

## JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: DIFUSOR DE LA MÚSICA ANDINA

### PALABRAS CLAVE

José María Arguedas – Música andina –  
Promoción cultural – Perú del siglo XX

### KEYWORDS

José María Arguedas – Andean music –  
Cultural promotion – Peru in the 20th century

### SUMILLA

José María Arguedas (1911-1969) es uno de los escritores peruanos contemporáneos más importantes. Su vida y su obra se han situado en las fronteras de la literatura y la antropología, la realidad y la ficción, la oralidad y la escritura, la cultura andina y la criolla. Arguedas fue narrador, poeta, etnólogo, educador, funcionario público, amante del folclor y un gran comunicador que tendió puentes interculturales en el Perú. A partir de la revisión de algunas de sus obras, ensayos, cartas del autor y testimonios de músicos peruanos, el presente artículo explora una faceta aún poco estudiada de Arguedas: su rol como promotor de la música andina en el Perú.

### ABSTRACT

Jose Maria Arguedas (1911-1969) is one of the most important contemporary Peruvian writers. His life and literacy work have located in the literature and the anthropology edges, reality and fiction, speaking and writing, the Andean and the vernacular culture. Arguedas was a narrator, poet, ethnologist, teacher, civil servant, a folklore promoter and a great communicator who built intercultural bridges in Peru. Through the revision of one of his some literacy works, essays, letters and Peruvian musicians' testimonies, this current article is an attempt to explore one of the author's little known side: his role as an Andean music promoter.

## GABRIELA NÚÑEZ

Doctora en Comunicaciones por la Universidad de Pittsburgh (EE. UU.) con especialidad en Medios y Cultura, magister en Comunicaciones y licenciada en Filosofía por la PUCP. Recientemente ha publicado el libro *Culturas orales y culturas escritas*.

## JOSÉ MARÍA ARGUEDAS: DIFUSOR DE LA MÚSICA ANDINA

José María Arguedas (1911-1969) es acaso el único escritor peruano que resume en su vida y su obra la historia del Perú. Hay que tomar en cuenta que los factores biográficos, históricos, sociológicos y emocionales que confluyeron en la vida de Arguedas le dieron la capacidad para comunicarse con diferentes grupos culturales dentro de la sociedad peruana. Gracias a esta capacidad comunicativa-puente, Arguedas y su obra funcionaron como un modelo de comunicación intercultural en tiempos en que este campo disciplinario, hoy tan popular, no existía. Él mismo se impuso la misión de ser un puente cultural. En palabras de Gonzalo Portocarrero: “El intento de volver a imaginar la sociedad peruana desde una revaloración de lo andino es el hilo conductor que entrama los múltiples esfuerzos en los que se despliega la sobreestimulada vitalidad de Arguedas: sacar de la penumbra a la cultura andina, el lugar donde el mundo criollo la tenía relegada” (Portocarrero 2015: 294).

Arguedas realizó ese intento de visibilizar la cultura andina a los ojos del resto del país a través de la literatura, la educación, los estudios antropológicos y también —o habría que decir sobre todo— de la difusión de la música andina. El escritor



encontró en la música andina la materialización de la resistencia cultural en medio de los cambios acelerados de los que fue testigo en el siglo XX, cambios que se esforzó por retratar en su novela *Todas las sangres* y posteriormente en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Una muestra de su atención a los cambios sociales y culturales que sucedían en el Perú se da en una carta que escribe el 9 de febrero de 1961 a Pierre Duviols en relación a *Todas las sangres*:

El Perú cambia, va rápido, a pesar de las trabas cada vez más fuertes que quienes lo usufructúan desde la conquista le ponen delante. Los elementos antiguos, prehispánicos y coloniales, los europeos que nos ayudaron a romper el cascarón colonial: Francia, especialmente, están ahora removidos por la imposición masiva de lo norteamericano. Yo siento pavor ante esa avalancha que cuenta con todos los medios imaginables. Mi novela es una descripción de esta lucha a través de la rivalidad de dos hermanos descendientes de antiguos terratenientes: el uno pretende conservar por la fuerza lo que él llama “la pureza católica del indio”, el otro una empresa minera y revuelve el pueblo con la invasión del mundo industrial. La lucha de fondo de ambos enemigos es por los “colonos” de la hacienda que ha quedado en poder del conservador. Mi aspiración es mostrar las fuerzas principales que chocan, se mezclan, crecen y crean el Perú moderno. (Pinilla 2011: 60)

Ángel Rama interpreta este esfuerzo por retratar los encuentros culturales en su literatura como un modelo literario transculturador. Rama se refiere a la literatura arguediana como “una demostración y comprobación de que es posible la fusión de culturas” (Rama 1976: 15). Arguedas quiso mostrarnos el mestizaje y la pervivencia de lo andino en este, encontrando en la música andina una fuente de expresión, estudio e inspiración.

Luego de su suicidio y de la publicación de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, la personalidad de Arguedas ha quedado bajo el estigma de la depresión y el derrotismo. Sin embargo, muchos testimonios de personas allegadas lo recuerdan como una persona vital, comunicativa, alegre y sobre todo que disfrutaba de la música y el baile. Por ejemplo, José Ortiz Reyes, abogado y amigo personal de Arguedas, recuerda que lo conoció en la Peña Pancho

Fierro en 1935 y lo consideró como un gran animador. Era Arguedas quien conseguía los cantantes, bailaba y cantaba. También contaba chistes y anécdotas del mundo andino.<sup>1</sup>

El gusto por la música andina, adquirido en la infancia, permeó toda su vida y su obra. Quien profundiza en la obra de Arguedas, poco a poco notará que esta abarca diferentes campos del conocimiento, y sin embargo, se haya integrada. Justamente uno de los hilos que integra su obra es la música andina.

William Rowe (1987) señala que en Arguedas “es sobre todo la música que suministra una modalidad del conocimiento alternativo al racionalismo occidental” (1987: 97). Esta capacidad integradora que tiene la música andina en la obra arguediana y que él utilizó como un modelo de aprendizaje cultural, es algo que las ciencias sociales, llevadas por modelos de conocimiento racional, no han logrado desarrollar.

Raúl Romero (2004), etnomusicólogo especialista en música andina en el Perú, considera que “después de Arguedas, la especialización por campos y por niveles de análisis se volvió en una necesidad académica válida, pero lamentablemente en esa especialización, las ciencias sociales han dejado de lado al arte popular” (Romero 2004: 45). En Arguedas, el arte popular en general y la música andina en particular constituyen un eje que articula toda su producción literaria y no literaria.

El presente artículo explora el rol de Arguedas como difusor de la música andina en el Perú a través del estudio de diferentes textos y testimonios. La música andina atraviesa sus narraciones, poesía, trabajos etnológicos, artículos periodísticos, ensayos, cartas y su vida misma, ya que él disfrutó realizando interpretaciones musicales.

Embebido en la cultura oral andina (narraciones, cantos, danzas) desde su infancia, Arguedas apela a la música andina como fuente cognoscitiva en

<sup>1</sup> Véase Ortiz Rescaniere 1996: 25-26.

los lugares donde la experiencia es irrepresentable con el texto escrito. En términos de Martin Lienhard (1992) —refiriéndose a la oralidad—, allí donde la huella escritural limita, solo la materialidad de la voz puede representar. Así, en su producción literaria Arguedas recurre a “oralizar” la palabra escrita por medio de la música y el canto. Por otro lado, en sus estudios antropológicos se esforzó por sistematizar sus conocimientos acerca de la música andina. Esta relación estrecha con la música andina y sus representantes se ve reflejada también en cartas y testimonios.

A continuación mostraremos, valiéndonos de algunos ejemplos, la importancia que tuvo la música andina en su obra y su labor como difusor de esta.

### **PRESENCIA DE LA MÚSICA ANDINA EN SUS OBRAS LITERARIAS**

Desde sus primeros relatos publicados a inicios de los años treinta hasta su libro póstumo, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, la obra literaria de Arguedas está compenetrada en la música andina. En *Agua* (1935), relato sobre la vida y penurias de los comuneros de Viseca, vemos cómo en los momentos más críticos es la música la que permite la expresión que rebasa la palabra escrita.

El canto andino se muestra rebelde denunciando el abuso de los principales del pueblo:

Pantacha se rió fuerte, mirando a don Vilkas.  
 —¡Jajayllas!  
 Se puso el cuerno a la boca y tocó el huayno chistoso de los wanakupampas:  
 Akakllo de los pedregales,  
 Bullero pajarito de las peñas;  
 No me engañes akakllo.  
 Akakllo pretencioso,  
 Misti ingeniero, te dicen  
 ¡Jajayllas akakllo!  
 Muéstrame tu barreno  
 ¡Jajayllas akakllo!  
 Muéstrame tus papeles.  
 (Arguedas 1975: 21)

Este canto hizo rabiarse al principal del pueblo, que solo supo responder: “¡Verás con don Braulio!”. En este cuento, el canto andino se convierte en una expresión de protesta que empodera al sometido.

La literatura en Arguedas es también herramienta etnográfica. La música andina se ve retratada no solo a través de canciones, sino con la descripción minuciosa de escenas en las que músicos e instrumentos son los protagonistas. Vemos un ejemplo de esto en el capítulo X de su novela *Los ríos profundos* (1958), titulado “Yawar mayu” (Río de sangre), donde Arguedas describe el uso del arpa en los Andes peruanos:

Un arpista tocaba en la chichería de doña Felipa, solo. Me extrañó que no le acompañara el violín. Es la orquesta común en los pueblos violín y arpa. Pocos arpistas muy famosos conocí que eran contratados, solos, para las fiestas y se bastaban. Alguien cajeaba sobre la delicada madera del arpa para marcar el ritmo y animar el baile. La voz de las buenas arpas se escucha dulce y nítidamente. A medianoche, según las fiestas, los celebrantes salen a bailar a las calles y a la plaza. El arpista carga el instrumento sobre el pecho y el hombro, con la parte ancha hacia arriba y las cuerdas de alambre cerca de la quijada. En el campo abierto, la voz del instrumento no se debilita. Puede oírse a más de una cuadra, desde todas las bocacalles de una plaza. (Arguedas 2001a: 152)

Si no supiésemos que estamos leyendo una novela, esta descripción del arpista podría encajar muy bien en un estudio etnográfico. Y es que Arguedas no distinguió fronteras entre literatura y antropología.

Luciano Benítez Leiva (2011) refuerza esta idea en su análisis de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* como antropología experimental: “el objetivo de la novela-etnografía es tanto *desmenuzar* el mundo como cantarlo, al igual que los patos de altura, o como los zorros que se comunican cantando y danzando: dos formas de diálogo, dos modos de entender y vivir el mundo” (2011: 136). La música y el canto andinos siempre fueron para el escritor fuente tanto de inspiración como de conocimiento. En una carta escrita el 19 de diciembre de 1968 a su psicoanalista chilena, Lola Hoffman, Arguedas le dice:

Anoche, en viaje de Lima acá vine repitiendo una intraducible canción quechua que me hizo recordar a mi queridísima amiga Racila. Le he creado dos estrofas más, porque solo nos acordamos de una cuyo contenido le explicaré en Santiago. ¡Yo siempre he escrito algo mientras todo mi espíritu nadaba en la luz de estas canciones quechuas! Creo haber encontrado la de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ese tipo de música caldea la memoria y funde como ninguna otra cosa en un solo torrente de vidas. (Murra y López-Baralt 1996: 185-186)

Vemos cómo música, literatura y vida estuvieron siempre unidas en Arguedas. Quien lee sus novelas, se sumerge en un universo sonoro por el que conoce otras realidades culturales.

El interés de Arguedas por la música andina era no solo el del antropólogo, literato o intelectual, sino del amigo que sintió afecto por aquellos que hablaban el idioma musical que él comprendía. El escritor valoró a los intérpretes de música andina al punto que en su *¿Último diario?*, que es a su vez el epílogo de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, pide que los músicos Máximo Damián, Jaime Guardia y Luis Durand toquen en su funeral y añade al final: “En la voz del charango lo oiré todo”, mostrando con estas palabras a la música andina como posibilidad de conocimiento integrador.

#### **PROMOTOR NATURAL DE MÚSICOS**

Arguedas se sintió llamado a revelar la música andina al resto del Perú. Aunque esta tarea no fue fácil, resultó hasta cierto punto natural en él, pues como él mismo dice al final de su relato *Agua*, estuvo “entropado” con los comuneros de los Andes del Perú. El autor de *Todas las sangres* fue un hombre del pueblo y nunca dejó de serlo, aunque se haya movido en todos los círculos sociales e intelectuales del Perú y del mundo. Rodrigo Montoya, discípulo de Arguedas, recuerda una anécdota:

Quando Arguedas iba de Lima a la Punta en tranvía, y a su lado en el tranvía había una persona andina, se pusieron a conversar y este hombre le dijo que era de una de las provincias de Ayacucho, de Cangallo. Arguedas le dijo: “Yo soy de Puquio, yo también soy ayacuchano”. Se hablaron en quechua y el hombre andino viendo a Arguedas sencillo, común y corriente le dijo:

“¿Por qué no bajamos y vamos a mi casa?, tengo un chupecito de calabaza, lo podríamos compartir”, y Arguedas le dijo “por supuesto”. Terminaron no solo comiendo juntos sino cantando juntos. Este personaje fue el Vaquerito Andino. (Montoya 2004: 40)

Así como el Vaquerito Andino, todos los músicos que fueron promocionados por Arguedas entre los años cuarenta y cincuenta lo consideran un amigo personal. Jaime Guardia, charanguista, recuerda a Arguedas —que en ese momento era jefe de la sección de Folklore del Ministerio de Educación— acercarse a él al final de una de sus presentaciones. Guardia cuenta del escritor: “Un señor blanco de bigotes se me acercó y me abrazó. ¡Qué maravilla!, me dijo. Me empezó a hablar en quechua y yo también le contestaba en el mismo idioma. Así entablamos amistad”.<sup>2</sup>

En otro momento, Guardia declara: “Trabajamos juntos y hemos viajado mucho. Participábamos en todas las reuniones. Le gustaba cantar en su estilo el Carnaval de Tambopata, que lo aprendí de él. Siempre hablaba en quechua y comía platos típicos”.<sup>3</sup> Arguedas le dedicó en 1964 su libro *Todas las sangres*. El violinista Máximo Damián, fallecido recientemente, recuerda cómo conoció a Arguedas en los años cincuenta y su primera impresión del escritor. Luego de un espectáculo Arguedas le dijo: “Vamos a ser amigos”. Damián dice en una entrevista: “El señor Arguedas era chistoso. También me alababa cuando hablaba con sus amigos antropólogos. Cuando voy a su casa como en mi casa voy. Como amigos no tenía vergüenza. Nada, era muy sencillo. Siempre le invitaba a la casa de mi tía. Le gustaba la comida de la sierra que mi mamá me mandaba. Queso con ají, con charqui”.<sup>4</sup>

La cercanía de Arguedas con los músicos se daba de manera natural, aun sin conocerlos. Al parecer, era la música la que los conectaba. Raúl García Zárate, guitarrista, dice acerca de un artículo que Arguedas publicó en 1966 criticando su primer disco: “Leí el artículo y quedé muy impresionado. Comentaba

<sup>2</sup> Suplemento “Variedades” del Diario Oficial El Peruano, 19 de enero del 2009, p. 3.

<sup>3</sup> Suplemento “Semana” del diario “La Primera”, 15 de junio del 2008, p. 3.

<sup>4</sup> Suplemento “Variedades”, cit., p. 4.



con detalles como si yo le hubiera informado sobre el argumento de los temas. Me sentía muy estimulado con las apreciaciones del doctor Arguedas, y recién los periodistas me llamaron para que me hagan entrevistas”.<sup>5</sup>

La labor de Arguedas en la difusión de la música andina fue mucho más allá de la amistad.

El trabajo de Arguedas como promotor de la música andina fue pionero y determinante. El antropólogo norteamericano John Murra, amigo de Arguedas, recuerda que el escritor le decía que “su mérito antropológico principal era llevar conjuntos andinos de calidad a las estaciones de radio, (...) y que medio en broma, Arguedas afirmaba que su contribución principal a los estudios andinos era educar a las disqueras y a las estaciones de radio, haciéndoles comparar la calidad de los conjuntos” (Murra y López-Baralt 1996: 15).

El propio Arguedas participó en programas de radio para difundir la música andina. En una carta que le dirige a su amigo José Ortiz el 26 de noviembre de 1938, le comunica con entusiasmo:

¡Es muy probable que me haga cargo de un ciclo de charlas en Radio Nacional! Las charlas tendrían este título: “Cantos y Fiestas del Perú Andino”. Haremos viajar a los radio-escuchas por los diferentes paisajes del Ande y les haremos escuchar la voz más pura del pueblo que vive en esos paisajes; y esa voz será también la expresión más profunda de la misma tierra del Ande. (Ortiz Rescaniere 1996: 59)

Antes de Arguedas no existía ese tipo de programas radiales. Él encontró un vacío en el conocimiento sobre la música andina que se esforzó en subsanar. En el libro *Indios, mestizos y señores*, señala que las radiodifusoras rara vez transmitían música andina, y si lo hacían, no distinguían estilos ni géneros y se referían a toda la música andina como “música incaica porque simplemente no sabían llamarla de otra manera” (Arguedas 1985: 93).

<sup>5</sup> Ibid., p. 5.

Entre los años 1947 y 1966, Arguedas asume funciones oficiales en organismos dependientes del Ministerio de Educación, asiste como representante del Perú a encuentros internacionales de folclor, dirige la Casa de la Cultura, participa como jurado en concursos de música folclórica y presenta proyectos al Ministerio de Educación para profundizar en el estudio de la música andina. El libro *Apuntes inéditos*, editado por María del Carmen Pinilla (2007), recoge anotaciones de Arguedas sobre sus proyectos. Por ejemplo figuran los proyectos titulados: “Proyecto acerca de danzas hispano-incas y la recopilación musical y fílmica de las mismas”, presentado probablemente en 1951 ante la Comisión Nacional de Cultura. En 1952 presenta un segundo “Proyecto de Recopilación, Estudio y Difusión de la Música y Coreografía Folklóricas Peruanas” en cooperación con la Rockefeller Foundation y la Escuela Normal Superior Enrique Guzmán y Valle de Lima (2007: 155-160). En un memorando dirigido al Ministerio de Educación del Perú en 1959, Arguedas informa sobre la recopilación musical folclórica realizada entre 1946-1950 bajo su cargo (2007: 282-283). La labor de promoción de la música andina fue más allá de lo literario, y fue ejecutiva y efectiva a través de diferentes medios de comunicación y la realización de proyectos.

En el artículo titulado “La difusión de la música folklórica andina”, Arguedas (2000) recuerda que a inicios de los años cuarenta los únicos discos de música andina que existían en el mercado eran del arpista ayacuchano Tani Medina, grabados por la RCA Victor. Fue gracias a la gestión pionera de Arguedas en 1947, quien personalmente dirigió la grabación de cantantes andinos seleccionados por él, que esa situación cambió. Haciendo uso de una grabadora de “pesto” adquirida por el Ministerio de Educación y con la donación de cien acetatos matrices de doce pulgadas hecha por el profesor norteamericano de Historia del Arte George Kubler a la Sección de Folklore, Arguedas inició una entusiasta labor de grabación de música andina y se encargó él mismo de persuadir al gerente de la Casa Odeón, una de las pocas compañías disqueras de la época, que se aventurase a iniciar una nueva era para el disco con música serrana. Este proceso no fue fácil pues en la capital limeña la música andina aún era considerada en muchos sectores como “primitiva”, “bárbara” y “monótona” (Arguedas y Guerrero 2000).

Arguedas apoyó también a los músicos y cantantes andinos mediante un seguimiento continuo en sus presentaciones en los coliseos de Lima. En el artículo “De lo mágico a lo popular. Del vínculo local al nacional”, Arguedas se refiere a los coliseos de la siguiente manera:

Los coliseos son locales rústicos, “humildes,” acogedores, decorados en sus fachadas y escenarios con figuras “incaicas” espectaculares o ingenuas. El coliseo atrae al campesino temeroso aún de los secretos de la ciudad, al criollo de barrio o barriada, el hombre ilustrado y sensible. Frente a la puerta del coliseo hay vivanderas, perros, basura menuda; se oye claramente lanzada por el alto-parlante del escenario, la voz de las “estrellas” del arpa y violín, del charango, de la quena o del pinkullu. (Arguedas 1976: 244)

Arguedas describe a los coliseos como espacios únicos en los que se daba la oportunidad de encuentro entre lo andino, lo mestizo y lo criollo a través de la música. Y descubrió en estos espacios la posibilidad de apoyar a representantes talentosos de la música andina. Fue en los coliseos donde conoció a muchos de los músicos que posteriormente grabó en registros discográficos.

### **MIGRACIÓN Y MESTIZAJE**

La aceptación de la música andina en la capital va cambiando con el incremento de la migración de la sierra a la costa. Arguedas describe que con los migrantes llegaron también los instrumentos andinos y las fiestas. La música andina poco a poco fue calando en los grupos aristocráticos que consideraban el folclor como algo excéntrico (Arguedas 1985: 93).

En 1967 Arguedas concluye una catalogación de discos de música andina vendidos en Chosica, pueblo situado a 45 kilómetros de la capital y usado como lugar de refugio por los limeños durante el invierno. Chosica también se convirtió en un punto de migración de gente de la sierra, y por lo tanto, en un buen mercado para los discos de música andina. Arguedas catalogó 1334 discos, encontrando 2668 muestras de música. De estas, 1052 correspondían al Valle del Mantaro, región de la sierra central peruana con la mayor influencia de la cultura hispana. Con este hallazgo, Arguedas concluye que “la zona más

intensamente aculturada, como dirían los antropólogos, es al mismo tiempo la que ha conservado la gran cantidad y variedad de música de origen pre-hispánico, por un lado, y de la música colonial que fue profundamente modificada por la indígena (...). Allí donde más ha penetrado la cultura occidental es, sin embargo, donde más ha sobrevivido la música de origen prehispánico” (Ortiz Rescaniere 1996: 250-251).

Como bien señala el etnomusicólogo Raúl Romero (2004), en Arguedas no hay un romanticismo regionalista pues es consciente que dentro del contexto nacional la única opción para la continuidad de lo indígena andino es el mestizaje musical. Arguedas ve esto con mayor claridad en el caso del Valle del Mantaro, en Huancayo, que constituye un verdadero caso piloto para él. La música del Valle del Mantaro fue la primera en traspasar fronteras regionales y la que produjo mayor cantidad de discos, y como ya se dijo, fue a su vez la música andina más mestiza (Romero 2004: 41-45).

Aunque Arguedas apuesta por la sobrevivencia de la música andina a través del mestizaje, rechaza duramente la comercialización pura y la estilización que no respeta ningún proceso de evolución cultural y social. Así, critica severamente las presentaciones de Ima Sumac, a quien acusa de interpretar sin conocimiento. En el libro *Nuestra música popular y sus intérpretes* dice: “Pero lo que hace Ima Sumac no es, por supuesto, estilización de la música india: es deformación pura. Emperatriz Chavarri hace de la canción india un simple espectáculo” (Arguedas 1977: 20). Sin embargo, hay que entender esta opinión como una búsqueda de autenticidad en la interpretación de la música andina y no como una crítica a la calidad vocal de la intérprete o una preferencia por un purismo imposible de mantener en una cultura cambiante. Raúl Romero considera que la “autenticidad” para Arguedas “era equivalente a una idea del derecho de auto-determinación cultural, es decir, al derecho de expresar culturas locales tal como son, sin presiones de ningún tipo” (Romero 2002: 126). Así, lo auténtico para Arguedas sería más una muestra de resistencia cultural que de anquilosamiento en el pasado. Arguedas sí estuvo a favor de la transformación de la música a través del mestizaje, pero respetando el sentir de la cultura andina. Un claro ejemplo de ello lo constituye el guitarrista Raúl García Zárate, de quien dice:

El caso del Dr. Raúl García es el ejemplo más cabal y notable del guitarrista de la clase señorial que domina el repertorio completo de una ciudad andina en la cual están, asimismo, representados todos los estratos sociales y culturales del Perú andino. (...) Este hecho ha logrado producir el inesperado caso de un intérprete que puede ofrecer “limpia” la música folklórica ante el gran público que involuntariamente ha adquirido prejuicios contra los indígenas. García realiza esta hazaña. (Arguedas 1977: 25-26)

A diferencia de Ima Sumac, Arguedas vio en la interpretación de García Zárate la muestra de que el mestizaje y la resistencia en la música andina se dan de manera natural. El error de la crítica de Arguedas a la interpretación de Ima Sumac estuvo en el punto de partida, es decir en asumir que esta cantante quería representar el sentir de una cultura, por eso la encontró artificial. Sin embargo, la intención de Ima Sumac era otra: recrear la interpretación andina en nuevos registros y montar un espectáculo para públicos diversos.

## INSTRUMENTOS

Arguedas tenía claro que el origen de la música andina contemporánea era mestizo desde los instrumentos que utilizaba. En su libro *Nuestra música popular y sus intérpretes* hace un recuento de la historia de los instrumentos andinos. Aquí algunas citas:

Como en todas las colonias hispánicas, los misioneros enseñaron a los indios el manejo de tres instrumentos principalmente. Los tres eran necesarios para solemnizar y dar patetismo al culto católico: el arpa, el violín y la flauta travesera (...). El arpa y el violín eran considerados por la iglesia como instrumentos, los más puros, para el acompañamiento de las canciones y de los ritos católicos. La guitarra, en cambio, era juzgada como sensual. No se les enseñó a los indios. (Arguedas 1977: 15)

Recuerdo con especial e indefinible sentimiento la expresión de asombro de algunos de mis amigos o conocidos mistis (señores) de aldea, al enterarse de que el arpa y el violín y la flauta no son instrumentos indios sino europeos. (Arguedas 1977: 16)

El charango es, aparentemente, una creación mestiza de las regiones del sur y parte del centro; su difusión alcanza hasta Huancavelica: la frontera de

este departamento con Junín marca el límite de su área, así como el de la quena prehispánica. En Junín y en toda la zona del norte la quena no es un instrumento popular: es por el contrario exótico y el charango no existe. En ningún país latinoamericano los indígenas asimilaron tantos instrumentos europeos para la interpretación de su música tradicional como en el Perú. (Arguedas 1977: 17)

Arguedas, consciente del origen mestizo de la música andina, vio en ella la posibilidad de comprendernos mejor como sociedad.

### **EL LEGADO DE ARGUEDAS**

Días antes de acabar con su vida, José María Arguedas se reunió con un grupo de amigos en su casa de Chaclacayo para conversar, cantar y grabar canciones de la sierra sur peruana que él había escuchado desde su infancia en Puquio y en otros pueblos de Andahuaylas, Ayacucho y Cusco. Entre los asistentes estaba María Rosa Salas, especie de discípula musical de Arguedas. Tratando de respetar la interpretación de las canciones quechuas tradicionales, Salas ha producido un disco llamado “Canciones de agua, fuego, viento y tierra” que contextualiza el material que Arguedas le entregó entre marzo de 1965 y noviembre de 1969.

En un plano más vasto y popular, la música andina sigue evolucionando y ha permeado todas las esferas sociales de la capital y del país entero. El periodista y estudioso de la música andina Antonio Muñoz Monge menciona a varios de los intérpretes que son seguidos por audiencias diversas: “Cientos de locales en los llamados conos o Lima Centro, Norte, Sur, rodean como un cinturón de fiesta a la gran Lima, donde se presentan los ídolos del momento y los de siempre, desde una Flor de la Oroya, Irene del Centro, Indio Mayta, Princesita de Yungay, Amanda Portales, Silla Illanes, Trudy Palomino, Nelly Torres, Los Errantes, Dina Páucar, Sonia Morales (...) sin contar a los artistas que se presentan en zonas más urbanas de Lima como Jaime Guardia, Huanca Herrera, Manuel Silva, los hermanos Humala, Manuelcha Prado, Margot Palomino, Gaitán Castro, William Luna y una pléyade de nuevos valores” (Muñoz Monge 2008). Todos estos intérpretes de la música andina no existirían si no fuese por la labor de difusión y apoyo que realizó Arguedas en los años

cuarenta y cincuenta, época en que los cantantes de la sierra se presentaban en los coliseos limeños.

En su artículo sobre la difusión de la música folclórica andina Arguedas dice:

Hacia 1947, en los coliseos “Bolívar” y “Dos de Mayo” se presentaban conjuntos de danza y música procedentes de provincias y otros formados en Lima. Con esos conjuntos y sus solistas iniciamos las grabaciones de música folklórica andina. Cuando contamos con un repertorio numeroso y variado, ofrecimos al gerente de la Casa Odeón, señor Vich, una selección de música y canto a fin de que intentara iniciar una especie de “nueva era” del disco de música serrana. Vich aceptó. Recuerdo que en esa sección figuraban las hermanitas Zevallos que entonces eran muy niñas... (Arguedas y Guerrero 2000: 108)

En una conversación que tuve con Olga Zevallos, la menor de las hermanitas Zevallos, ella mostró su enorme admiración, gratitud y cariño por el escritor. Recuerdo que me dijo: “por el señor Arguedas yo haría cualquier cosa”.

## EPÍLOGO

Las dificultades que existen en la sociedad peruana para comunicarnos entre diferentes están reflejadas en la vida y la obra de José María Arguedas; de allí que estudiar su obra puede ayudarnos a explicar las condiciones sociales que han forjado el Perú contemporáneo. Actualmente en el Perú, académicos y gente común perciben la importancia de la vida de Arguedas —aun cuando su trabajo no sea leído—, al punto que en el pueblo donde nació, Andahuaylas, existen parques, calles y librerías públicas que llevan su nombre. En la ciudad donde nació se ha erigido un memorial especial en su honor, donde yacen sus restos que fueron trasladados desde Lima en el año 2004 sin el permiso de su viuda, Sybila Arredondo. Este evento produjo una gran controversia en los medios acerca de quién tiene legalmente los derechos sobre los restos del escritor: su pueblo o la familia. Se generó un gran debate mediático entre los pobladores que admiran a Arguedas y los intelectuales (Ochoa Salazar 2004).

La obra de Arguedas es cada vez más apreciada en el presente (Flores Galindo 1992). En el año 2011, centenario de su nacimiento, se realizaron múltiples actividades académicas, artísticas y culturales en diferentes ciudades de todo el país. Sin embargo, a pesar del clamor popular, el 2011 fue declarado por el gobierno de Alan García como “Año del Centenario de Machu Picchu para el Mundo”.

Esto muestra que aún en nuestros días el discurso oficial prefiere invisibilizar la figura de Arguedas, quien representa la lucha intelectual por la equidad social, prefiriéndose resaltar una atracción turística. Pero los peruanos festejaron el 2011 como si fuera oficialmente el año del centenario de Arguedas cantando y bailando, opacando así la decisión oficial. Contrariamente a lo que algunos creen, Arguedas nunca se quedó en el pasado y tuvo la capacidad de prever el futuro. El escritor de *Todas las sangres* construyó una hipótesis que se ha comprobado: la cultura indígena sobreviviría transformándose a lo largo del tiempo a través de lo mestizo,<sup>6</sup> y la música andina es un claro ejemplo de ello.

<sup>6</sup> Arguedas entendió el mestizaje como un concepto cultural y no biológico: “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”. Citado por Elena Aibar Ray 1992: 43.



## BIBLIOGRAFÍA

### AIBAR RAY, Elena

- 1992 *Identidad y resistencia cultural en las obras de José María Arguedas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

### ARGUEDAS, José María

- 2001a *Los ríos profundos*. Lima: Editorial Horizonte.  
2001b *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Lima: Editorial Horizonte.  
2000 “La difusión de la música folklórica andina”. En: Francisco Amezcua Pérez (editor). *Arguedas entre la Antropología y la Literatura*. México: Ediciones Taller Abierto, pp. 107-122.  
1985 *Indios, mestizos y señores*. Lima: Editorial Horizonte.  
1977 *Nuestra música popular y sus intérpretes*. Lima: Mosca Azul.  
1976 *Señores e indios: acerca de la cultura quecha*. Buenos Aires: Calicanto.  
1975 *Agua y otros cuentos indígenas*. Lima: Editorial Milla Batres.

### ARGUEDAS, José María y Milton GUERRERO

- 2000 “La difusión de la música folklórica andina”. En: Francisco Amezcua Pérez (editor). *Arguedas entre la Antropología y la Literatura*, cit., pp. 107-122.

### BENÍTEZ, Luciano

- 2011 “La novela de arriba y la antropología de abajo: ¿Los zorros de Arguedas como etnografía experimental?”. *Anthropologica*, año XXIX, número 29, pp. 129-141.

### FLORES GALINDO, Alberto

- 1992 *Dos ensayos sobre José María Arguedas*. Lima: SUR Casa de Estudios del Socialismo.

### LIENHARD, Martin

- 1992 *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988*. Lima: Editorial Horizonte.

### MONTOYA, Rodrigo

- 2004 “Arguedas, utopía y modernidad”. *Cuadernos Arguedianos*, número 5, pp. 37-40.

### MUÑOZ, Antonio

- 2008 “La Lima provinciana de huaynos. ¿Desde cuándo?”. Copia mecanografiada proporcionada por el autor.

**MURRA, John V. y Mercedes LÓPEZ-BARALT (editores)**

1996 *Las cartas de Arguedas*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

**OCHOA, Félix**

2004 *José María Arguedas. El retorno del peregrino*. Andahuaylas: Ediciones Gritos de Sol.

**ORTIZ, Alejandro (editor)**

1996 *José María Arguedas. Recuerdos de una amistad*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

**PINILLA, Carmen María (editora)**

2011 *Itinerarios epistolares. La amistad de José María Arguedas y Pierre Duviols en dieciséis cartas*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

2007 *Apuntes inéditos: Celia y Alicia en la vida de José María Arguedas*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

**PORTOCARRERO, Gonzalo**

2015 *La urgencia por decir nosotros. Los intelectuales y la idea de nación en el Perú republicano*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

**RAMA, Ángel**

1976 "Prólogo". En: José María Arguedas, *Señores e indios*. Buenos Aires: Editorial Calicanto, pp. 7-38.

**ROMERO, Raúl**

2004 *Identidades múltiples: memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

2002 "Arguedas y la 'autenticidad' del canto indio". *Hueso Húmero*, número 40, pp. 122-126.

**ROWE, William**

1987 "Arguedas: música, conocimiento y transformación social", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 13, número 25, pp. 97-107.