

LA FUNCION DEL DANZANTE DE TIJERAS EN TRES TEXTOS DE JOSE MARIA ARGUEDAS

POR

MARTIN LIENHARD

Université de Génève

Los tres textos a que aludiremos son *Yawar fiesta*, novela de 1941; *La agonía de Rasu-Ñiti*, cuento de 1962, y la novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971)¹.

No se trata en este trabajo de estudiar el «tema» del danzante a lo largo de la obra de Arguedas, sino de poner de relieve a través de la función de este personaje, tres estrategias bien distintas dentro de la narrativa de este escritor. Con estas tres estrategias, por sintomáticas que sean, no se agota todavía toda la gama de escrituras practicadas por Arguedas en el conjunto de su compleja producción. En tanto que «tema», por otra parte, el danzante está ausente de *El zorro*, y, sin embargo, pensamos que es en esta última novela donde su huella es más fuerte: lo paradójico de tal afirmación se explicitará en su lugar.

El *danzaq* es uno de los elementos centrales de la cultura quechua actual de la provincia de Lucanas (Ayacucho), en la cual Arguedas pasó gran parte de sus años formativos; uno de los contactos más intensos que tuvo el escritor en sus últimos años con la cultura quechua pasó a través del violinista de danzantes Máximo Damián Huamani, natural de San Diego de Issua (Lucanas), y es a él a quien dedica *El zorro*. La función que cumple el danzante en cada uno de los tres textos resulta, por consiguiente, un buen barómetro para apreciar de qué manera estos textos se sitúan frente a la cultura quechua en su conjunto; ésta será la problemática de nuestro breve estudio².

¹ Una breve referencia a los danzantes aparece, como me hizo notar A. Rama, en *Los ríos profundos*. No parece, sin embargo, que el danzante cumpla una importante función estructural dentro de esta novela. Quizá sería posible reestudiar tal cuestión a partir de los «delirios» musicales, rituales y bailados, que juegan un papel decisivo en el texto.

² Un tratamiento extenso de esta problemática, centrado en la novela póstuma

Para que se siga bien la argumentación que defenderemos a continuación, describiremos someramente los mecanismos decisivos —para nuestro objetivo limitado— que pone en función el ritual de los danzantes, tal como lo observamos y comentamos en la comunidad campesina de San Diego de Ishua el año pasado.

Los *danzaq* son el elemento central de la fiesta de San Isidro Labrador, fecha que señala el final de los trabajos colectivos de limpieza de las acequias y el inicio de las siembras (septiembre). Dicho sea de paso, desde el punto de vista del ciclo agrícola, esa fecha corresponde a la del carnaval europeo, que indica asimismo el comienzo del año agrícola. Los danzantes representan a los *wamanis*, los cerros, como «divinidades» y poderes que dispensan el agua para las chacras.

La indumentaria de estos personajes revela una procedencia española, como la manifiestan también las tijeras, dos hojas pesadas de hierro en forma de tijeras; muy poco se conocen en las aldeas lucaninas, en efecto, las tijeras como instrumento cortante.

El carácter español del aspecto visual del danzante resalta también nítidamente de una frase de *Yawar fiesta* (Lima, 1958, p. 183):

Cuando apareció el torero, con su capa y su vestido de luces, reverberando como la ropa de los santos y del Tankayllu [*el danzaq*], los comuneros se revolviéron más.

Como otros personajes rituales quechuas, el danzante pudo haber sido una representación paródica del arrogante español, y así lo piensan algunos. Su función actual, sin embargo, como acabamos de ver, es netamente indígena, ligada al trabajo de la tierra. El danzante suele ser discípulo de otro danzante de edad mayor y del mismo pueblo, y es así como ciertos pueblos son conocidos, por ser «pueblos de danzantes».

El encuentro de dos o más danzantes desemboca, debajo de una ramada de eucalipto o en la plaza, en una competición múltiple. Cada bailarín, acompañado por sus propios músicos (arpa y violín) y protegido por su *wamani*, desafía al otro en el terreno de la agilidad, la gracia, la resistencia física. Se suceden pasos viriles, casi guerreros, ligeros, grotescos, eróticos, etc., con su música respectiva.

La competición toma la forma de un diálogo bailado, musical, acrobático y mágico, diálogo en el cual las «respuestas» deben ser de alguna manera más «fuertes» que las «preguntas». La actitud del *danzaq*, sobre

de Arguedas, se encuentra en mi trabajo todavía inédito *Zorros y danzantes en la última novela de J. M. Arguedas* (título provisional).

todo del más aplaudido, del probable vencedor, es a veces de franca provocación, como cuando uno danza «en las mismas narices» del otro. La competición dialogal involucra también a los músicos, que se desafían, a su vez, arpa contra arpa y violín contra violín. Los danzantes se enfrentan, por otra parte, en el nivel de sus capacidades mágicas y acrobáticas, y su temeridad puede alcanzar niveles críticos cuando ocurre que uno de ellos, después de un volatín en la punta de la iglesia y tras haber sacrificado unas gotas de «trago» a su protector, baja en una sogá hasta el centro de la plaza.

Tal hazaña aparece también en un fragmento casi «sobrenatural» de *Rasu-Ñiti*:

Yo vi al gran padre «Untu», trajeado de negro y rojo, cubierto de espejos, danzar sobre una sogá movediza en el cielo, tocando sus tijeras. El canto del acero se oía más fuerte que la voz del violín y el arpa que tocaban a mi lado, junto a mí. Fue en la madrugada. El padre «Untu» aparecía negro bajo la luz incierta y tierna; su figura se mecía contra la sombra de la gran montaña. La voz de sus tijeras nos rendía, iba del cielo al mundo, a los ojos y al latido de los millares de indios y mestizos que los veíamos avanzar desde el inmenso eucalipto de la torre. Su viaje duró acaso un siglo (*Relatos completos*, Buenos Aires, 1974, p. 173).

El público participa en la competición con sus comentarios chistosos y mordaces, que tienden a veces a descalificar a uno de los *danzaq* o de los músicos. El mismo modo organizativo de la fiesta —una familia o grupo de familias costea, respectivamente, a uno de los danzantes y a sus músicos— favorece la formación de «bandos opuestos» competitivos³.

El *danzaq*, por otra parte, protagoniza pequeñas escenas cómicas que se podrían calificar de circenses, como cuando lacea, en una caza al toro completamente paródica, a un hombre «armado» de cuernos de vaca.

La yuxtaposición de lo solemne y de lo grotesco, de lo serio y de lo cómico, es un rasgo fundamental del ritual de los danzantes lucaninos. La función sacral del bailarín no impide sus movimientos a veces «bestiales». La tensión del público se descarga a cada rato en llamaradas de agudez dialogal y de hilaridad. En la noche, la gente del pueblo,

³ La competición —un rasgo general de muchos rituales andinos— tiene su origen en la división de los ayllus en dos mitades exógamas, *hanan* y *urin* (arriba/abajo).

bailando y cantando, sigue a los danzantes y a los músicos, en una atmósfera de alegría colectiva, a través de la plaza y las calles céntricas ⁴.

LOS TRES TEXTOS

1. *Yawar fiesta*

Sabemos que el núcleo narrativo de esta novela —la primera de Arguedas— es el enfrentamiento entre varios sectores de la población de Puquio acerca de la realización o no del tradicional *turupuqllay*. Esta corrida de toros *sui generis*, considerada como «salvaje» por los que se autoproclaman «civilizados», se caracteriza por la directa intervención de los comuneros en la lucha contra un toro que lleva a un cóndor amarrado en su lomo.

En este texto, el danzante de tijeras Tankayllu, presente a lo largo de numerosas páginas, juega un papel a todas luces «magistral». Por una parte, su peso en la historia narrada no es en absoluto decisivo al lado del remolino suscitado por la espera del *turupuqllay*. A pesar de ello, el narrador, en el cuarto capítulo de la novela, insiste en la inmensa popularidad que solían tener los danzantes de tijeras:

En todas las esquinas y en las plazas, los dansak's de K'ollana eran dueños (...). Cuando Tankayllu salía a bailar, se juntaba la gente de los cuatro ayllus (p. 47).

En los días y momentos que preceden la corrida narrada, sin embargo, el *danzaq* Tankayllu se convierte en personaje solitario cuya presencia ubicua se señala en tal barrio o en tal otro, sin darle mayor importancia:

Contaron que el dansak' Tankayllu estaba bailando solito en todos los barrios, que estaba tocando su tijera en el silencio, como en pueblo muerto (p. 161).

En la víspera de la gran fiesta, todavía, el *danzaq* se presenta ante toda la población de los ayllus:

Se callaron un poco, y las tijeras del bailarín sonaron en la plaza, como si estuviera lloviendo acero del cielo. Avanzó hasta el centro

⁴ Del mismo modo que la mayor parte de los antropólogos soslayan los rasgos cómicos de la cultura popular andina, la crítica literaria no presta mucha atención a elementos análogos en la obra de Arguedas.

de la plaza. Allí le hicieron campo. Y comenzó a bailar para todos los indios de los ayllus, para los comuneros de Puquio entero (p. 165).

Parecería que aquí, finalmente, el danzante va recuperando su función central y el magnetismo que ejerce sobre los espectadores. Pero no ocurre tal: a partir de este momento, por el contrario, su impacto va disminuyendo. Las pocas veces que el narrador volverá a aludir al Tankayllu lo hará de modo fugaz, como viéndolo gracias a su traje deslumbrante en medio de la masa del público.

A la marginalidad del *danzaq* en la historia narrada corresponde su escaso «espesor» en tanto que protagonista. Las ricas potencialidades que ofrecerá este personaje ritual quechua y todo lo que él representa al autor de *Rasu-Ñiti* y de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* no se desarrollarán en *Yawar fiesta*.

El Tankayllu carece ante todo de la dimensión religiosa que tiene el *danzaq* lucanino, representante de un *wamani*. El lector de *Yawar fiesta* no llega a saber cómo se explica la popularidad de los danzantes, mencionada, sin embargo, por el texto. Esta no se debe sólo a su arte, sino también, como dijimos al principio, a su función sacral. La competición entre varios danzantes, eje dramático del espectáculo, si bien se cita en *Yawar fiesta*, no se pone en escena, no alcanza eficaz narrativa.

En resumen, esta novela marginaliza al danzante para mejor poner de relieve la contienda sociocultural provocada por la amenaza de la no realización del *turupuqllay*. Al narrador de *Yawar fiesta* no le interesa demasiado descubrir los mecanismos internos de la cultura quechua, y menos todavía aprovecharlos para subvertir la escritura novelesca. Le importa sobre todo, en cambio, hacer comprender cómo la radical oposición entre cultura andina y cultura costeño-occidental puede modificar las condiciones del enfrentamiento de las clases sociales. Y para decirlo en términos del análisis literario: la cultura quechua, en *Yawar fiesta*, funciona en primer lugar como eje del nivel temático, y sólo muy parcialmente como posible factor de renovación de las estructuras novelescas.

2. La agonía de Rasu-Ñiti

Bien distinta, por cierto, es la situación de la cultura quechua en *La agonía de Rasu-Ñiti*. Según la bibliografía de E. Mildred Merino de Zela (*Revista peruana de cultura*, núms. 13-14, Lima, 1970), se trata

de un «cuento basado en una leyenda folklórica». Ignoramos cuál podría ser esta leyenda, pero nos atreveremos a dar un paso más todavía: *Rasu-Niti* está hecho como un cuento popular quechua. No se nos escapa el carácter contradictorio de tal afirmación acerca de un cuento escrito en español.

El tema de dicho cuento es la muerte de un viejo *danzaq* y su resurrección bajo la forma del joven bailarín «Atok' sayku». La perspectiva narrativa, como se desprendía ya del párrafo funambulesco citado antes, es interior a la cultura que proporciona el tema del cuento. Para el narrador, no cabe duda de que el traspaso de la función y de los poderes del danzante viejo al joven es realmente una resurrección. Imaginando el baile de «Atok' sayku», en efecto, el narrador dice lo siguiente:

Era él, el padre Rasu-Niti, renacido, con tendones de bestia tierna y el fuego del Wamani, con su corriente de siglos aleteando (p. 178).

El narrador, ahora, es incluso capaz de ver y de describir la forma que adopta el *wamani* que aletea sobre la cabeza del *danzaq* viejo: «Un cóndor gris cuya espalda blanca estaba vibrando» (p. 174). Nos habla, un poco más adelante, de la música del arpa que «hizo detenerse a las hormigas negras que ahora marchaban de perfil al sol, en la ventana» (p. 178).

¿Quién es este narrador? En el párrafo citado al principio, él se identifica como individuo que ha visto la hazaña del padre «Untu» (personaje que se cita también en *Yawar fiesta*, p. 47); el «nosotros» empleado por el narrador en esta ocasión se refiere a «indios y mestizos». El narrador representaría, entonces, al conjunto de los indios y/o de los mestizos de un pueblo, a los miembros de una comunidad que piensa el cosmos en términos de animismo. Estamos bastante lejos, a este respecto, del narrador anónimo de *Yawar fiesta*, algo exterior a los sucesos que cuenta; típico narrador indigenista y no indígena.

Pero no se agota aquí el carácter marcadamente indígena del cuento. La mitad del texto, aproximadamente, se apoya directamente en la sucesión de los ritmos musicales del ritual de los danzantes para alcanzar su propio ritmo narrativo. La descripción de la agonía y resurrección del *danzaq* traslada al nivel del enunciado el significado dramático de los pasos de la danza. La gradación musical *jaykuy* (entrada) - *sisi nina* (fuego, hormiga) - *waqtay* (lucha) - *yawar mayu* (río de sangre) - *illapa vivon* (borde del rayo) - *wallpa waqay* (canto del gallo) se convierte en gradación dramática narrativa. La transformación de una trama

rítmico-musical quechua en trama narrativa expresada en español supone una notable «quechuización» de la última, y una doble operación de transculturación textual profunda. *Rasu-Ñiti* representa así un ejemplo avanzado de cómo una cultura oral puede subvertir el vehículo de una cultura escrita moderna. El *danzaq*, en este cuento, es el agente de tal subversión.

La agonía de Rasu-Ñiti, por su enfoque y su escritura, es un cuento «indígena» comparable a *Pongoq mosqoynin* (El sueño del pongo), con la diferencia de que su redacción en español presupone en un principio a un lector no indígena. Este modo de producción ambiguo —entre indígena e indigenista— posibilita dos lecturas divergentes. Para el lector «indigenista» (es decir, no indígena), se trata de un cuento «mágico» que narra acontecimientos imaginarios, reales sólo para el conjunto de los protagonistas del cuento. Para un lector quechua alfabetizado en español, por el contrario, *La agonía de Rasu-Ñiti* es expresión de un mundo absolutamente real, verosímil y además conocido. No deja de ser significativo que Arguedas no volviera, posteriormente, a usar tal modo de producción ambiguo.

3. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*

La función de los danzantes en *El zorro...* es producto de una nueva estrategia narrativa, disímil de la del indigenismo tradicional (*Yawar fiesta*) y de la del cuento indígena en español *Rasu-Ñiti*. La instancia narrativa, ahora, predominantemente indígena, pero de modo más oculto que en el cuento analizado, obliga a un hipotético lector «indigenista» a moverse —a sabiendas o sin saberlo— en un universo insidiosamente quechuizado.

El visitante misterioso que dialoga a altas horas de la noche con un ejecutivo harinero, don Angel Ricón Jaramillo, en el capítulo III de la novela, es sin duda alguna una encarnación del zorro de abajo de un célebre texto quechua del siglo xvi, traducido por el propio Arguedas bajo el título de *Dioses y hombres de Huarochiri*. Otro personaje, el mensajero de la última parte de la novela, muestra tener la misma ascendencia. En efecto, una parte de los atributos de este personaje (el visitante y el mensajero son idénticos) lo caracterizan como zorro: un hocico largo con bigote ralo, manos peludas, un paso «felino», etc.

Pero hay otros elementos que demuestran que don Diego, el visitante misterioso, es algo más que un personaje sacado de un manuscrito antiguo. Veamos, por ejemplo, algunas características de su indu-

mentaria. Don Diego lleva una «leva llena de espejos pequeños en forma de estrella» (Ed. Losada, 1971, p. 133), «sandalias transparentes de color azul» (p. 133); su gorro, como ser vivo, «transmite movimientos y colores» (p. 116). Cuando baila, se oyen «campanillas de aurora y fuego» (p. 130); en las últimas páginas, el mensajero da una «voltereta en el aire e hizo balancear a la lámpara, le dio sonido de agua, voz de patos de altura, de los penachos de totora que resisten gimiendo la fuerza del viento» (p. 278).

A estos elementos de descripción se podrían agregar todas las alusiones a sus movimientos de bailarín: «comenzó a hacer vibrar sus piernas abiertas y dobladas en desigual ángulo; las hizo vibrar a más velocidad que toda cuerda que el hombre ha ensangrentado y ardido» (p. 278). Tal comportamiento no tiene nada que ver, por cierto, con el zorro de abajo de *Dioses y hombres*. No bailan los zorros en el relato quechua.

No es difícil ver, a partir de los elementos que presentamos al principio, hasta qué punto el diálogo entre el visitante misterioso y don Angel, así como la escena del mensajero al final de la novela, constituyen una transposición novelesca de la actuación de los danzantes, una imposición de formas rituales quechuas al diálogo novelesco.

Don Diego, visitante misterioso, zorro y *danzaq*, entra con don Angel en una competición dialogal y gestual que no excluye ninguno de los aspectos del ritual lucanino: acrobacia, baile, música, agudez verbal, magia. Cada réplica astuta del zorro obliga al ejecutivo a inventar una respuesta más «avanzada»; el baile del zorro-*danzaq* empuja a su competidor, ex serrano renegado, a moverse con el ritmo de una yunsa cajabambina olvidada desde hace mucho tiempo; la «prestidigitación» del zorro con la mosca y los juegos de colores de su indumentaria inducen al industrial a perder sus últimos escrúpulos y a bailar y cantar, transformado en caricatura grotesca de Braschi, el rey de la pesca. Acorralando cómicamente a don Angel, el zorro-*danzaq* consigue poco a poco lo que es el objetivo grave del «ritual»: la revelación puntualizada de las fechorías de la patronal pesquera.

En el penúltimo «hervor», el mensajero misterioso obliga, con medios similares, al representante del reformismo cristiano yanqui Cardozo, a convertirse en serrano criollo que proclama, en un lenguaje aluviónico y quechuzante, su adhesión a la revolución.

El *danzaq*, en este texto, es el eje de una profunda subversión del texto novelesco por parte de la cultura quechua oral; su función parece irradiar sobre todos los demás elementos de la escritura.

CONCLUSIÓN

Desde el punto de vista del modo de producción narrativa, nos encontramos, pues, frente a tres sistemas bastante disímiles.

Yawar fiesta representa, dentro de la obra de Arguedas, el modo de producción indigenista clásico: un narrador que conoce el universo referencial lo explicita para unos lectores que lo ignoran, echando mano de un género narrativo —la novela «realista»— familiar a tal público.

En *Rasu-Niti*, el género narrativo usado es el cuento, derivado esencialmente del cuento oral quechua y enriquecido por la integración de elementos musicales narrativos que ofrece un ritual quechua determinado. No se resuelve definitivamente la cuestión del lector o, mejor dicho, se prevén dos clases de lectores hipotéticos: el lector hispánico, para quien este cuento será «maravilloso», y un lector quechua alfabetizado en español sin haberse aculturado, algo improbable en 1962, pero ya no tanto en 1980.

El zorro de arriba y el zorro de abajo, «novela» heterogénea y experimental, excluye prácticamente al lector hispánico no especializado, o le exige, cuanto menos, un difícil trabajo de descodificación de los códigos de origen quechua. Esto contribuye sin duda a explicar la incompreensión bastante general que encuentra esta novela profundamente transculturada. Pero no cabe soslayar que un nuevo público está emergiendo para esta obra: los serranos quechuas emigrados a la costa y suficientemente cultos —en términos de la cultura hispánica escrita— para poder enfrentarse con este excepcional texto indo-hispánico.

