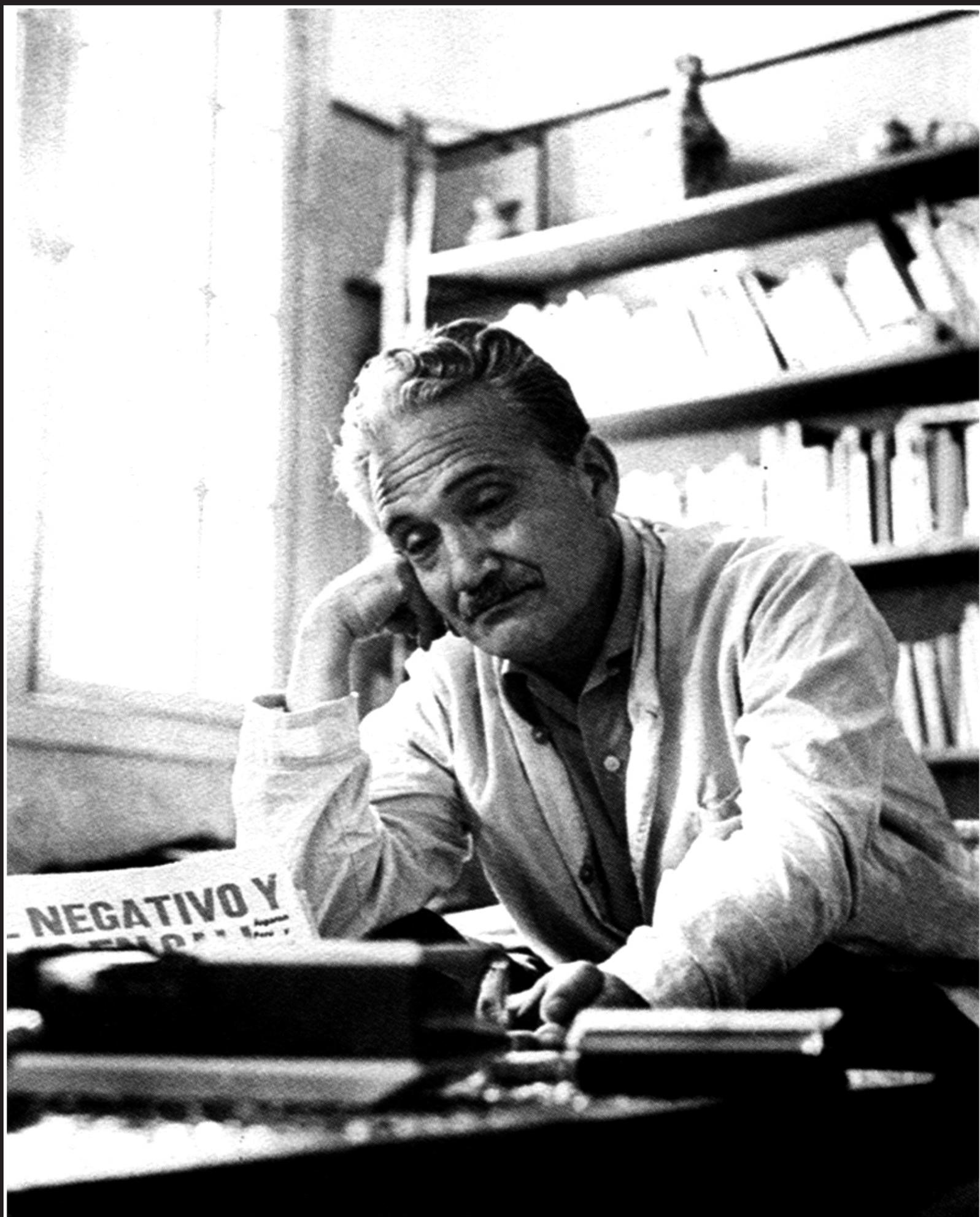


JOSÉ MARÍA
ARGUEDAS



SER O NO SER "TRADICIONAL"

IMPLICACIONES DEL USO DE LA NOCIÓN DE "FOLKLORE" EN LA OBRA DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS



Por Pablo Molina



El presente artículo busca realizar una revisión crítica de la manera de la que se valió José María Arguedas para conceptualizar y desarrollar un conjunto de acciones alrededor del folklore y la idea de lo tradicional. Se ha elegido trabajar estos aspectos de su obra a través de la música ya que, como práctica cultural, fue uno de los elementos centrales que modelaron su visión sobre el Perú (Murra, 1983; Rowe, 1996; Landa, 2010).

Consideramos que la transformación de su figura en la de héroe cultural ha conllevado a una lectura descontextualizada de su trabajo como antropólogo y promotor, y a un congelamiento del debate alrededor de los conceptos y vertientes teóricas que utilizó para describir una realidad, y para tratar de construir una nueva. De este modo, se desconoce o se pasa por alto la manera como engarzó la noción de "folklore" dentro de un proyecto ideológico e identitario al que era funcional e imprescindible.

Miradas críticas a Arguedas

Los artículos o revisiones críticas de la dimensión antropológica de la obra de Arguedas son reducidos. Uno de los aportes más recientes dentro de este campo es el de Ladislao Landa, este se enfocó en cómo "Arguedas nos engañó". Al haber recurrido tanto a su faceta de escritor como de antropólogo, construyó su autoridad y un discurso etnográfico sobre la base de una retórica del "estuve allí y no necesito demostrarlo", la que sustentó dentro de la evocación de una "vivencia" previa y temprana como estrategia de convencimiento y garantía de validez (Landa, 2010).

El engaño, para Landa, se encuentra en el hecho de que las relecturas posteriores a la obra de Arguedas la segmentan en bloques diferenciados de literatura y antropología, en vez de reconocer los entrecruzamientos de estrategias narrativas y metodológicas empleados en su discurso. Esta lectura segmentada lleva a la invalidación de las afirmaciones de Arguedas por carecer, en términos bastante rígidos, de una objetividad o rigurosidad científica.

En este trabajo, si bien el autor se limita a la textualidad del ensayo y la novela, su interpretación logra integrar la "vivencia" de Arguedas como una realidad experimentada o experiencia vivida. Estas se constituyen en una realidad primaria, de la que el científico social se nutre para aproximarse a los procesos que ya no sólo observa, sino que experimenta a través de las expresiones que generan (Cánepa, 2001: 15). De esta forma, rompe con el afán de objetividad y permite ampliar el análisis a la dimensión de los actos como fuente válida de conocimiento.

No obstante, las críticas que acusan una ausencia de objetividad o sustento histórico empírico en la obra de Arguedas no son menos importantes. La crítica de Julio Mendivil a los postulados de autenticidad y tradición enarbolados por Arguedas es una de estas. Para el autor, la afirmación de que la música del huayno ha sido poco alterada, mientras que sus letras han evolucionado con rapidez (Arguedas, 1977: 7), no sólo carece de respaldo histórico y evidencia empírica, sino que denota una postura ideológica en la que lo rural es representado como un estado originario e incontaminado, un folklore auténtico y tradicional (Mendivil, 2004:36).

Lo fundamental en este caso es la capacidad para reconocer, desde Eric Hobsbawm y Steven Feld, el carácter inventado y la función ideológica de las tradiciones, así como su capacidad de ver las estructuras musicales como construcción social de sonidos socialmente interpretados (Mendivil, 2004: 30-31). El autor logra dos avances importantes. Por un lado desmantela la autoridad mítica de Arguedas explicitando la carga ideológica y retórica de su discurso. Y por otro, relativiza las nociones de folklore y las ideas acerca de lo que es y no es tradicional en el huayno.

La unión de ambas críticas nos permite hablar sobre Arguedas reconociendo la importancia e incluso la validez del factor ideológico en su obra, sin necesariamente asumirlo. Si bien sa-

bemos que maneja un discurso ideológico, retórico y de una "objetividad" cuestionable, podemos plantear la "vivencia" (dimensión tangible de la ideología) como fuente válida de conocimientos. La dimensión ideológica deja entonces de ser un sesgo y se convierte en una plataforma sobre la cual todas las posteriores afirmaciones y acciones que Arguedas tomaría, independientemente de la objetividad de las mismas, se enmarcaron y adquirieron sentido.

Para Julio Mendivil, Arguedas dio inicio a una serie de recalcitrantes defensores de la tradición, pero él no fue un tradicionalista en sí mismo (Mendivil, 2004: 36). A pesar de ello, nosotros consideramos que sí fue un tradicionalista pero que, a diferencia de sus "sucesores", no fue motivado por un romanticismo, sino por coherencia ideológica. Ante esto es necesario preguntarse ¿En qué consistía esta plataforma ideológica?

Un campo de batalla ideológico

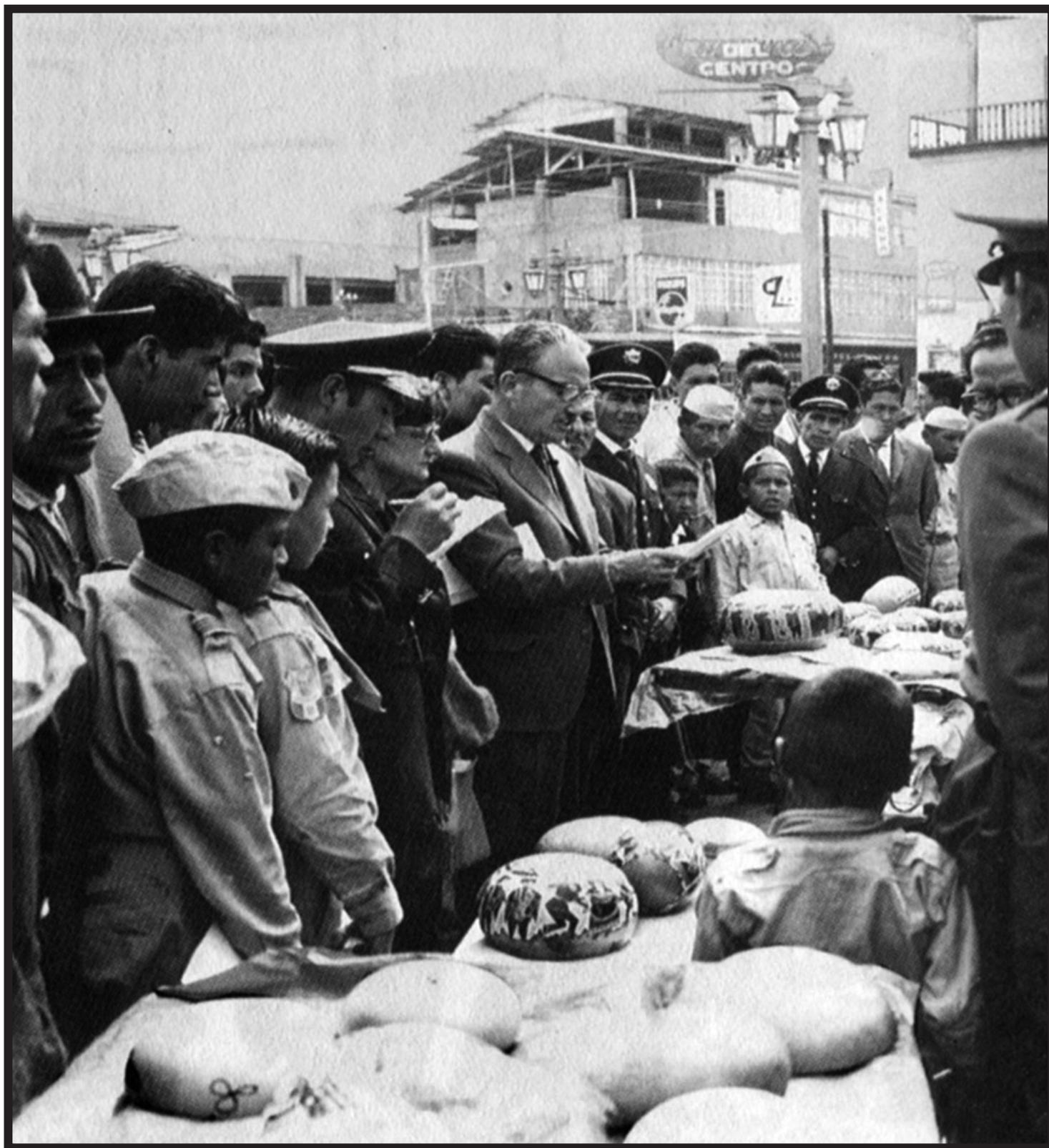
Habiendo nacido en 1911, Arguedas atravesó y experimentó las confrontaciones intelectuales, políticas e ideológicas de la primera mitad del siglo XX que confrontaron un hispanismo, que afirmaba la superioridad de la cultura hispana heredada por la colonia, con el indigenismo más radical y anti hispanista de Luis E. Valcárcel que señalaba que todo aspecto negativo del peruano era de origen hispánico colonial. Sin embargo, el indigenismo se caracterizó por ser un *movimiento heterogéneo y complejo, que abarca varios registros – filantrópico, social, político y artístico*. (Degregori, 2008: 29).

Luis E. Valcárcel y Uriel García fueron los representantes más utópicos y radicales de un primer indigenismo de carácter sociopolítico que apuntaba a la integración del indio a la comunidad nacional por la vía de la modernización. Mirko Lauer diferenció este de lo que denominó *indigenismo 2*. Un indigenismo cultural que buscó, por medio de la dimensión artística, "*expandir lo criollo por los bordes*", constituyendo un intento más de lo no autóctono por asimilar lo autóctono (Degregori, 2008: 30).

El Cuzco fue un foco del indigenismo cultural, marcado por la aparición temprana de instituciones como la *Misión Peruana de Arte Incaico* en 1923, y el *Centro Qosqo de Arte Nativo* en 1924. Espacios donde se impulsó y generó un arte folklórico, una idealización de formas tradicionales de expresión propia de poblaciones consideradas indias y rurales, y en referencia a las cuales se buscó forjar una identidad regional cuzqueña. En medio de un contexto de industrialización, penetración capitalista y desprecio a estas expresiones, se las revistió con el concepto europeo de folklore, elevándolas a un grado de arte y sabiduría que las hacía dignas de ser cultivadas e interpretadas en público (Mendoza, 2006).

De manera análoga, José María Arguedas adoptó el concepto de folklore para superar el desprecio que existía hacia las prácticas culturales, particularmente las musicales, de indios y mestizos. Un desprecio que las arrinconaba en el getto clasificatorio de la "idolatría" y la "superstición", y las colocaba en una posición de inferioridad frente al prestigio que gozaba lo





occidental y europeo. *El término “folklore” por eso servía para contrarrestar el dualismo discriminatorio, al prestar dignidad de un campo de estudio académico, inventado en Europa* (Rowe, 1996: 41).

Tal como sucedió en Cuzco, la folklorización intencional de prácticas culturales hecha por Arguedas dignificó estas expresiones, y al mismo tiempo las trasladó al campo de los elementos constitutivos de una identidad nacional. La idea de fondo era convertir las expresiones culturales empaquetados en el folklore como tema de interés de la nación, de manera que se generaran espacios institucionales dentro del aparato del Estado para su defensa, difusión y promoción. En ese sentido Arguedas sembró la posibilidad de generar políticas alrededor del folklore como algo vivo y de interés para la sociedad en pleno.

Arguedas reconoció, además, un proceso de cambios que estaba empezando a transformar su entendimiento del complejo cultural en el Perú, interpretándolo desde una perspectiva ya antropológica y culturalista. Un proceso de mestizaje cultural o transculturación que lo lleva a afirmar los vínculos cada vez más intensos entre regiones y provincias, los nuevos medios de comunicación y la complejización de las relaciones económicas como causas del cambio hacia una nueva unidad profunda y múltiple (Arguedas, 1975), un nuevo espacio social común marcado por la cultura de masas (García Liendo, 2011: 305)

¿Cómo encaja la insistencia de Arguedas en la preservación del huayno tradicional, criticada por Mendivil, en medio de esta modernización y mestizaje? ¿Qué lugar ocupa la defensa y fortalecimiento del folklore dentro de un modelo que anuncia una transculturación de los elementos constitutivos de las culturas e identidades? Veremos cómo la reivindicación del folklore y las formas tradicionales, lejos de contradecir el mencionado proceso, fue un paso necesario y fundamental en su consecución, a través de la generación de procesos materiales y no solamente discursivos (García Liendo, 2011: 311)

¿Qué es el folklore? – Inscribiendo el arte tradicional en espacios sonoros

Como Roel Mendizábal ha puntualizado, al inicio los estudios de folklore se trataron básicamente de ejercicios de etnografía descriptiva y recopilativa. Al establecerse la antropología como disciplina el estudio del folklore rápidamente se convirtió en uno de sus principales temas (Degregori, 2008: 35). Dentro de estos se determinó que el carácter de “tradicional”, es decir creación colectiva, anónima y transmitida oralmente, era lo que definía algo como folklore (Morote, 1950). Ya no solo se trataba de antropología del rescate, sino el medio para comprobar la existencia de rasgos comunes y esenciales que permitieran hablar de una “cultura andina” (Roel, 2000: 81)

Pero más allá del idealismo identitario y el optimismo reivindicador ¿Qué entendía Arguedas por folklore y cómo convirtió su definición en acciones concretas? En 1964, Arguedas escribió un artículo convenientemente titulado “¿Qué es el folklore?”, enfocándose en las fuentes teóricas del concepto y su definición. En líneas generales Arguedas entendió el Folklore (con

mayúsculas) como una ciencia avocada al estudio del folklore (en minúscula), formado por las artes tradicionales de cualquier pueblo, particularmente sus cuentos, leyendas, danzas y canciones. Este folklore era el conocimiento tradicional y no científico del pueblo, no aprendido en escuelas sino de forma oral e irregular (Arguedas, 1964)

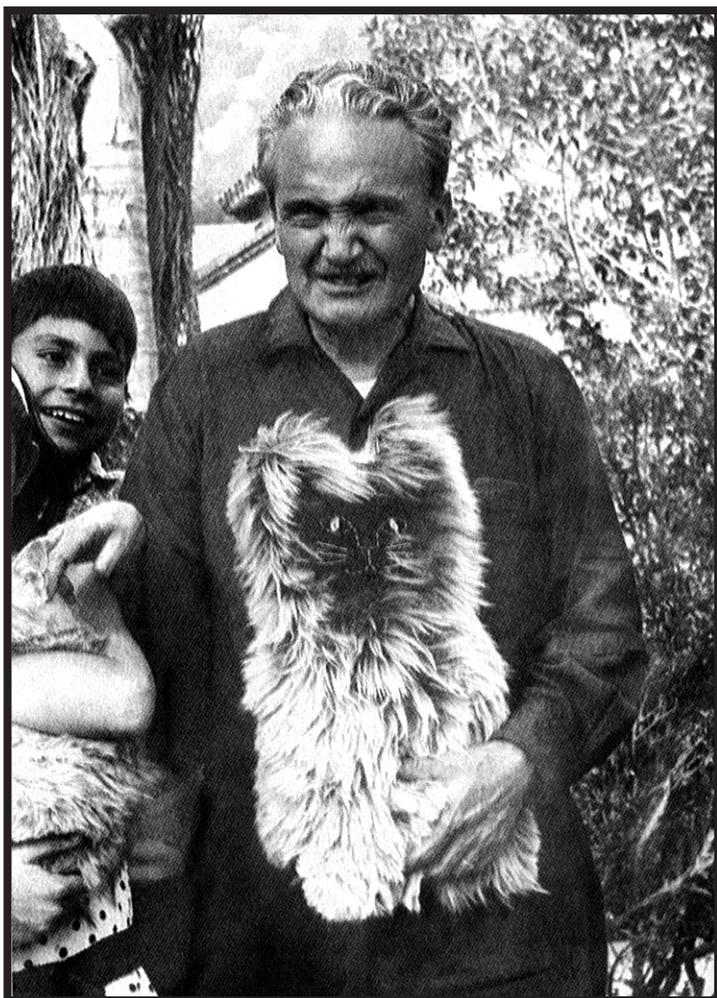
Al entenderse como “arte tradicional”, Arguedas insertó la música folklórica de los migrantes que empezaban a arribar a la capital en los años 40 dentro de este marco ideológico, dándoles un sonido a la cultura india y mestiza. Como espacio sonoro, los diferentes ritmos y estilos musicales que trajeron los migrantes generaron un mapa musical y un paisaje sonoro a través del cual cada parte del Perú podía ser “escuchada” (Rowe, 1996: 53)

Esta inserción fue lograda a través de una serie de mecanismos que Arguedas diseñó e implementó desde los cargos públicos que ocupó. En 1947 es nombrado Conservador General del Folklore dentro del Ministerio de Educación. En 1950 es designado Jefe de la sección de Folklore, Bellas Artes y Despacho, y es luego trasladado al puesto de Jefe del Instituto de Estudios Etnológicos del Museo de la Cultura Peruana. Arguedas genera mecanismos e implementa estrategias como el registro y empadronamiento de artistas folklóricos, la inserción de la música “andina” de los migrantes en una escéptica industria discográfica, y la constante crítica musical. Por medio de esto, hace un intento por encauzar el proceso de mestizaje desde el aparato del Estado.

A partir de 1948, Arguedas y Valcárcel iniciaron la inscripción de artistas y el otorgamiento del carnet de artista profesional en la Sección de Folklore, con la intención explícita de “evitar la continua distorsión que estaba ocurriendo con la aparición de artistas y Compañías que trataban de hacer un espectáculo híbrido y sin referente regional concreto” (Landa, 1992: 26). Era el mismo Arguedas quien diseñaba el reglamento, e integraba y convocaba a voces autorizadas como Jaime Guardia (músico) y Josafat Roel Pineda (etnomusicólogo) para conformar los jurados (García Liendo: 2011: 36).

La certificación y emisión del carnet fue cambiando de oficina, hasta que entre 1986 y 1988 se registraron apenas 20 personas entre 1986 y 1988 (Landa, 1992). Lo que empezó como una forma de protección al artista devino en un mecanismo a través del cual se supervisaba la tradicionalidad de la performance folklórica, y en filtro de entrada a un circuito de distribución y consumo que se iría diversificando desde los coliseos folklóricos hacia radios, casas disqueras, asociaciones de provincias y recreos folklóricos en los cuáles la autenticidad de las formas ya no era tan imprescindible.

Haciendo uso de su cargo de Conservador General del Folklore como recurso de negociación, Arguedas logró que el entonces gerente de la Casa Odeón se animara a lanzar los primeros discos de música andina, utilizando como material los discos de acetato que habían sido grabados durante las primeras audiciones hechas a conjuntos que aspiraban obtener el



carnet de artista folklórico entre 1945 y 1948 (Arguedas, 1969). Una vez posicionada la música andina dentro de la industria discográfica, José María Arguedas se volvió una fuente de consultas. Así lo manifiesta John V. Murra cuando afirma lo siguiente.

"Y como al principio, en los años cincuenta, los disqueros dependían mucho de don José María, para saber quién era quién, y qué conjuntos había, y quién tocaba en qué coliseo, pues él sí pudo influir, y de esta manera cosas muy buenas se encuentran algunas veces al lado de cosas comerciales, en el mismo disco." (Murra, 1996: 286)

De esa forma, Arguedas se desplazó a una posición de intermediario y contacto entre los músicos y las disqueras, además de nexos entre el artista popular y el Estado con la intención de regular las presentaciones públicas de música vernácula (Lloréns, 2011: 22). Fue así que se valió de un enfoque teórico en ese entonces sólido para sostener su afirmación de la existencia de una cultura india, que se inscribía en un complejo cultural que estaba a punto de cambiar. La única forma en que esta cultura india confluyera con la occidental no en términos de aculturación, sino de transculturación y mestizaje en términos justos por así decirlo, era asegurando la "tradicionalidad" de sus formas.

"Estética folk" en Arguedas - Generando entramados y afianzando circuitos alrededor de lo tradicional

El comentario de Murra, al hacer alusión a la noción de "buena música" frente a lo "comercial" como criterio de consulta, pone en evidencia un factor adicional en las acciones de Arguedas. Detrás de las construcciones de autenticidad y tradicionalidad de las formas se halla agazapada una estética subjetiva alrededor de lo folklórico, en la cual las dicotomías discriminatorias, de las que habló Rowe, logran ser superadas sobre la base de la afirmación de nuevas y más arraigadas dicotomías como auténtico / tergiversado y tradicional / no tradicional. En este proceso de convertir en buena música lo que antes era considerado como malo, se desarrollan estas falsas dicotomías entre el folklore y otros estilos, exagerando y degradando aspectos determinados de uno y otro para dar solidez a sus argumentos (Carlín, 2004: 134)

Eventualmente estas posturas llevan a desconocer el hecho de que *nuestras ideas de lo que es bueno o malo cambian con el tiempo, así como la definición de lo que es tradicional* (Carlín, 2004: 141). A través de esta "estética folk" Arguedas se convirtió en un policía de la autenticidad, asumiendo una posición de poder desde la cual criticó como inauténtica la performance cultural de otros, aplicando criterios individualmente determinados de lo que es auténtico (Bigenho, 2002:4).

Esto puede constatarse en los roles de jurado calificador e intermediario entre actores de la industria. Pero además desde su rol como crítico musical, desde el que exaltó y empoderó a los intérpretes que preservaban la autenticidad de las expresiones musicales tradicionales, como Jaime Guardia o Raúl García Zárate; y denunció a aquellos que a su criterio las destruían y deformaban como Moisés Vivanco, Ima Sumac y Florencio Coronado. (Arguedas, 1977)

A través de estos mecanismos, José María Arguedas delimitó un conjunto de ideas y acciones, y propició la aparición de productos alrededor de elementos culturales determinados. Josep Martí lo denominó entramado cultural (Martí, 2002:11). Con el afianzamiento del boom del folklore en los años 50, una multiplicidad de formas musicales muy variadas fueron empaquetadas bajo el término construido e intencionalmente homogeneizador de folklore tradicional. Arguedas supo inscribir este entramado dentro de un circuito cultural.

"circuitos culturales como campos de relaciones sociales en los que diferentes agentes (artistas, productores y consumidores) realizan interconectadamente funciones de producción, circulación y consumo de distintos estilos de interpretación" (Alfaro, 2009:51)

Podemos afirmar entonces de que, efectivamente, el folklore y su rasgo característico de ser tradicional, independientemente de ser nociones construidas, fueron funcionales al proceso de cambio que Arguedas describió, y al proyecto de identidad

nacional diversa y heterogénea que buscó construir en tanto pilares teóricos. Había entonces un encadenamiento de factores constitutivos que iban desde la audición de artista folklórico hasta el mestizaje cultural.

Si la música interpretada por los conjuntos que audicionaban frente a Arguedas, o que grababa un disco no era tradicional entonces no era considerada folklore. Carnets no eran emitidos o discos no eran grabados, no se ingresaba a un circuito cultural pensado para la producción, distribución y consumo y en consecuencia no se alimentaba el entramado cultural que Arguedas trataba de generar. Si este entramado no era fortalecido toda la idea de la transculturación entre la cultura india y occidental, en términos exageradamente súper-orgánicos, hacia lo mestizo no se era factible o se interrumpía como proceso. La noción de lo tradicional se encontraba en el núcleo mismo de la definición, eran indispensables para dar sustento al proceso de mestizaje y transculturación. Ya que Arguedas no solamente describió el proceso, sino que se fundió en él e incluso lo promovió.

Suspender el análisis o la crítica para afirmar que lo tradicional es algo construido es insuficiente. Arguedas sólo puede ser coherente dentro de su propio tiempo, es decir, dentro del propio entramado y circuito cultural que él mismo perfiló. Arguedas se valió de los mecanismos aquí expuestos pero no en términos únicamente académicos. Cada vez que esgrimía la sanción de algo como tradicional o no tradicional, lo que en realidad estaba haciendo era dar un paso más en la concreción de un entramado cultural y en la generación de un circuito oficialmente reconocido para la distribución y el consumo de estos estilos.

En la medida que se integren estos aportes con el reconocimiento del campo de batalla ideológico, y del proceso de cambio cultural y forjamiento de una identidad transcultural, se lograrán entrever los aportes de Arguedas incluso en el uso cotidiano del término "folklore" para designar todo lo que sea percibido como huayno. Además de pensar en Arguedas sin recurrir a heroísmos culturales y tradicionalismos a ultranza.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFARO, Santiago. "Las industrias culturales e identidades étnicas del huayno". En "Arguedas y el Perú de hoy". Lima: SUR Casa de Estudios del Socialismo, 2004, pp.57-76
- ALFARO, Santiago. "Economía y cultura de la música andina en Lima Metropolitana". Tesis (Lic.) – PUCP. Facultad de Ciencias Sociales. Sociología. 2009
- ARGUEDAS, José María. "¿Qué es el folklore?". 1964. En GONZÁLEZ CARRÉ, Enrique ed. "Folklore y tradiciones populares: Arguedas, González Carré, Jiménez Borja, Merino de Zela, Morote Best, Muelle". Lima: PUCP. Instituto Riva-Agüero, 2007
- ARGUEDAS, José María. "Salvación del arte popular". 1969. Portal del Diario El Comercio. Disponible en: (<http://e.elcomercio.pe/66/impres/pdfs/2009/07/26/ECNA260709z4.pdf>). Consulta: 4 de Septiembre de 2011.
- ARGUEDAS, José María. "Formación de una cultura nacional indoamericana". México: Siglo Veintiuno. 1975.

- ARGUEDAS, José María. "Nuestra música popular y sus intérpretes". Lima: Mosca Azul. 1977.
- ARGUEDAS, José María. "Indios, mestizos y señores". Lima: Horizonte. 1985.
- BIGENHO, Michelle. "Sounding Indigenous: Authenticity in Bolivian Music Performance". New York: Palgrave MacMillan, 2002, pp. 1-28
- CANEPA, Gisella ed. "Identidades representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes". Lima: PUCP. Fondo Editorial, 2001, pp. 11-35.
- CARLIN, Richard. "The good, the bad and the folk". En WASHBURN, Christopher ed. "Bad Music: The music we love to hate". Nueva York & Londres: Routledge, 2004, pp. 134-145.
- DEGREGORI, Carlos Iván & SANDOVAL, Pablo. "Dilemas y tendencias en la antropología peruana: del paradigma indigenista al paradigma intercultural". En: "Saberes periféricos: ensayos sobre la antropología en América Latina" Lima: IEP: IFEA, 2008, pp. 19-72.
- GARCÍA LIENDO, Javier. "Culturas de masas alternativas : intelectuales, tecnología y comunicación en Ángel Rama y José María Arguedas". Tesis (Ph.D) -- Princeton University, 2011.
- LANDA VÁSQUEZ, Ladislao H. "Los caminos de la música: Los géneros populares andinos en un medio urbano". Lima: Tesis (Br.) – UNMSM. Facultad de Ciencias Sociales. Antropología. 1992
- MARTÍ, Josep. "Transculturación, globalización y músicas de hoy". En: Boletín música. N° 8, Año, 2002. Pp. 3-21.
- MENDIVIL, Julio. "Huaynos híbridos: estrategias para entrar y salir de la tradición". Lima: Lienzo—No. 25 (2004), 2004, pp. 27.64.
- MENDOZA BEOUTIS, Zoila Silvia del Rosario. "Crear y sentir lo nuestro: folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX". Lima: PUCP. Fondo Editorial. 2006.
- MOROTE BEST, Efraín. "Elementos de folklore: definición, contenido, procesamiento". Cuzco: Universidad Nacional del Cuzco, 1950, pp. 13-39.
- MURRA, John V. "Las cartas de Arguedas". Lima: PUCP. Fondo Editorial, 1996, pp.267-298
- LLORENS, José A. "Música popular en Lima: criollos y andinos". Lima: Instituto Indigenistas Interamericano. 1983.
- LLORENS, José A. "José María Arguedas como recopilador de música popular". Lima: Ministerio de Cultura. 2011.
- ROEL MENDIZABAL, Pedro. "De folklore a culturas híbridas: rescatando raíces, redefiniendo fronteras entre nos/otros". En DEGREGORI, Carlos Iván. "No hay país más diverso: compendio de antropología peruana". Lima: Red para el Desarrollo en las Ciencias Sociales en el Perú. 2000, pp.74-122.
- ROWE, William. "Ensayos Arguedianos". Lima: SUR: UNMSM, 1996, pp. 35-76.