

José María Arguedas y el concepto de experiencia

José María Arguedas and the Concept of Experience

Enrique E. Cortez

Portland State University

ecortez@pdx.edu

Este artículo analiza la importancia del concepto de experiencia en la obra de José María Arguedas, proponiendo una cronología para una mejor comprensión. La reflexión sobre la experiencia de Arguedas, que se inició paralelamente a su carrera literaria cuando tenía 27 años de edad, acompañó toda su futura obra definiendo tanto su trabajo de folklorista y etnólogo como sus exploraciones sobre el lenguaje de la novela. Este artículo demuestra que tal dimensión conceptual de la experiencia fue fundamental en la elaboración de su novela póstuma, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

Palabras clave: experiencia, etnología, Dilthey, narrador oral, Benjamin.

This article analyzes the concept of experience in the work of José María Arguedas, proposing a chronology for a better understanding. Arguedas's reflection on experience, which started parallel to his literary career at age 27 and accompanied all his future work, defined his intellectual trajectory as a folklorist and ethnologist as well as his explorations on the language of the novel. This article demonstrates that the conceptual dimension of experience was a key component in the composition of his posthumous novel, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

Keywords: experience, ethnology, Dilthey, storyteller, Benjamin.

Recibido: 28 de julio de 2012

Aprobado: 20 de agosto de 2012

Uno de los elementos que destaca más en la obra ensayística de José María Arguedas es la valoración que otorga a la experiencia. Esta referencia a la experiencia ha sido incluida en el análisis crítico como un componente importante del carácter autobiográfico de su escritura. Así, por ejemplo, Antonio Cornejo Polar, en su extenso estudio sobre la novelística de este autor, enfatiza, al analizar un libro como *Agua*, el “trasfondo inculcablemente autobiográfico” (40). La lectura autobiográfica, por cierto, del todo legítima, se alimenta de manera natural de toda referencia del autor al tema de la experiencia. Sin embargo, mi propósito en este artículo es liberar la cuestión de la experiencia de la generalización de la interpretación autobiográfica. Eso no quiere decir que las referencias de Arguedas a su experiencia no sean un componente de su autobiografía. En efecto, son parte esencial de ella. Pero la experiencia, interpretada en el marco de la generalización autobiográfica, no nos permite ir más allá de la configuración de la autobiografía en sí. En cambio, si aislamos de manera teórica los apuntes de Arguedas sobre la experiencia de su supuesto destino autobiográfico, es posible situar esta discusión en un ámbito más de poética textual que de invención personal. Mi argumento, por lo tanto, es el siguiente: a partir de una reflexión sobre la experiencia, identificable desde los primeros escritos de Arguedas, es viable establecer la formación de un discurso de poética literaria que define en última instancia toda la producción de Arguedas como escritor. Para ello planteo una suerte de cronología en la cual sobresalen claramente tres momentos: el primero, corresponde a 1938, cuando el autor tenía 27 años, y acababa de concluir su experiencia carcelaria en el penal El Sexto¹. Me refiero al “Ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo”, que da inicio a su magnífica traducción al español de poemas y canciones quechuas, titulado *Canto Kechwa*. El segundo momento se sitúa a inicios de la década de 1950, y está textualizado primero en su cuestionamiento del indigenismo que encarnaba la escuela de Luis Valcárcel y luego en su ensayo antropológico “La sierra en el proceso de la cultura peruana”. Finalmente, es posible situar un tercer momento entre sus posicionamientos de la Mesa Redonda sobre *Todas las sangres* y el “Primer diario” que publicó la revista *Amaru* en 1968, como adelanto de su novela póstuma, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

I

El inicio del “Ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo”, dice: “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 no dejaban cantar”. Líneas más abajo, en ese primer párrafo del texto, el sujeto del enunciado, afirma: “Cantábamos waynos de toda clase” (*Canto* 7). Desde una perspectiva narratológica, es interesante observar las mudanzas de la voz, desde una mirada externa a una interna de

¹ Mi propuesta de cronología, como se verá al final de este artículo, no tiene un sentido teleológico. En otras palabras, el planteamiento cronológico no me lleva a concluir una sucesión –entendida como un desarrollo– en la reflexión de Arguedas sobre la experiencia. Al contrario, al contraponer estos tres distintos momentos textuales, me interesa enfatizar en Arguedas una suerte de retorno, en sus últimos años de vida, a los temas con que había iniciado sus reflexiones sobre la experiencia: la relación productiva entre vivencia y representación literaria.

la diégesis, esto es, entre la descripción del contexto que hace de ejemplo y espacio de posibilidad para el argumento del ensayo, y la participación misma del sujeto del enunciado en la experiencia que hará posible tal argumento. En consecuencia, la estrategia narrativa dota de autoridad al narrador, que identificamos con el autor Arguedas, haciendo de la lectura del ensayo no solo un encuentro con un análisis cultural, sino también la experimentación como lectores de un documento de cultura. En consecuencia, lo que interesa en este texto es el registro de un yo, que gracias al tipo de lectura que articula todo ensayo, logra trascender el ámbito de la inscripción autobiográfica, para hacer de la anécdota vivencial el corazón mismo de una estrategia conceptual. Esta operación conceptual sostiene, en el caso específico de Arguedas y su traducción *Canto Kechwa*, un acontecimiento intelectual en el ámbito cultural peruano del final de la década de 1930, como fue la inclusión en el discurso de lo poético de un conjunto de textos que no habían sido considerados como tales². Porque lo cierto es que Arguedas, quien tenía 27 años en ese momento, no contaba con más armas conceptuales para argumentar el valor estético de las manifestaciones verbales *kechwas* que su propia familiaridad con esas representaciones. He aquí lo más importante del ensayo de Arguedas:

El wayno es arte, como música y como poesía. Solo falta que se haga ver bien esto. Lo indígena no es inferior. Y el día en que la misma gente de la sierra, que se avergüenza todavía de lo indio, descubra, en sí misma, las grandes posibilidades de creación de su espíritu indígena, ese día, seguro de sus propios valores, el pueblo mestizo e indio podrá demostrar definitivamente la equivalencia de su capacidad creadora en relación a lo europeo, que hoy lo desplaza y lo avergüenza. Y tal día vendrá de todos modos. Lo indígena está en lo más íntimo de toda la gente de la sierra del Perú (*Canto 17*).

En otras palabras, para argumentar “las grandes posibilidades de creación del espíritu indígena”, Arguedas solo tenía su referencia a la propia experiencia, y una gran convicción de que esa experiencia personal trascendía la anécdota autobiográfica, y se postulaba como valor de prueba en su defensa del wayno como arte y poesía. Sin embargo, esa prueba, que se origina en la experiencia individual, solo obtiene contundencia a través del ejercicio literario. El argumento del ensayo introductorio de *Canto Kechwa* solo se plantea completo con los textos quechuas que Arguedas inscribe en el mundo castellano a través de su libro, no solo como un ejercicio de traducción, sino fundamentalmente como un espacio de creación de poética personal. Esto

² A la traducción de Arguedas hay que sumar que en ese mismo año, 1938, se publicó con el título de *Literatura Inca*, un conjunto de textos de origen quechua, bajo la edición del historiador Jorge Basadre. Este corpus de textos, prueba de la existencia de una literatura indígena, constituyó el primer volumen de la colección Biblioteca Peruana, dirigida por Ventura García Calderón, y muestra también que había, en los ambientes intelectuales peruanos de entonces, una naciente disposición a incorporar al corpus literario en castellano textos de origen quechua. De allí que se pueda inferir que *Canto Kechwa* apareció en un contexto discursivo favorable, dotando a su autor de un significativo capital cultural.

último, no simplemente porque toda traducción es una interpretación, sino porque el propio talento literario de Arguedas como poeta permite que los poemas traducidos se adecuen a las exigencias de lo poético en castellano. En este temprano texto, la conexión entre experiencia vivencial, que para Arguedas tenía un sentido estético, y creación literaria estaba ya trazada.

II

Arguedas fue de los primeros estudiantes en matricularse en el programa doctoral de antropología de la Universidad de San Marcos en la década de 1950. Para ese momento ya era conocido como escritor y llegó al campo con un capital simbólico construido a lo largo de los años a través de los periódicos, de sus libros de ficción y, no debe olvidarse, como promotor cultural. En este punto tiene particular importancia las actividades que la Peña Pancho Fierro desarrolló durante tres décadas desde su inauguración en 1936. Esta Peña, lugar de encuentro bohemio y diálogo intelectual, albergó también, cito a Mónica Bernabé, “[...] una colección de arte popular andino formada por piezas traídas de los viajes de Alicia Bustamante, su hermana Celia y José María Arguedas, al interior del país donde adquirían máscaras, toros de Pucará, retablos, mates burilados. La colección, producto de intensas búsquedas, constituyó un hecho excepcional porque, en aquel tiempo, lo producido por los serranos carecía de valor en el medio limeño” (379).

La influencia del grupo de escritores y artistas afiliados a la Peña Pancho Fierro ha sido determinante en la historia cultural peruana. La presencia de lo popular en medio de la alta cultura limeña se debió a la especial sensibilidad que las hermanas Bustamante tuvieron por las manifestaciones indigenistas. Alicia, quien fuera pintora y discípula de José Sabogal, y Celia, la primera esposa de Arguedas, permitieron al escritor y futuro etnólogo una plataforma alternativa al circuito hispanista. No se trató de una plataforma marginal, si recordamos que el indigenismo poco a poco, a través del trabajo de Luis Valcárcel, fue ocupando un lugar institucional central en el aparato del Estado (Osterling y Martínez 37)³.

³ La actividad de Valcárcel como etnólogo e indigenista nunca estuvo escindida; al contrario, en 1946, “merced a su influencia en los círculos gubernamentales más altos, logra el establecimiento del Instituto Indigenista Peruano” (Osterling y Martínez 37), como parte del aparato burocrático del Estado. Entre las funciones del instituto tendremos el estudio de las poblaciones aborígenes, sus condiciones de vida, la sugerencia de leyes y resoluciones que aseguren un mayor bienestar de estas poblaciones, la colaboración con instituciones nacionales y extranjeras y la publicación de una revista: “estas funciones le permiten [al instituto] la realización de un conjunto de investigaciones, y la participación de acciones declaradamente indigenistas, por sí mismo y en colaboración con el Proyecto Perú-Cornell, el Programa Puno-Tambopata, y el Proyecto de Integración y Desarrollo de la Población Indígena” (Osterling y Martínez 40). Ahora bien, la institucionalización del indigenismo en el Perú, como nos recuerda Carlos Iván Degregori, se construyó bajo la influencia de la experiencia mexicana, “México aparece como punto de referencia y contraste” (38); para Javier Ávila Molero sería un error considerar solo la iniciativa personal de Valcárcel, habría que considerar “la fuerte influencia del indigenismo mexicano posrevolucionario” (418). Es cierto que no se puede negar el contexto ideológico que influenció las iniciativas de Valcárcel, pero si este no hubiera tenido un cargo tan medular en la administración del Estado de entonces, ministro de Educación, otra sería la historia del indigenismo. Para más detalles, ver mi artículo “Writing the mestizo: José María Arguedas as Ethnographer”.

Arguedas, en consecuencia, no carecía de interés y trayectoria cuando en 1952, estudiante de San Marcos, en su informe sobre el Primer Encuentro Internacional de Peruanistas introdujo el tema del mestizo en el contexto del indigenismo, en radical desacuerdo con las propuestas de Valcárcel. Ángel Rama destaca esta participación de Arguedas en los siguientes términos: "contrariamente a la opinión negativa de Luis Valcárcel, que hiciera escuela, afirmará que el mestizo representa una clase social real, existente y numerosa, que ya puede caracterizarse con bastante precisión, salvo que no ha sido estudiada a pesar de ser elemento clave 'de las posibilidades y el destino del país'" (XVIII). Dentro del esquema del indigenismo, para Rama, el estudio del mestizo exigía ejecutar dos movimientos: en primer lugar, desprenderse de la idea del indio como agente de cambio social; en segundo, y esto es fundamental, dejar atrás la idea nostálgica de recuperar el imperio incaico, reconociendo, al contrario, "la cultura india mestizada poshispánica, lo que implicaba certificar una extraordinaria capacidad de adaptación por parte del pueblo quechua a lo largo de la Colonia" (Rama XVIII).

La crítica de Arguedas a Valcárcel muestra ecos de la idea de vivencia, que Arguedas toma del pensamiento de Wilhen Dilthey, y quien aparece explícitamente citado en un ensayo antropológico de Arguedas de 1953. Esta idea de vivencia, como expresión de la experiencia vivencial, es la que permitirá un sustento teórico a Arguedas en contra de la descalificación que sobre el mestizo había hecho el fundador de la etnología peruana, Valcárcel. En "El complejo cultural en el Perú", un texto publicado en 1952, dice Arguedas de Valcárcel:

Valcárcel representa la corriente pesimista acerca del mestizo. Pero toda persona que haya vivido en muchas ciudades y aldeas de la sierra, sabe por propia experiencia que el mestizo no representa solo "un borroso elemento de la clase media", sino la mayoría y, en algunos casos, como en los pueblos del valle alto del Mantaro (provincias de Jauja y Huancayo), la totalidad de la población de estas ciudades y aldeas (*Formación 3*).

Lo que sigue, por parte de Arguedas, en ese mismo texto, fue la propuesta de un posicionamiento metodológico para el reciente campo de la antropología peruana: "El estudio del mestizo es uno de los más importantes de los que la antropología está obligada a emprender en el Perú. Hasta el presente solo se han escrito ensayos que tienen reflexiones sobre el problema; no se ha cumplido aún un verdadero plan de investigación en contacto con el hombre mismo" (*Formación 2*). Lo interesante de Arguedas es que llevó en la década de 1950 dos miradas alternativas al campo de la etnología de entonces. Por un lado, habla de estudiar al hombre mismo, pero en su coordenada mestiza, en términos de la antropología aplicada (que era la tendencia en boga); por el otro, ese énfasis en lo mestizo es una manera de reconocer el proceso histórico también implicado en este actor. El énfasis en la historia es el elemento principal que diferencia la escritura etnográfica de Arguedas de los antropólogos de su época. Pero, ¿qué entendía Arguedas por mestizo? ¿En qué descansaba su diferencia? En el artículo citado líneas arriba, "El complejo", el escritor define al mestizo en términos culturales,

ya no raciales ni morales como el indigenismo. Esta definición tiene varias direcciones, pero de ellas me interesa principalmente dos cosas: el enfoque de Arguedas en la historia, y la especial atención que presta al cambio, observable solo desde su experiencia:

Durante siglos, las culturas europeas e india han convivido en un mismo territorio en incesante reacción mutua, influyendo la primera sobre la otra con los crecientes medios que su potente e incomparable dinámica le ofrece; y la india defendiéndose y reaccionando gracias a que su ensamblaje interior no ha sido roto y gracias a que continúa en su medio nativo; en estos siglos, no sólo una ha intervenido sobre la otra, sino que como resultado de la incesante reacción mutua ha aparecido un personaje, un producto humano que está desplegando una actividad poderosísima, cada vez más importante: el mestizo. Hablamos en términos de cultura; no tenemos en cuenta para nada el concepto de raza. Quienquiera puede ver en el Perú indios de raza blanca y sujetos de piel cobriza, occidentales por su conducta (*Formación 2*).

Esta breve cita abre varias vías de argumentación. La primera tiene que ver con el enfoque histórico, pues la presencia del mestizo le permite postular a Arguedas una historia transcultural, de mutuas influencias, no exenta de violencia. Por eso, Arguedas utiliza el término "reacción". La segunda línea es sincrónica: desde la experiencia actual de las grandes migraciones del campo a la ciudad, el mestizo aparecerá desplegando una actividad "poderosísima". Esa experiencia apunta a una instancia colectiva, la migración como un proceso histórico, que tiene como condición de enunciación la experiencia del observador, en este caso el antropólogo Arguedas, quien basa en última instancia en lo "visto y lo vivido" su elaboración histórica⁴. En tercer término, Arguedas precisa que no habla desde la raza, o, quizá, sería mejor decir que no solo habla desde la raza, porque el término mestizo tiene esa connotación racial como parte de su sentido. En un gesto por resignificar el término, Arguedas enfatiza el carácter móvil que tiene el concepto y por

⁴ Esta comprensión de la importancia de la migración como proceso histórico para el Perú contemporáneo nos muestra a Arguedas que se adelanta en varias décadas a su contrincante en la disciplina antropológica, José Matos Mar, quien en *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980* sistematizó algo de lo visualizado años antes por Arguedas. Sobre la rivalidad entre Arguedas y Matos Mar, Alejandro Ortiz Rescaniere, quien fuera estudiante de ambos, nos informa: "[...] notaba que Matos tomaba cierta distancia con los alumnos que estaban vinculados a Arguedas. Matos y Arguedas eran dos personalidades, de estilos y de formas diferentes. Matos, más científico y frío. Arguedas, más emotivo, afectivo. Sí, notaba una cierta rivalidad. Me acuerdo bien cuando [Arguedas] fue a visitarme a Francia, me dijo que Matos era un posero, que vendía su imagen de indio. Creo que detrás de todo ello se escondía un cierto celo profesional de parte de Arguedas. Por el lado de Matos habría, quien sabe, algo de celos por el éxito literario de Arguedas; porque no podía sentir rivalidad alguna en el aspecto antropológico, pues Matos se sentía, al respecto, superior a Arguedas" (188-89). No es difícil imaginar, como sugiere el testimonio de Ortiz Rescaniere, que en un ambiente dominado por la teoría del desarrollo y la antropología aplicada, del cual Matos Mar fue el hombre de avanzada, las posiciones heterodoxas de Arguedas fueran marginalizadas.

ello, más adelante, dirá que “hay infinidad de grados de mestizaje; que es muy distinto el que se forma en los pueblos pequeños de la sierra y el que aparece en las ciudades” (*Formación 3*). Esta distinción, por supuesto, implica la experiencia del sujeto de la enunciación de esos pueblos pequeños en contraste con las ciudades, lo cual hace más huidiza una descripción sin matices de lo mestizo. Con esto el autor de *Los ríos profundos* no está haciendo más que presentarnos un término complejo y con alcance histórico, que intenta, a su vez, describir una realidad compleja como es el de las relaciones entre la cultura europea y la indígena desde la época de la conquista. En este punto diremos que Arguedas está pensando fuera de la caja de las coordenadas de la antropología de la época, porque lo está haciendo a partir de una perspectiva de historia cultural, construyendo, a la vez, una línea de pensamiento político donde ese actor, definido históricamente como mestizo, tendría un rol protagónico. Como ha mostrado Priscila Archibald, tal historicidad va en dirección contraria a las prácticas de la antropología aplicada, que tuvo en la hacienda de Vicus su laboratorio, como parte del Proyecto Perú-Cornell (10)⁵. Con la distancia que da el tiempo, podemos decir que Arguedas no se equivocó en absoluto, y el rol de aquellos sujetos representados en el término mestizo es central en la actualidad cultural, económica y política del Perú contemporáneo.

Ahora bien, el encuentro de Arguedas con la obra de Dilthey se da en el contexto de sus estudios de antropología en la Universidad de San Marcos de Lima. Pero como ha observado Carmen María Pinilla, si bien los autores que aquel entonces leyó Arguedas le proporcionaban argumentos “científicos” para denunciar los prejuicios raciales y culturales contra la cultura indígena, lo cierto es que, como precisa Pinilla, “es posible afirmar [...] que Arguedas no vio y usó las teorías antropológicas como esquemas interpretativos para descubrir hechos. Las empleó, en cambio, para fundamentar opiniones suyas a través de la comprensión de la vida diaria” (70). Se explica, en consecuencia, por qué Dilthey, quien otorgaba un carácter epistemológico a la comprensión vivencial, interesará a Arguedas sobremanera. La cita que el peruano hace del filósofo alemán en su artículo de 1953, “La sierra en el proceso de la cultura peruana”, es clarificador. Arguedas argumenta que para comprender la diferencia del proceso histórico de la sierra del Perú es necesario acudir

⁵ Lo más resaltante del trabajo arguediano en el campo de la etnología serán sus estudios sobre Puquio y sobre el Valle del Mantaro, espacios donde el mestizo como actor de cambio tendrá una centralidad, antes de Arguedas, nunca concedida por las ciencias sociales. En ambos casos, el enfoque de Arguedas parte de una aproximación histórica. La diferencia de Puquio se explica para Arguedas por las transformaciones de producción que una vía de comunicación con la costa y Lima introdujo a principios del siglo XX. En el caso del Valle del Mantaro, la referencia a la historia destaca el estatus especial que tuvieron los Wankas desde la época de la conquista, cuando fueron aliados de los españoles, hasta el hecho de convertirse en pueblo de indios cuando la actividad minera, que se realizaba en otros lugares, despobló el área de españoles. A este trabajo con la historia se suma el hecho del análisis mismo de Arguedas que prestará particular atención a las percepciones. Juan Javier Rivera Andía, quien ha observado este aspecto, nos recuerda que si bien Arguedas coincide con los antropólogos de la época al estudiar el cambio cultural y al explicar la sociedad estudiada desde la geografía, la historia y la economía, lo notable en Arguedas es cómo analiza el cambio cultural, lo cual se manifiesta para él en las percepciones y las relaciones que tienen de ellos mismos los miembros de una comunidad (283).

a Dilthey. Cito por completo, tanto el comentario de presentación de este autor por Arguedas, así como la cita en sí, para tener una idea más clara de hacia dónde apuntaba en ese texto Arguedas:

Nos vemos precisados, enseguida, a acudir a otra cita por considerarla tan oportuna y ejemplar [...] En la p. 158 de su libro, *Vida y poesía*, Dilthey afirma: "Cuando los trágicos griegos destacaron el mundo religioso interior en un plano de visibilidad dramática, surgió una expresión de la vivencia más honda, que era, sin embargo, al mismo tiempo, la representación de una poderosa realidad exterior y la obra de aquellos hombres debió tener una repercusión sin igual" (*Formación* 9).

No interesa, me parece, si Arguedas entiende por completo a Dilthey; lo fundamental es indagar qué es lo que entiende Arguedas de Dilthey y cómo lo incorpora a su discurso. Y lo que interesa de Dilthey a Arguedas en su análisis de la sierra, vale para todo su proceso intelectual: la idea de que a partir de la vivencia individual el artista está posibilitado para comprender la realidad exterior. En esa dirección, como pregunta acertadamente Pinilla, "¿Qué podía importarle, a este artista que pretendía expresar al Perú entero, que su formación teórica fuese considerada débil, si Dilthey le aseguraba la superioridad de sus conocimientos vivenciales, la superior disposición de un poeta para comprender la vida, frente a las posibilidades de cualquier 'cabeza científica'?" (75).

De esta manera, Dilthey da una base, digamos más teórica, a las observaciones empíricas que Arguedas había expresado en *Canto Kechwa*. Sin embargo, es importante recordar el orden cronológico para entender que la lectura de Dilthey en realidad se acomodaba al esquema intelectual que Arguedas había imaginado para la vivencia personal más de una década antes de su lectura del pensador alemán. Pero si por un lado Dilthey dota de un lenguaje más "profesional" a Arguedas para referirse a la centralidad de la experiencia en su quehacer etnográfico, por otro lado la lectura de Dilthey aporta también a las reflexiones de Arguedas, quizá en una dirección más sustantiva, pues especifica el valor de verdad que la experiencia tiene para el poeta: permite que la exploración de Arguedas sobre la experiencia se desarrolle como un argumento de poética literaria. En otras palabras, Dilthey devuelve a Arguedas al terreno literario desde donde había partido su reflexión sobre la experiencia en *Canto Kechwa*.

III

Con frecuencia se ha entendido a la expresión arguediana más famosa de la polémica de 1965, "he vivido en vano", como una pregunta. Ese es el sentido, por ejemplo, del título de la más reciente edición de la transcripción de dicho encuentro, "¿He vivido en vano?" *La mesa redonda sobre Todas las sangres*. Pero lo que en esta tendencia de lectura aparece como una pregunta autorreflexiva, registrando un momento de inestabilidad en el proyecto literario de Arguedas, no tiene esa dirección si volvemos a leer las páginas en las que se ubica dicho enunciado. Lo que en el título dramatiza

la posición existencial del sujeto de escritura, como una suerte de interpretación *a posteriori*, "iluminada" por el futuro suicidio de Arguedas, tiene una dirección completamente contraria si analizamos la expresión en su contexto textual. La lógica de la pregunta del "¿He vivido en vano?" solo es legible desde la proyección autobiográfica, siendo la lectura autobiográfica, como lo he señalado al inicio de este artículo, una instancia que opaca el carácter conceptual de las formulaciones de Arguedas sobre la experiencia. Por el contrario, como se verá en la siguiente cita, el "he vivido en vano" no está marcada por la lógica de la pregunta; se trata más bien de la afirmación de un "no he vivido en vano", otorgando a la vivencia personal el lugar fundamental desde donde despegaba el proyecto literario de Arguedas. La expresión en cuestión, el "no he vivido en vano", se sitúa en el clímax de la discusión sobre el valor literario de *Todas las sangres*, y debe interpretarse como una respuesta específica a la polémica generada por la lectura positiva que sobre la novela de Arguedas había expresado Alberto Escobar. Para Escobar, lo central era leer la novela como un testimonio simbólico del Perú de entonces: "porque la represión policial existe, porque la actitud del teniente de la policía existe; porque hay todo un conjunto de elementos que sirven a un conjunto de intereses" (Rochabrún 47, énfasis del editor). El argumento de Escobar sostiene, en general, que *Todas las sangres* era exitosa en representar un conflicto económico-social, efecto de un sistema feudal que trataba de defenderse y renovarse, en complicidad con el poder estatal (como se observa en la cita anterior); complejizándose aún más al incluir en su textualidad el conflicto entre una visión occidental y otra indígena. Este mundo en conflicto encuentra expresión en la novela como un mundo en confusión, desarticulado y desintegrado, espacio de posibilidad de "patrones aindiados; indios amestizados; racionalistas con cierto sentido religioso; mágicos con un sentido racionalista" (Rochabrún 47). De esta forma, Escobar puede concluir que *Todas las sangres* "es el testimonio de la confusión mental, real y social, que es el Perú de hoy. O sea que, lo que ustedes [José Miguel Oviedo y Sebastián Salazar Bondy] ven como defectos, yo veo como excelente" (Rochabrún 47). De esta manera, según Dorian Espezuá, quien ha realizado el análisis más completo de este debate, Escobar demuestra que, además de constituir un acierto literario, la novela "sí sirve como documento y testimonio válido para la sociología" (186).

Ante el escepticismo de las objeciones de Oviedo y Salazar Bondy que siguieron al planteamiento de Escobar, Arguedas intentará asegurar la interpretación que erige a su novela en testimonio, haciendo referencia a la "verdad histórica" de los personajes incluidos en la novela. Esa "verdad" tiene como base a la experiencia: "Yo he tenido la fortuna de ver varios de esos tipos en la sierra y los he mostrado" (Rochabrún 50). Lo que sigue es un intento más, por parte de Salazar Bondy, de negar que *Todas las sangres* constituya un testimonio. Es como respuesta a esta negación que interesa leer la frase de Arguedas, "no he vivido en vano", a la que he venido haciendo referencia: "JMA: ¡Qué no es un testimonio! Bueno, ¡diablos!, sino es un testimonio entonces yo he vivido por gusto... [risas tenues], he vivido en vano; es decir, no, no, no... he vivido. ¡No! Yo he mostrado lo que he vivido" (Rochabrún 50). El sentido afirmativo del "he vivido" de Arguedas como un modo de autorizar su producción literaria se destaca en la cita de manera rotunda. Y si bien en el contexto de la Mesa Redonda, tal afirmación es también el límite

de su exploración entre literatura y experiencia, es decir, como vehículo que le permitía conectar simbólicamente texto literario y sociedad, este tercer momento de su exploración del potencial productivo de la experiencia en clave literaria recién se había iniciado. Lo que sigue es una indagación de la experiencia, ya no tanto atendiendo a la relación texto y sociedad presente en el debate, sino entre palabra y representación literaria. En consecuencia, siguiendo mi propuesta de cronología, me parece importante notar que a partir de la mesa sobre *Todas las sangres* la reflexión arguediana sobre la experiencia se interesará más en las consecuencias literarias y de orden estético, las cuales tendrán un lugar medular en los textos de los últimos años del escritor⁶.

En efecto, en el "Primer diario", publicado por *Amaru* en 1968 como adelanto de su futura novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Arguedas se erige como un yo testimonial, ya anunciado en el debate sobre *Todas las sangres*, y discute el tema de la representación novelística con algunos de los autores del canon latinoamericano del siglo XX, fundamentalmente los del *Boom*. Lo que interesa en esta nueva discusión a Arguedas es valorizar el sustrato oral en la escritura como un elemento que transmite experiencia en la narración. Así lo afirma al inicio mismo de ese primer diario al indicar que la experiencia de un reciente encuentro con una prostituta, gorda y zamba, le había permitido recuperar "el roto vínculo con las cosas" (*El zorro* 7). De este modo Arguedas no solo expresaba un ideal materialista de la existencia, sino también de la escritura, ya que si ese vínculo se hacía intenso, nos dice, "podía transmitir a la palabra la materia de las cosas" (*El zorro* 7). Para la época en que Arguedas inicia estas reflexiones, las elaboraciones teóricas sobre el lenguaje iban en otra dirección, ya que para el mundo literario occidental, influenciado por las ideas de Ferdinand de Saussure, la palabra era autorreferencial. No obstante, el programa literario de Arguedas imagina una escritura capaz de contener una suerte de aura oral, idónea para conectar la palabra con la cosa. En este punto, mi referencia al trabajo de Walter Benjamin no es gratuita. A diferencia de Dilthey, a quien Arguedas usó para sistematizar de manera más clara ideas que ya había expuesto en su "Ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo", Arguedas nunca leyó a Benjamin. Pero en el supuesto de que tal lectura se hubiese realizado, esta no hubiera hecho más que sustentar algunas ideas a las que el peruano ya había llegado solo, como en el caso de su lectura de Dilthey. Me refiero en específico al tratamiento que el narrador del "Primer diario" hace de Carmen

⁶ En un estudio de 2008 sobre la obra de Arguedas, Horacio Legrás otorga una valoración parecida a la producción posterior al debate de *Todas las sangres*. Para el crítico, quien lee en tal dirección al poema de 1966 "Llamado a algunos doctores", después de la Mesa Redonda, Arguedas muestra un cambio que "is no longer concerned here with the identity of the Andean people, as in his previous work, but rather with the world as the ground for the adjudication of social and historical identity. This move incarnates the postcolonial enunciative position [...]" (213-14). En otras palabras, el interés literario de Arguedas deja de lado su indagación en la representación literaria de la problemática peruana, para asumir una empresa más ontológica: la cuestión de la originalidad misma de la representación y sus consecuencias políticas. Dice Legrás: "'Appeal to some intellectuals' remind us that there is a dimension of origin and originality fundamental to Arguedas's worldview. This element of originality has often being mistaken for a traditionalist discourse, but its force lies in fact in the ambiguous dimension of *poiesis*" (215).

Taripha en una entrada correspondiente al 13 de mayo de 1968. El apunte del diario se plantea como una suerte de juicio sumario de las capacidades para la representación de los más importantes novelistas latinoamericanos de entonces. De Julio Cortázar, por ejemplo, entrecomilla su genialidad y cuestiona su valorización de la experiencia extranjera y el cosmopolitismo, de las cuales Cortázar ha derivado la conclusión de que mejor se entiende lo nacional desde lo supranacional. En su defensa de lo local, Arguedas dará con García Márquez como una alternativa a las ideas de Cortázar, constituyendo la obra del colombiano una manera moderna de autorización de lo literario desde la narración oral. Pero paso seguido García Márquez también será sometido a una oposición, la cual lo presentará disminuido: García Márquez, dirá Arguedas, se parece mucho a la cuzqueña Carmen Taripha, una mujer que es una narradora oral nata, que contaba infinidad de cuentos, imitando a sus personajes con la voz y el cuerpo. Cito este pasaje por completo, ya que resume bien el ideal mimético de Arguedas, una mimesis extrema, y en la cual en cierto sentido la mimesis se trasciende, porque la palabra deja su función representativa para instalarse como acontecimiento, como una presentación, un proceso en que la palabra se hace cosa:

[E]se García Márquez que se parece mucho a doña Carmen Taripha, de Maranganí, Cuzco. Carmen le contaba al cura, de quien era criada, cuentos sin fin de zorros, condenados, osos, culebras, lagartos; imitaba a esos animales con la voz y el cuerpo. Los imitaba tanto que el salón del curato se convertía en cuevas, en montes, en punas y quebradas donde sonaban el arrastrarse de la culebra que hace mover despacio las yerbas y charamuscas, el hablar del zorro entre chistoso y cruel, el del oso que tiene como una masa de harina en la boca, el del ratón que corta con su filo hasta la sombra; y doña Carmen andaba como zorro y como oso, y movía los brazos como culebra y como puma, hasta el movimiento del rabo lo hacía; y bramaba igual que los condenados que devoraban gente sin saciarse jamás; así el salón cural era algo semejante a las páginas de los *Cien años...* aunque en *Cien años* hay sólo gente muy desanimalizada y en los cuentos de Taripha los animales transmitían también la naturaleza de los hombres en su principio y en su fin. (*El zorro* 14)

En su célebre artículo sobre el narrador del siglo XIX ruso, Nicolai Leskov, Benjamin conecta esta pérdida de las capacidades del narrador con el surgimiento de la novela, producto de una cultura definida por la tecnología de la imprenta. Esto se debe a que el narrador oral, dice Benjamin, toma "lo que narra de la experiencia; [de] la suya propia o la referida. Y la convierte a su vez en experiencia de aquellos que escuchan su historia. El novelista se ha segregado. La cámara de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad, que ya no puede expresarse de manera ejemplar sobre sus aspiraciones más importantes, que carece de consejo y no puede darlo" (65). Frente a la soledad del novelista, cuyo destino como escritor será la existencia libresca y su reproducción técnica, la figura del narrador oral aparece como un elemento que cohesionaba la comunidad, una figura que no solo transmite

consejo, sino, como afirma Pablo Oyarzun, es una figura de justicia. Para Oyarzun, más que una virtud del narrador, esta justicia se desprende de la misma narración, de su estructura verbal, es decir, de la posibilidad de que el lenguaje pueda hacer justicia (47-48). Frente a una concepción burguesa del lenguaje, que define al signo lingüístico por su valor de cambio, para Oyarzun el narrador oral imaginado por Benjamin "retrotrae el lenguaje al tiempo anterior a la sobre-nominación [...] y en el consejo le otorga un primario valor de uso" (49). La justicia de la narración oral se expresa como una atención a la individualidad del evento narrado y frente al cual el narrador no emite ni juicio ni dictamen, de modo que cualquiera de su auditorio que preste atención, pueda sacar provecho "no como resultado de la obediencia a un imperativo, sino en virtud del amigable consejo, de ese consejo en cuya significación para el espíritu y el rendimiento de la narración tanto insiste Benjamin" (Oyarzun 47).

Algo de la justicia a la que apunta Benjamin, se juega en la narración de Taripha para Arguedas. Además de la vida que los animales convocados en las historias de Taripha le transmiten a sus palabras, lo fundamental para Arguedas está en la capacidad de la narración de Taripha de transmitir naturaleza a los hombres: "en los cuentos de Taripha los animales transmitían también la naturaleza de los hombres en su principio y en su fin" (*El zorro* 14). Las palabras de Taripha, inyectadas según Arguedas de la potencia vital de un referente fusionado a la palabra en su enunciación, se proyecta como un espacio de comunión para el oyente, casi como un ideal ecológico de justicia, donde el hombre no solo logra ser parte de la naturaleza, sino que en esa transmisión de la narración oral se juega su propia humanidad, que es su principio y su fin. De allí que un novelista, tremendo para nuestra época como García Márquez, no pueda competir con un narrador oral como Taripha, quien destaca además en el texto citado por sus capacidades para el *performance*. No obstante, en esta crítica a García Márquez también se ubica el propio problema de Arguedas, quien pretende escribir una novela como *El zorro de arriba y el zorro de abajo* lamentando la pérdida de aura que su propia narración, elaborada en su calidad de novelista, expresa en relación a Carmen Taripha.

En su exploración del lenguaje de la narración como un conjunto de signos susceptibles de ser motivados por la experiencia del narrador oral, Arguedas toca el límite de su propio proyecto literario. No obstante, sea cuales fueren las conclusiones sobre el logro o el fracaso de su programa de escritura, lo importante para este artículo es mostrar cómo la reflexión sobre la experiencia en Arguedas, no solo le permite elaborar estudios sobre la cultura peruana, sino que en última instancia se convierte en un argumento de poética literaria para su propia tarea como escritor. En Arguedas la experiencia no solo informa su autobiografía; fundamentalmente es una herramienta conceptual.

Obras citadas

Archibald, Priscilla. "Andean Anthropology in the Era of Development Theory: The Work of José María Arguedas". *José María Arguedas. Reconsiderations for Latin American Cultural Studies*. Ciro A. Sandoval and Sandra M. Brocheto, Eds. Athens: Ohio University, 1998. 3-34. Impreso.

- Arguedas, José María. *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Ángel Rama, Ed. México: Siglo XXI, 1987. Impreso.
- . *Canto Kechwa: con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo*. Lima: Horizonte, 1989. Impreso.
- . *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Eve Marie Fell, Ed. México: Archivos, 1992. Impreso.
- Ávila Molero, Javier. "Los dilemas del desarrollo: antropología y promoción en el Perú". *No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana*. Carlos Ivan Degregori, Ed. Lima: Red, 2000. 413-42. Impreso.
- Basadre, Jorge. *Literatura Inca*. Biblioteca Peruana I. Paris: Desclée y De Brouwer, 1938. Impreso.
- Benjamin, Walter. *El narrador*. Pablo Oyarzún, Ed. Santiago de Chile: Metales pesados, 2008. Impreso.
- Bernabé, Mónica. "José María Arguedas traductor". *José María Arguedas: Hacia una poética migrante*. Sergio R. Franco, Ed. Pittsburgh: IILI, 2005. 371-88. Impreso.
- Cornejo Polar, Antonio. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires: Losada, 1973. Impreso.
- Cortez, Enrique. "Writing the Mestizo: José María Arguedas as Ethnographer". *Latin American & Caribbean Ethnic Studies* 4.2 (2009): 171-189. Impreso.
- Degregori, Carlos Iván. "Panorama de la antropología en el Perú: del estudio del Otro a la construcción de un Nosotros diverso". *No hay país más diverso. Compendio de antropología peruana*. Carlos Ivan Degregori, Ed. Lima: Red, 2000. 20-73. Impreso.
- Espezúa Salmón, Dorian. *Científicos sociales versus críticos literarios (Todas las sangres en debate)*. Tesis Maestría. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2007. Impreso.
- Legrás, Horacio. *Literature and Subjectivation: The Economy of Writing and Marginality in Latin America*. Pittsburgh: U of Pittsburgh Press, 2008. Impreso.
- Matos Mar, José. *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: IEP, 1984. Impreso.
- Osterling, Jorge P. y Martínez, Héctor. "Apuntes para una historia de la antropología social peruana: décadas de 1940-1980". *La antropología en el Perú*. Humberto Rodríguez Pastor, Ed. Lima: Concytec, 1985. 35-68. Impreso.
- Oyarzun, Pablo. "Introducción". Benjamin, Walter. *El narrador*. Santiago de Chile: Metales pesados, 2008. 7-52. Impreso.
- Pinilla, Carmen María. "'Juzgar con lucidez'. Arguedas y el arte de la comprensión". *José María Arguedas. Poética de un demonio feliz*. Antonio Melis, Ed. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2011. 51-85. Impreso.
- Rama, Ángel. "Introducción." Arguedas, José María. *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Ángel Rama, Ed. México: Siglo XXI, 1987. X-XXVII. Impreso.
- Rivera Andía, Juan Javier. "La pasión y los medios. Aproximaciones a la obra etnológica de Arguedas y al concepto de 'cambio cultural' en la antropología peruana". *Arguedas en el valle del Mantaro*. Carmen María Pinilla, Ed. Lima: PUCP, 2004.195-301. Impreso.
- Rochabrún, Guillermo. "¿He vivido en vano?" *La mesa redonda sobre Todas las sangres*. Lima: IEP, 2011. Impreso.