas. Estos, al igual que los taquionqos, encuentran su realización en la música y el baile y asumen estructuras y conceptos andinos básicos como los de competencia y los relativos al tiempo. Dentro de la ciclicidad del tiempo los taquionqos esperan la derrota final de las huacas cristianas por las huacas andinas, lo que no implica la simple desaparición de aquellas sino un cambio de supremacía.

Si ahora aplicamos las ideas anteriores a la última novela de Arguedas y su fuente mítica (*Dioses y Hombres de Huarochiri*) podríamos recordar las competencias de Huatyacuri, el hombre de arriba, con su cuñado, del mundo de abajo, y el relato en el mismo mito de los zorros de arriba y de abajo, ambos dotados de omnisciencia. Arguedas ve la competencia y la unificación de los dos mundos y aludiendo a *Dioses y Hombres de Huarochiri*, señala:

“Ahora el zorro de Arriba empuja y hace cantar y bailar, él mismo, o está empezando a hacer danzar el mundo, como lo hizo en la antigüedad la voz y la tinya de Huatyacuri, el héroe dios con traza de mendigo”. (Arguedas 1972: 276)

En este punto podemos observar la falla de Lienhard al no tomar el mito entero, sino solamente la parte relativa a Huatyacuri dormido en el cerro de Latauzaco. Sin duda Huatyacuri en competencia con su cuñado representa el mundo de arriba en competencia con el de abajo, pero lo importante es la transformación de estos danzantes prehispánicos en danzantes de tijeras, tal como lo hace Arguedas, logrando introducir de esta manera la competencia del mundo andino con el mundo español, los que —como se sabe— estaban simbolizados en *La agonía de Rasu Niti* por el cóndor y el caballo. En la novela, entonces, los dansak' podrían evocar la rebelión popular contra el mundo español, tal como efectivamente sucedió en el Taqui Onqoy, y de esta manera se podría encontrar en la novela una profundidad histórica que simplemente no se ve si se interpreta a los dansak' como meros representantes de una cultura carnavalizada. Además, presentando su danza en una empresa capitalista, como sucede en la novela, se introduce el concepto de competencia entre la nación y el imperialismo.

Examinando todos estos aspectos propondremos una nueva lectura de la última novela de Arguedas, centrándonos en la figura del propio Arguedas como narrador. Esta interpretación difiere de la de Lienhard. El sostiene:

“(. . .): el autor parece substituir a Huatyacuri que escuchaba, dormido, el primer diálogo de los zorros y que convertía su sabiduría nueva en poder, riqueza y prestigio, y, más que nada, en la posibilidad de subyugar a las mujeres. (. . .) Como, según el mismo Freud, la capacidad poética parece ser una consecuencia de la sublimación de los impulsos eróticos, Huatyacuri podría compararse con un poeta frustrado. Arguedas, al substituir ficticiamen-

te a Huatyacuri, recogerá, en cambio, el legado de los zorros y producirá su novela".¹⁶

A nuestro modo de ver, Arguedas está siempre presente en la novela. Igual que Huatyacuri mítico, el cual aparece en los mitos ocultando su origen divino bajo la traza de mendigo, Arguedas se pone en el texto diferentes disfraces.

Arguedas instala el discurso en su propia persona escribiendo su Diario e incorporándolo al texto. Al final del primer Diario se transforma en el zorro de arriba y éste introduce el primer capítulo de la novela con la siguiente frase:

"Así es. Seguimos viendo y conociendo. . ." (Arguedas 1972: 29)

Este primer capítulo ilustra al lector sobre el mundo de Chimbote, que está contado por el zorro de abajo. Al final del capítulo le dice al lector y al zorro de arriba:

"¿Entiendes bien lo que digo y cuento?" (Arguedas 1972: 56)

En el transcurso de los mil quinientos años desde el primer encuentro en el cerro Latauzaco se han cambiado los roles. Antes reveló el zorro de arriba

"(. . .) los secretos que permitieron a Huatyacuri vencer el reto que le hizo el yerno de Tamtañamca" (Arguedas 1972: 57),

pero ahora es el zorro de arriba el que dice:

"Oye: yo he bajado siempre y tú has subido. Pero ahora es peor y mejor. Hay mundos de más arriba y de más abajo. El individuo que pretendió quitarse la vida y escribe este libro era de arriba; tiene aun *ima sapra* sacudiéndose bajo su pecho. ¿De dónde, de qué es ahora?" (Arguedas 1972: 58)

Entonces el zorro de abajo cuenta los misterios de Chimbote convirtiendo su palabra en

"El canto del pato de altura (que) nos hace entender todo el ánimo del mundo". (Arguedas 1972: 56)

Si en el primer capítulo se describía el ambiente de los prostíbulos, asociándolos al ambiente sensual y frívolo de la costa y simbolizando el mar podrido por la depredación de las empresas capitalistas transnacionales en la figura del sexo de una prostituta, en el segundo capítulo, en cambio, se cuenta el destino de los migrantes serranos, respondiendo de esta manera a la pregunta del zorro de arriba. Arguedas adopta una posición solidaria con los migrantes serranos que viven miserablemente en las barriadas de Chimbote.

Esta solidaridad se intensifica en el tercer capítulo en el cual el zorro de arriba, como narrador, se transforma en Diego. Angel Rincón (el zorro de abajo) le dice:

"(. . .) sabía usted que en los cuentos de indios, cholos y zambos que aquí en la 'patria' se cuentan, se llama Diego al zorro?" (Arguedas 1972: 134)

16. Vid. libro citado en nota 3, p. 26

Diego, que revela la verdad sobre la explotación de los obreros, en su mayoría migrantes serranos que trabajan en la industria de la harina de pescado, se transforma en dansak', pero este otro dansak' es ahora, al mismo tiempo, el zorro de arriba y el zorro de abajo:

"Ahora soy de arriba y de abajo, entiendo montañas y costa, porque hablo con un hermano que tengo desde antiguo en la sierra". (Arguedas 1972: 132)

Al igual que los taquioncos del siglo XVI, este dansak' anuncia el futuro cambio del mundo y profetiza que en ese nuevo mundo será derrotado el opresor. Este nuevo mundo estaría determinado por la tecnología (respirando "(. . .) no con su pecho sino con el de las ocho máquinas;" Arguedas 1972: 135), pero sin duda una tecnología presidida por valores humanos de raíz indígena.

Sobre estas bases es que Arguedas trata de dar una visión del universo peruano completo, manteniendo dialécticamente su adhesión al pueblo indígena (ahora visto como migrante), a los valores andinos y a la nación.

Las transformaciones de los dansak' cierran su círculo cuando, al final del texto, Arguedas asume de nuevo esa función. Es muy importante captar que Arguedas dedica su última novela al violinista de los dansak' de San Diego de Ishua, Máximo Damián Huamaní, a quien además le pide que toque en su entierro. De esta manera la muerte de Arguedas se asocia a la muerte y resurrección de Rasu Ñiti y la novela trasciende los límites de la escritura.

Tampoco se puede olvidar que Huamaní relatará más tarde lo siguiente:

"Yo soy Máximo Damián Huamaní, el mencionado, el que pidió que tocara mi violín en su entierro. Ahí estuve, pues, tocándole *Agonía*, que es muy triste porque es la muerte del danzante. *Hualpa wajai* que le gustaba mucho cuando vivo".¹⁷

En este contexto hay que tomar en cuenta el último deseo de Arguedas de que *El zorro* se edite en una edición popular. Es así que Arguedas se suicida dejando al pueblo peruano por testamento una novela conmovedora, la cual es tan activa en su mensaje como lo era Arguedas durante toda su vida.

En este sentido la novela no es inconclusa sino interminable. Arguedas cumple el destino de los dansak' y espera el futuro, cuando otro dansak' tome las tijeras para danzar en un mundo de cóndores y zorros.

De esta manera, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, se entrelazan el mito, la narración, la situación socio-histórica del Perú y el destino personal del narrador.

17. *Con lágrimas, no con fingimiento*, pp. 341-43 en: Larco, Juan (ed.): *Recopilación de textos sobre José María Arguedas*, La Habana, 1969, p. 341