

José María Arguedas y la defensa del arte popular y la música andina

Nécker Salazar Mejía*
Universidad Nacional Federico Villarreal (Perú)

FECHA DE RECEPCIÓN: 07-10-2021 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 30-11-2021

RESUMEN

La defensa de la cultura andina es una de las principales preocupaciones de José María Arguedas (1911-1969), como se puede apreciar en sus escritos e investigaciones sobre las manifestaciones culturales y artísticas del mundo andino, y en sus recopilaciones sobre el cuento, la poesía, las canciones y la música de las comunidades de la sierra del Perú. Mediante una selección de los artículos de Arguedas que forman parte de su *Obra antropológica* (2012), el presente trabajo aborda la defensa del arte popular y la música andina en el pensamiento del antropólogo. Sus reflexiones ponen en discusión temas relacionados con la autenticidad de las expresiones artísticas y musicales, la identidad como signo del espíritu indio, el impacto del mercado en la producción artística y el conflicto que se puede presentar entre la conservación de la música tradicional y su adaptación. Además, en el pensamiento de Arguedas, la difusión y la promoción de la música folclórica en el proceso de la migración adquieren importancia decisiva en la afirmación de la cultura andina en la ciudad de Lima.

PALABRAS CLAVE

José María Arguedas; cultura andina; arte popular; autenticidad; música andina

José María Arguedas and the defense of popular art and Andean music

ABSTRACT

José María Arguedas and the defense of the Andean culture has been one of his main concerns (1911-1969), as we can see on his writings and research and in the Andean world and their cultural and artistic manifestations and also in the communities' compilations such as: story, poetry, songs and music. Through Arguedas articles selection, that are part of his *Obra antropológica* (2012) and by this paper, we focus on the defense of the popular art and the Andean music in his anthropologist reflection. His judgements put into discussion: issues related to the authenticity of artistic and musical expressions, the identity, as a sign of the Andean spirit, the market impact on the artistic production and the conflict that may arise between the preservation and its adaptation. What is more, the Arguedas' position related to the diffusion and the promotion of folklore music in the process of

migration, which acquire decisive importance, in the affirmation of Andean culture in Lima city.

KEYWORDS

José María Arguedas; Andean culture; popular art; authenticity; Andean music

*A Jorge Rúnciman Tudela
In memoriam*

Introducción

La defensa de la cultura andina es una de las principales preocupaciones en el pensamiento de José María Arguedas (1911-1969). En numerosos artículos y trabajos etnográficos, el conocido escritor y antropólogo estudia las manifestaciones culturales y artísticas del mundo andino desde una perspectiva intuitiva y vivencial, a partir de la cual nos ofrece su mirada de la realidad andina. En particular, dichos trabajos se centran en el cuento, la poesía, las canciones, la música, las danzas, los instrumentos musicales, la artesanía y las tradiciones de las comunidades de la sierra del Perú. Además, Arguedas realiza un importante trabajo de recopilación de la literatura oral y la música folclórica, a lo que se suma su labor en la promoción y difusión del arte musical de los intérpretes del folclor en la ciudad de Lima.

Basándonos en las ideas de Arguedas expuestas en una selección de artículos escritos entre los años 30 y 60 de la centuria pasada, que forman parte de su *Obra antropológica* (2012), el presente artículo estudia sus puntos de vista sobre los procesos que experimentan el arte popular y la música andina en el contexto de la dinámica del cambio cultural. Arguedas entendió la incorporación de elementos de la cultura occidental como un camino viable que no estaba en contradicción con la condición de ser tradicional. En su pensamiento, la utilización de prácticas de la cultura moderna mediante mecanismos de apropiación se enmarca dentro del proceso del cambio cultural. Por otro lado, esta interacción permite apreciar el impacto del mercado y la industria cultural en la producción de bienes simbólicos y en la difusión de la música andina.

El autor de *Agua* pone en discusión temas relacionados con la autenticidad de las manifestaciones culturales y artísticas, que, desde su mirada, debe ser conservada como una expresión de la identidad indígena. Sin embargo, los procesos que estudia evidencian influencias externas al arte popular que afectan notablemente su espíritu tradicional. Al respecto, reconoce las posibilidades que ofrecen los mecanismos de innovación en la medida en que no se pierda la esencialidad de dichas expresiones. Además, supo comprender la importancia de la industria cultural para lograr la difusión y promoción de los intérpretes de la música andina en Lima. De este modo, las presentaciones de los cantantes y las agrupaciones folclóricas en

el recinto de los coliseos, el éxito de sus grabaciones discográficas y su intervención en programas radiales consolidaron la presencia del migrante andino y de su arte musical en el circuito cultural limeño.

La defensa de la cultura andina en el pensamiento de Arguedas

En la obra de Arguedas, la defensa de la cultura andina es uno de los temas centrales, lo que se enmarca dentro de su visión del proceso cultural que vive la sociedad y los cambios que experimentan las comunidades del Perú. En particular, desde su perspectiva, la conservación del folclor, entendido como el saber tradicional y las expresiones artísticas del mundo andino, es fundamental. Ello, no obstante, no deja de lado la influencia de las nuevas condiciones sociales y culturales que se desarrollan a partir de la década del 40 y que tendrán efectos sobre la cultura de la población migrante que se traslada a la capital.

En sus trabajos etnográficos y en sus recopilaciones de la creación artística, literaria y musical de la cultura andina, el antropólogo defiende como principio de base mantener la autenticidad del espíritu indio. De esta manera, subraya la necesidad de conservar el folclor, lo que aseguraría la continuidad de los rasgos espirituales inherentes a los pueblos indomesticados. Sostiene, igualmente, que no se debe intervenir en el corpus del folclor, sea el cuento, la canción, la danza o cualquier otra expresión artística, porque se altera sustancialmente su valor.

Considerando los cuentos de la literatura oral, Arguedas aboga por el estado “natural” de la creación artística, que expresa la personalidad y el modo de ser de la cultura andina, y se muestra en desacuerdo con su modificación. Así, en una serie de artículos publicados en 1964, afirma: “(...) resulta peligrosísimo, un verdadero atentado contra el patrimonio de nuestro pueblo y de nuestro país, alterar esos cuentos con la pretensión de “mejorarlos” o “adornarlos”; constituye, además, ese hecho una muestra de la ignorancia” (2012 T. VII: 46). Para el escritor, la pérdida de la originalidad también se puede observar en otras formas del arte popular andino:

Y tal afirmación la podemos hacer extensiva a todas las manifestaciones del folklor. Quien introduce detalles de su invención en el material puro de una obra popular comete un pecado muy grave contra el propio pueblo al cual, frecuentemente, estos adulteradores proclaman “amar” (2012 T. VII: 46).

No obstante, dadas las condiciones que envuelven la producción y la transmisión de la creación andina hacia mediados del siglo XX, preservar la autenticidad de las manifestaciones culturales y artísticas puede llegar a ser difícil en algunos casos. En este escenario, las influencias externas –no necesariamente de orden estético– determinan cambios que afectan la naturaleza de la creación. Para Arguedas, si la intervención debe darse, es necesario precisar los criterios que la respaldan: “Y quien con relativa honestidad cree que *debe arreglar* las expresiones del folklor para hacerlas

más “accesibles”, está obligado a declarar cuáles son los arreglos que ha introducido. Esta sería una forma también honesta de proceder” (2012 T.VII: 46).

El antropólogo fue testigo de la “distorsión” de la creación artística, como lo manifiesta en artículos referidos a la cerámica popular, la vestimenta de los intérpretes de la música andina, la estilización del canto quechua, la ejecución de los instrumentos musicales tradicionales y la “academización” del folclor. Esta tendencia actúa sobre el legado de los pueblos y altera sus expresiones en forma arbitraria, lo que está abiertamente en contra de sus valores tradicionales. Por ello, Arguedas cuestiona la desnaturalización de las diferentes manifestaciones de la creación andina: “En cambio, los que adulteran la música, los cuentos, las danzas folclóricas, para “dignificarlos” como tantas veces se ha escuchado afirmar a algunos irresponsables; estos no tienen perdón de Dios” (2012 T.VII: 46).

Los escritos arguedianos demuestran que, entre la conservación incontaminada de las expresiones culturales y artísticas del mundo andino y su transformación, se producen procesos de transculturación (Valencia Chacón 2011). En ese sentido, la influencia de las nuevas condiciones en que se desarrollan el arte, el canto, la música y la danza folclórica determina procesos de negociaciones y apropiaciones que tienen como resultado adaptaciones y reelaboraciones. Aún así, para Arguedas, es deseable que siga latente el sentido tradicional en esos procesos. Sus ideas permiten apreciar dicotomías como pureza/contaminación, autenticidad/distorsión, tradición/modernidad, etc., que, más allá de su contraposición, se despliegan para ofrecer matices y dar cabida a procesos de mayor interacción. Al respecto, es importante señalar que, en el conocido discurso “No soy un aculturado”, Arguedas se autoproclama “quechua moderno”, ya que “gracias a la conciencia que tenía del valor de su cultura, pudo ampliarla y enriquecerla con el conocimiento, la asimilación del arte creado por otros pueblos que dispusieron de medios más vastos para expresarse” (1983 T.V: 13). Es decir, se identifica como un hombre anclado en la tradición que tiene apertura hacia otras culturas, como las manifestaciones de la cultura occidental. Desde su punto de vista, se puede ser moderno sin dejar de ser tradicional (Dorfman 1970).

Tendencias en el arte popular

El porvenir del arte popular en el Perú es un tema que Arguedas aborda en textos escritos desde los años 40 hasta fines de los 60, poco antes de su muerte. Desde su mirada, se observa la confrontación entre dos tendencias que se desarrollan desde la primera mitad del siglo XX: por un lado, la imposición de una producción que fabrica objetos del arte popular sometida a los intereses y gustos de un mercado no necesariamente indio; por otro, la preservación del arte tradicional que, asumiendo nuevas formas de expresión, no renuncia a su espíritu esencial. De este modo, el escritor

plantea el carácter contradictorio de la industrialización de la artesanía. (García Liendo 2017)

El arte popular que se somete a la demanda de los gustos foráneos y que sucumbe ante la comercialización, que exige estilos y refinamientos que se hallan en contradicción con su espíritu, deviene en un arte que pierde sus raíces culturales. Es lo que sucede en algunos pueblos del Cusco que, en la década del 40, empiezan a desarrollar una producción fabril y masiva de los objetos artísticos que desnaturaliza su valor y los convierte en objetos de consumo para el mercado en general. Este, debido a su fuerza, se impone inclusive sobre el mercado indio y lleva a los propios pobladores indígenas a consumir un arte que se aleja por completo del alma india.

Esta transformación del arte popular con su consiguiente repercusión sobre sus valores se observa en las condiciones que rodean la producción del torito de Pucará. En la difusión del arte popular en los grandes centros del Perú, la conversión de las expresiones culturales de los pueblos en simples objetos de comercio destinados al mercado de consumo atenta contra la esencia de la cultura nativa. Para el antropólogo, la mercantilización del torito de Pucará ha traído consigo una deformación de su alma indígena; además, la diversificación de elementos con los cuales se fabrica ha afectado su carácter mágico. Sobre este proceso que experimenta el arte andino, Arguedas sostiene:

Los “toritos” de Pucará que hemos visto en las ferias y exposiciones últimas se han convertido en piezas sin contenido mágico alguno, en objetos desconcertados en su forma y en su contenido. Y se han diversificado al ritmo de la voracidad de los negociantes. Los hay de cobre, de plata, de madera, chicos y grandes, panzones o hinchados de pecho hasta parecer cómicos (2012 T.I: 292).

Para el autor de *Los ríos profundos*, por otro lado, adquiere valor la evolución del arte popular para poder alcanzar nuevas posibilidades de expresión y de afirmación estética. Desde su mirada, el arte que no progresa se estanca y solo se mantiene en el plano del “entusiasmo y de la necesidad del pueblo que la consume y la crea”. Comparando la producción artesanal de los pueblos del Perú con la experiencia del arte popular en México, considera vital la incorporación de nuevos procedimientos de creación y la implementación de técnicas que contribuyan a enriquecer los medios de producción del arte popular. Al respecto, sostiene:

Y siguiendo el maravilloso proceso de todo el arte popular mexicano, la técnica no absorbió el genio. El gran espíritu del pueblo mexicano, su fuerza india creció y se iluminó a medida que ampliaba sus medios de expresión, pero siguió siendo dueño de su alma; y su producción artística se multiplicó en forma prodigiosa, al impulso de la nueva técnica y de los nuevos motivos (2012 T. VII: 625).

Conocedor de las manifestaciones de la cultura andina y testigo de sus procesos de transformación, el escritor andahuaylino plantea que la tecnificación del arte no está en contradicción con su esencia ni violenta su espíritu original. En la perspectiva de Arguedas, un signo del cambio significativo que se observa en la evolución de las culturas locales es su capacidad para asimilar y adaptar medios, procedimientos, herramientas y estilos provenientes de otros espacios culturales, que se someten creativamente a la inspiración, la inteligencia y la sabiduría del pueblo indomestizo.

En dicho proceso de cambios y apropiaciones, el antropólogo pone de relieve el rol creador que desempeñan los artífices mestizos, quienes, mediante nuevas formas y técnicas, incorporan posibilidades de creación que superan las limitaciones del arte popular indígena (Alfaro 2005). Para el escritor, estas innovaciones, que se pueden apreciar en expresiones artísticas como los retablos y los mates burilados, demuestran que la cultura mestiza puede contribuir en la afirmación del arte popular incorporando otros elementos estéticos en su conformación. En estas nuevas formas de expresión artística, lo mágico, según Arguedas, ha podido ser rescatado.

El retablo: entre la mercantilización y la renovación

En textos publicados en 1958 y 1962, Arguedas estudia el origen del retablo ayacuchano y sus componentes. El escritor observa el peligro al que este se encuentra expuesto cuando ingresa en un circuito comercial que solo busca el interés crematístico y que impone sus gustos a la producción del retablo, lo que atenta contra su estética primigenia. Al nuevo tipo de retablo, que empieza a formar parte de las grandes exposiciones ciudadanas y se convierte en el centro de atención de las galerías limeñas, el antropólogo contrapone el retablo original, que sí es expresión fidedigna del alma del creador y testimonia la visión religiosa y sagrada de la cultura andina.

El retablo nace como una expresión del arte indígena y se modelaba para que presidiera la fiesta de la marcación del ganado en Ayacucho, Apurímac, Cusco y Huancavelica. En esta fiesta, el pueblo indio rinde homenaje a los Wamanis, dioses de los cerros que ofrecen “al hombre el agua y la protección de su ganado”. El artista que fabricaba el retablo era de origen mestizo, conocía “de ambas religiones”, y en los dos pisos de la estructura del retablo tenía “organizado símbolos del culto religioso indígena y católico”. A pesar de que “no podía ser alterado en su composición” por ser un objeto sagrado, el diseño del retablo experimentó cambios que lo acercaron a la experiencia más directa, vivencial y social de la comunidad.

El autor de *Diamantes y pedernales* realiza un análisis de los elementos estéticos de los retablos de Jesús Urbano Rojas, en los que encuentra deficiencias respecto del modelo del retablo tradicional, así como incoherencias artísticas en las escenas y personajes representados en ellos, que se apartan significativamente de la concepción del retablo ayacuchano.

Su contraparte es el retablo que nace de las manos de Joaquín López Antay, cuya capacidad expresiva, basada en un talento innovador, conserva el espíritu indígena.

La mercantilización del retablo, que empieza en los años 60, evidencia la pérdida de los valores intrínsecos del arte popular al someterlo al consumo y a la circulación comercial. En este hecho, el arte se desnaturaliza por razones estrictamente externas al hecho artístico, lo que influye directamente en la calidad del producto creado. Ello fue duramente criticado por Arguedas citando como ejemplo los retablos de Urbano Rojas, quien, al deformarlos, afectó su valor estético cediendo ante las presiones del consumo:

(...) con Urbano comienza el *retablo espectacular*, informe sin unidad interna, dócil producto del *hombre ansioso de ganar* únicamente en el mercado por cualquier medio; el retablero al servicio del mercado, descarnado de fuentes antiquísimas e insondables de las que nació el San Marcos y el retablo moderno (2012 T.V: 381).

En el pensamiento arguediano, si las características propias de la estética andina no están presentes en el producto artístico, se contraviene su esencia y naturaleza. En esta crítica, se hace ver la necesidad de la unidad interna en la obra de arte y se cuestiona la renuncia a la calidad de la creación artística y la omisión de los elementos fundamentales del retablo original para corresponder únicamente a los intereses del mercado. A ello se suma la pérdida de la relación del artista con la tradición, pues el retablista no dispone “sino la forma que frecuentemente aparece marcada por el extraviado gusto de quien carece de normas interiores propias, de quien está no ya iluminado por la tradición sino ni siquiera verdaderamente vinculado a ella” (2012 T. V: 381). El antropólogo encuentra deficiencias en los retablos de Urbano Rojas que deforman su concepción artística, por lo que deviene en un arte carente de “valor documental” y en “una falsificación”.

Por su parte, López Antay realizó algunas modificaciones que, no obstante, no afectaron el carácter artístico ni la raíz espiritual del retablo. En general, los cambios incidieron en virar la primacía de lo sagrado para afirmar una mayor cercanía a lo profano, con lo que se incorporaron elementos más próximos a la realidad material del mundo andino. El conocido retablista redujo el conjunto a un solo piso, en el que aparecen motivos propios del mundo andino (la corrida de toros con cóndor, la pelea de gallos, el danzante de tijeras, etc.). La posibilidad de incluir estas modificaciones se explicaba “por la conquista del retablo sobre el mercado urbano, por la creciente y luego francamente exigente demanda de los intermediarios, mestizos y hasta extranjeros” (2012 T.V: 380).

Para Arguedas, estos cambios no trastocaron la esencia estética del retablo, porque López Antay “realizó el milagro artístico de que en tan peligrosa transformación la obra no solamente no perdió su valor estético

sino que fue convirtiéndose además en una pieza documental etnográfica” (2012 T.V: 380). El valor documental constituía, en tal sentido, un elemento adicional que dotaba de mayor significado al conjunto del retablo. Así, lo estético y lo etnográfico contribuyeron a afirmar la dimensión artística y social del retablo en el mundo andino.

El arraigo de los valores locales y de la tradición de Huamanga, que impulsa el poder de creación en López Antay, define la naturaleza especial de sus retablos:

La concepción y el sentimiento mágico del mundo y de las cosas lo inspiran, lo guían. Solo así se puede explicar que los elementos, las imágenes numerosísimas del retablo antiguo le hayan servido de fundamento y de principales medios de expresión para componer los nuevos (2012 T.V: 380-381).

En los retablos de López Antay, los elementos primigenios “figuran conformando con los nuevos elementos creados, no solo un conjunto armonioso sino confiriendo a lo nuevo el hábito de lo antiguo, porque esos elementos están cargados de magia” (2012 T.V: 381). En el juicio de Arguedas, la idea de la integración y de la armonía entre los elementos antiguos y nuevos sienta las bases de una nueva estética, tal como se aprecia en las expresiones artísticas del mundo andino. Para el antropólogo, no se trata de actuar libremente sobre los componentes del arte popular, sino que dicha libertad tiene sus límites que los establece el mismo genio creador del artista. Por ello, el retablo de López Antay encarna las posibilidades de expresión de un arte que se renueva y que encuentra en estas formas los medios que lo pueden renovar.

La originalidad de la canción quechua

En textos escritos en 1953 y 1963 que describen la forma y el estilo con que la cantante limeña Ima Súmac interpreta las canciones quechuas, Arguedas critica la “distorsión” del canto indio. Desde su punto de vista, al estilizar el canto quechua se dejan de lado sus rasgos originales y se exotiza el arte musical andino. Al respecto, escribe:

Ima Súmac no sabía quechua; se había criado en Lima desde muy pequeña y no había tenido ningún contacto con la música andina (...) las pocas melodías las interpretaba en forma tan externa y mecánica que no causaba la menor impresión artística (2012 T.II: 339).

Al cuestionar el desconocimiento del quechua y de la música andina, el escritor plantea el problema de la autenticidad de la canción india y la imperiosidad de su conservación. Para Arguedas, la intérprete carecía de “vínculos sustanciales con la cultura andina del Perú y no ha pretendido jamás llegar a vivirla o entenderla” (2012 T.II: 340). En su mirada, la música andina solo puede ser interpretada de manera legítima por un artista de origen indígena; además, considera importante respetar y comprender “el

alma popular”, que es la esencia del folclor. En su apreciación, la interpretación de la cantante es una “música sin filiación posible”, cuyas modulaciones corresponden a “una voz efectista”.

En esta crítica, Arguedas reclama la pertenencia del artista al mundo andino y a su lengua, y cuestiona la existencia de factores externos que determinan la estilización de la música indígena. Desde su punto de vista, la influencia de la ciudad condiciona la naturaleza de la interpretación musical y afecta significativamente el espíritu indio de la canción. En su juicio, la distorsión convierte a “los cantos indios en piezas sin filiación folklórica posible y sin valor musical propio”. Con esta deformación, la canción andina se hace “accesible al sentido superficial, frívolo y cotidiano del público de la ciudad” (2012 T.I: 384), por lo que el arte musical andino queda sometido al gusto ciudadano. Por eso, en el pensamiento arguediano, es fundamental respetar la técnica y la sensibilidad indígenas (Romero 2012).

El escritor también, es testigo de otras formas de modificación de la música andina, como se observa en la ejecución de los instrumentos utilizados en el folclor regional. Ello sucede, por ejemplo, en referencia al caso del músico Florencio Coronado, con los arpistas “semi-clásicos”, a quienes Arguedas critica porque “rasgan vigorosamente las cuerdas del instrumento para impresionar al público, no con el valor artístico de nuestra música y su mensaje sino espectaculares y baratas proezas de circo” (2012 T.VI: 390).

El antropólogo, igualmente, se dirige a los guitarristas “que tocan música peruana”; entre ellos, al conocido músico ayacuchano Moisés Vivanco, a quien elogia por ser un espíritu “sensible a muchas emociones indígenas”. Lo valora por su gran capacidad como un “magnífico intérprete de la música lírica indígena peruana que sabe expresar con gran fidelidad la honda ternura que anima a la toda la música lírica de la sierra peruana” (2012 T.I: 132). No obstante, Arguedas le aconseja, con el fin de que cultive la música andina y conserve su espíritu indígena,

que cultive con el cariño de antes aquello que hay de más valor en él: su indianismo. Que no haga tangos, ni rancheras, ni valeses híbridos; nuestra música, nuestros aires, “aires serranos” son mil veces mejores que toda esa música “para baile”. Que se acuerde siempre de nuestros waynos, de nuestras canciones de tierra y de cosecha. De nuestros tristes. Que se acuerde, cada vez más, de nuestras quebradas andinas (...) de nuestras pampas de maizales (...); estos recuerdos han de animar su ser indio. Y que toque siempre la música que revela el alma de nuestra sierra (2012 T. I: 132).

Las palabras del escritor buscan la afirmación de los géneros propios de la música andina frente al predominio, en el contexto de la primera mitad del siglo XX, de géneros musicales criollos y urbanos, que incluso llegan a influir negativamente sobre los cantantes folclóricos. Por otro lado, Arguedas exige mantener el vínculo con la naturaleza y los elementos vitales

del universo andino, que son el sustento poético y artístico de la creación quechua.

Frente a la estilización de la música andina y su adaptación lírica, el autor de *Yawar fiesta*, contrapone la conservación de sus raíces quechuas. Para ello, cita el talento de los intérpretes nacidos en la sierra del Perú, cuya migrancia a la capital no alteró la esencia de su arte musical (Ramírez Trebejo 2011). En ellos, tanto el canto quechua como la ejecución de los instrumentos de la música andina mantuvieron su raíz primigenia. En artículos de la década del 30, Arguedas valora la producción musical y dramática de Gabriel Aragón, de quien nos dice que “toca casi todos los instrumentos indios y mestizos; dirige un conjunto de arte indio” y que “cuando toca waynos, su música y la letra de los waynos hablan del alma india, con todo lo más hermoso y profundo que ella tiene” (2012 T.I: 209-210).

Similar valoración le merece el talento artístico de Francisco Gómez Negrón, que se expresa en el conocimiento de los instrumentos y el cultivo de los géneros de la música andina:

Gómez Negrón toca todos los instrumentos de música mestiza e indígena: *charango, quena, sicuri, pinkullo*, etc.; y como un auténtico músico folklorista, toca y canta. Su voz es impresionante, sacude hondamente; y a los serranos nos hace creer que estamos sobre la puna, frente a los nevados, al *wayllar ischu*, a las *wachwas* blancas de las lagunas (2012 T.1: 135).

Arguedas observa que el periplo del cantante por diferentes países que derivó en su llegada a Lima significó el triunfo y el arraigo de la música andina. Su calidad artística permitió corregir ideas equivocadas existentes entonces, pues supo “demostrar que la música india no es ese sonsonete triste que hemos escuchado siempre en malos discos, y hasta hace poco, a “conjuntos andinos improvisados y apócrifos” (2012 T.I: 137).

La ejecución de la guitarra merece la valoración de Arguedas en un artículo que dedica al músico ayacuchano Raúl García Zárate en 1966 a partir de la grabación de un disco suyo. Considerándolo “un virtuoso en quien el virtuosismo no ha perturbado la pureza de la vivencia de la música folklórica” (2012 T.VII: 320), el escritor nos explica que su conocimiento musical y el dominio de la guitarra le permiten “interpretar la música que él aprendió desde la infancia”, revelar una muestra importante de la diversidad de géneros del repertorio ayacuchano y demostrar la vigencia del legado tradicional en la ejecución musical.

El virtuosismo de García Zárate nace del cultivo del saber tradicional y del aprendizaje natural de la música andina:

Este disco tiene la virtud de ofrecer la música folklórica en un instrumento no exótico y dominado mediante una técnica originalmente folclórica y perfeccionada en muchos años de ejercicio libre y no académico, por un artista que escucha, entiende y sigue la música “clásica” para guitarra. Este hecho ha logrado producir el no inesperado caso de un intérprete que puede ofrecer

“limpia” la música folclórica, ante el gran público que involuntariamente ha adquirido prejuicios contra los indígenas. (2012 T.VII: 321)

En un artículo escrito en 1962, Arguedas realiza un elogio del folclorista “El Jilguero del Huascarán”, nombre artístico de Ernesto Sánchez Fajardo. Sus palabras son, igualmente, un reconocimiento de su calidad musical como intérprete y de su gran talento con la guitarra. Testigo de su éxito, el escritor comenta que, cuando el intérprete ancashino “se presenta en los escenarios de los Coliseos “Dos de Mayo” y “El Nacional” (...) todo el público aplaude y aún lanza alaridos de júbilo” (2012 T. V: 361). Así como sucede con otros cantantes, su historia es “la de un emigrante andino que busca la capital y la conquista”.

La calidad artística que distingue a los integrantes de la “Lira Paucina”, agrupación de Parinacochas (Ayacucho), confirma el valor tradicional de la música andina frente a quienes prefieren exotizarla. Jaime Guardia, “el mejor charanguista del Perú”, Jacinto Pebe y Luis Acuña representan el legado musical de Parinacochas. Para Arguedas, los tres músicos mantienen vivo el folclor andino y lo enriquecen:

le imprimen al folklore tradicional el alma de las generaciones vivas, el testimonio de lo que siente y anhela el hombre actual del pueblo. Por ello, el pueblo se identifica con ellos, se enardece al oírlos y verlos. El folklore se renueva así, únicamente con la interpretación auténtica de la inquietud, del dolor y del regocijo del pueblo que habla por boca de sus artistas, cuya inspiración y sabiduría tiene sus raíces en la tradición, y su lenguaje es el lenguaje mismo del pueblo (2012 T. VI: 401).

Para Arguedas, este respeto por la conservación de la música andina se contrapone a las prácticas que buscaban estilizarla y lograr efectos líricos para conseguir su aceptación y su supuesta dignificación ante el público. El escritor critica a los músicos que caen en este despropósito: “Se “engrían”, “estilizan”, pretenden “mejorar”, “elevar la dignidad” de la música y las danzas folklóricas o de cualquier otro arte tradicional, mediante adornos inventados cuya bastardía engaña a los ignorantes y a los desarraigados e indigna a los que aman su herencia” (2012 T. VI: 400-401). En el pensamiento arguediano, frente a la exotización, la pérdida del vínculo con la tierra y el peso de la influencia citadina, conservar la autenticidad de la música indígena es un signo de “resistencia cultural” (Romero 2002).

La calificación de los intérpretes de la música andina y la “academización” del folclor

Arguedas participa en las décadas del 50, como Jefe de la Sección de Folklore del Ministerio de Educación, y del 60, cuando era Director de la Casa de la Cultura, en la calificación de los intérpretes del folclor con el fin de velar por la originalidad de la música tradicional. Para el escritor, las agrupaciones folklóricas que actuaban en la capital “estaban engañando al público

exhibiendo trajes y bailes inventados como si fueran auténticos” (2012 T.III: 247). Ello se debía al desconocimiento del folclor en la ciudad de Lima hacia mediados de la centuria pasada, en particular, de la música de Cusco y Ayacucho, departamentos que no tenían colonia en la capital.

Antecedentes de dicha labor son las resoluciones del Ministerio de Educación que, desde los años 40, debido al desborde de intérpretes y agrupaciones folclóricas que ponían en peligro “los valores artísticos”, buscaban conservar “la autenticidad, exigida en tres elementos: interpretación, repertorio y vestuario” (Arana 2006: 36). Por ello, los cantantes y las agrupaciones musicales debían ceñirse a determinadas normas de presentación. En esa línea, Arguedas, conjuntamente con folcloristas y etnomusicólogos, como Josafat Roel Pineda, Mildred Merino de Zela y Jaime Guardia, estaba a cargo de evaluar a los intérpretes de la música regional. La calificación de la comisión “decidía la propiedad del producto sonoro según criterios de autenticidad estipulados por el Departamento de Folklore” (Mendivil 2017: 16).

Por otro lado, Arguedas no estaba de acuerdo con que las danzas folclóricas pudieran ser objeto de una enseñanza formal o académica. Por ello, se opuso a “academizar” el folclor como ocurría con la creación de escuelas o centros de formación dedicados a su enseñanza, lo que originó un debate en el que argumentó su posición (Ramírez Trebejo 2011). Las danzas tienen un contexto en el cual se desarrollan, obedecen a características culturales propias del mundo andino, se insertan dentro de actividades socioeconómicas y productivas de las comunidades y se relacionan con expresiones rituales o religiosas. Sus protagonistas son los hombres del ande que conservan las tradiciones que conforman el legado cultural heredado de sus ancestros. Así, el ámbito natural de las danzas no es posible de ser reproducido de manera idéntica fuera del espacio de la comunidad, porque se pierden sus valores originales (Lloréns 2011). Por ello, “academizar” las danzas a través de la enseñanza significa desconocer el contexto en que surgen y dejar de lado las características de la cultura andina.

En artículos escritos en 1954 y 1962, Arguedas expresó su rechazo a la “academización” del folclor. El escritor era contrario a “la enseñanza institucionalizada del folklore”, porque la música andina “no puede ser legítimamente interpretada sino por quienes están sustancialmente imbuidos de la tradición especialísima que anima a este arte” (2012 T.3: 238). La danza, la música y las canciones se hallan vinculadas a la vida social y religiosa de la comunidad, y expresan una relación vital con la belleza que brota de la tierra. Por ello, el antropólogo argumenta:

El aprendizaje de tal arte no puede hacerse por tanto mediante la simple repetición de los movimientos de la melodía y del ritmo, pues estos elementos constituyen solo su aspecto formal: lo importante es vivir el espíritu, aprehender el alma de la cultura cuya expresión es la danza y el canto

folklórico. Y alcanzar estas fuentes es muy difícil para quien no ha participado de ellas desde la niñez. (2012 T.III: 238)

Para Arguedas, la enseñanza de la música folclórica es un contrasentido, debido a que “estereotipa las formas de lo popular, creando falsos productos que nada contienen ni transmiten” (2012 T.III: 242-243). El escritor cuestiona las falsificaciones artísticas y musicales, porque anulan el alma de lo popular y se hallan al margen del espíritu indio. En sus juicios sobre la enseñanza en las academias de danzas, sostiene que “el profesionalismo, inevitablemente, obliga a los artistas a hacer concesiones al público” y que “tal compromiso induce a encontrar medios y recursos ajenos a la pureza original de la danza” (2012 T.III: 248). Estas modificaciones deforman los movimientos originales de las danzas, por lo que crea en el público que asiste a los escenarios una percepción equivocada de ellas.

La difusión de la música andina en escena cultural de Lima

Gracias a la labor de Arguedas, la música andina empieza a cobrar presencia en Lima en las décadas del 40 y del 50, lo que se produce cuando promociona a los cantantes folclóricos y contribuye a la difusión de sus canciones (Núñez 2015). Dicha tarea, que se mantiene sin mayor variación hasta el año de su muerte, en 1969, se concreta de muchas formas: el apoyo a los artistas en sus presentaciones en los escenarios limeños, el impulso de las grabaciones discográficas de sus canciones, su promoción en concursos y programas radiales, el comentario de su talento musical en artículos periodísticos, etc.

Esta experiencia permite explicar el lugar que consigue la música andina en el ámbito ciudadano, que se resistía en la época de Arguedas a valorar la cultura del migrante. Mediante la utilización de los recursos que ofrece la industria musical de la época, que articula las presentaciones, la producción discográfica y la radio, el antropólogo logra una creciente atención hacia la música andina (Alfaro 2005). Además, la creación de secciones u órganos intermedios en el Ministerio de Educación o en la Casa de la Cultura dedicados al estudio y recopilación de la música folclórica fue cimentando el protagonismo de la cultura andina en el medio limeño.

Un momento clave en la historia de la difusión de la música andina son las presentaciones de los intérpretes y agrupaciones folclóricas en los coliseos de Lima, a los que concurre cada semana la colonia de provincianos. Arguedas denomina “la edad de oro” del folclor a los años 1946-1950, periodo que se halla ligado directamente a los coliseos limeños. Durante el auge de la música andina, eran conocidos los coliseos “Luna Park”, “Inka”, “El Nacional”, “Dos de Mayo” y el emblemático “Coliseo Cerrado del Puente del Ejército” (Vivanco Guerra 1988). Luego del triunfo de los conjuntos, se produce el éxito de los solistas, quienes consiguen la celebridad en dichos recintos de la capital. Los coliseos cumplen un rol decisivo como escenarios que movilizan y convocan al público no solo para escuchar a los intérpretes

de la música andina, sino como espacios de integración, de cohesión cultural y de afirmación de la identidad provinciana. De este modo, se convierten en ámbitos de difusión de la música andina y en el núcleo de encuentro de los migrantes que llegan a la capital.

Por otro lado, la producción discográfica consolida la música folclórica en el circuito de Lima, donde experimenta una creciente demanda que la sitúa en un lugar preferente respecto de la música criolla y los géneros musicales del extranjero que gozaban de audición en el espacio urbano. Claro indicador de este posicionamiento es el número de discos de los intérpretes andinos que se graban a partir de la década del 40 hasta fines de los 60, que revelan la consolidación de la música andina en la historia musical del Perú (Lloréns 1983).

Impulsor de ese auge al promover las primeras grabaciones de discos durante los años 1945-1948, Arguedas recuerda que “el éxito fue inmediato”. En artículos publicados en 1967, el escritor realiza un balance del estado de conservación del arte tradicional y de la producción y mercado de discos. Sobre ello, nos dice: “Ahora se imprimen, realmente, comprobadamente, millares de discos de música indígena y no solamente de la popular sino la de las danzas y ceremonias, matrimonios, *haylli*, herranza, *aylas* del *Yarqa Aspiy* (Limpieza de Acequia), carnavales, y algunas de estas muestras han de tener milenios de antigüedad” (2012 T. VII: 626). Además de la vigencia de diferentes géneros, el escritor llama la atención sobre la antigüedad de las expresiones musicales y la pureza de su conservación:

es posible, por no decir seguro, pues no somos especialistas, que no pocas veces de estas muestras se mantuvieran incontaminadamente indígenas durante siglos, tal es el caso del *ayla*, por ejemplo, del que Raúl García ha logrado hacer en guitarra una interpretación de increíble propiedad” (2012 T. VII: 626).

Mediante un “catálogo de discos de música folklórica” que pertenece a varias áreas musicales del Perú, Arguedas demuestra el grado de difusión de la música andina en Lima y el prestigio que adquieren géneros como el *huayno*, el *huaylas*, el *santiago* y los *carnavales*. El balance indica que las regiones de Ancash y del Valle del Mantaro reúnen la mayor cantidad de intérpretes y géneros musicales. En dicho catálogo de la producción discográfica, figuran numerosos cantantes y agrupaciones que representan las características propias de las regiones musicales del Perú. Entre ellos, se encuentran Cholo Cajabambino, Ancashino Atusparia, Perlas del Huascarán, Los Jilgueros del Hualcán, Pastorita Huaracina, Jilguero del Huascarán, Princesita de Yungay, Aurora Andina, Lira Jaujina, Flor Pucarina, Picaflor de los Andes, Lira Tarmeña, Flor Andina de Huacho, Hijos de Cerro de Pasco, El Vaquero Andino, Lira Paucina, Los Campesinos, Corimarca de Tinta, Centro Musical Ayaviri y Los Errantes.

Los discos de los intérpretes tuvieron un impacto en la dinámica cultural que se vivía en Lima, porque contribuyó a “la proliferación de espacios radiales dedicados a la difusión de la música folklórica andina, a la aparición de famosos cantantes y orquestas profesionales y semiprofesionales, (...) a la interinfluencia de la música de las diferentes áreas” (2012 T. VII: 468). En particular, el impacto de la producción discográfica de música andina produjo “la conquista del dial” (Lloréns 1983). De igual modo, promovió el ascenso de los intérpretes andinos mediante programas concursos, como los que auspiciaba Radio Nacional, una mayor valoración de su arte y su conversión en figuras populares en la escena local. De este modo, la música andina supo utilizar los artefactos de la cultura de masas de la sociedad moderna para afirmarse en la capital. En ese contexto, Arguedas desempeñó un rol decisivo en la consolidación de las manifestaciones artísticas y musicales de la cultura andina entendiendo muy bien que se podía fortalecer dichas expresiones disponiendo de los soportes y tecnologías que ofrecía la naciente industria cultural en el Perú.

Conclusiones

En sus estudios sobre las manifestaciones culturales y artísticas del mundo andino, José María Arguedas observa que la originalidad del arte andino entra en tensión debido al impacto del mercado, la modernidad y las condiciones sociales y culturales que experimenta el migrante. Esta situación, en la que operan influencias externas al hecho creador, afecta la autenticidad del arte popular y de la música andina, así como repercute sobre la identidad india. Al estudiar los procesos en los que se hallan inmersos el arte tradicional, el torito de Pucará, el retablo, la canción quechua y las danzas folclóricas, el antropólogo encuentra alternativas en su trasmisión: conservar la originalidad del arte creador, reelaborar la creación andina con procedimientos de innovación sin que pierda su esencialidad o distorsionar las expresiones tradicionales sin que se mantengan sus rasgos originales. La posición del escritor se relaciona con la primera posibilidad, pero no anula la segunda alternativa en la medida en que el proceso de recreación conserve el espíritu indio.

Situándose en otro escenario, para Arguedas, la difusión de la música andina a través de la industria del disco, las presentaciones de los artistas en el ámbito del coliseo y en programas radiales, y su ingreso en el circuito cultural limeño son factores decisivos en la conquista del migrante y en el proceso de expansión de su arte creador que se impone en el medio urbano. La publicación en los últimos años de CDs editados por el Ministerio de Cultura y la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas con material musical inédito recopilado por el autor de *Todas las sangres* es una muestra de la importancia que empezó a cobrar la música andina hacia mediados del siglo XX. Además, dicho material significa la puesta en valor de la creación andina en sus formas y registros originales en los tiempos

actuales, en los que las hibridaciones de géneros y formas musicales han impuesto un nuevo curso en la evolución de la música andina.

* **Nécker Salazar Mejía** es Doctor en Literatura peruana y latinoamericana (Universidad Nacional Mayor de San Marcos), Magíster en Literatura hispanoamericana (Pontificia Universidad Católica del Perú) y Licenciado en Lenguaje y Literatura (Universidad Nacional Federico Villarreal). Siguió estudios de posgrado en Literatura española en el Instituto de Cooperación Iberoamericano de Madrid becado por la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI). Es ponente, conferenciante y organizador de congresos de literatura. Su campo de investigación es la oralidad andina, la literatura indigenista y neoindigenista, y la narrativa de Ciro Alegría. Ha publicado reseñas y artículos en revistas de literatura y en volúmenes colectivos. Es editor del libro *Churata desde el Sur*. Actualmente, se desempeña como docente de la Facultad de Humanidades de la Universidad Federico Villarreal, la Escuela Universitaria de Posgrado de dicha Casa de Estudios y la Unidad de Posgrado de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Bibliografía

- Alfaro, Santiago (2005). "Las industrias culturales e identidades étnicas del huayno". En Carmen María Pinilla (Ed.) (2005). *Arguedas y el Perú de hoy*. Lima: Sur. 57-73.
- Arana Romero, Víctor Hugo (2006). "50 años del Registro para Intérpretes de folclor peruano". *Arariwa*, Año II, N° 6. 36-39.
- Arguedas, José María (1983). *Obras completas*. I-V. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María (2012). *Obra antropológica*. I-VII. Lima: Derrama Magisterial.
- Dorfman, Ariel (1970). "Conversación con José María Arguedas". *Trilce*, N° 13. 43-46.
- García Liendo, Javier (2017). *El intelectual y la cultura de masas. Argumentos latinoamericanos en torno a Ángel Rama y José María Arguedas*. Indiana: Purdue University Press.
- Lloréns Amico, José Antonio (1983). *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos e Instituto Indigenista Interamericano.
- Lloréns Amico, José Antonio (2011). "José María Arguedas y la pugna por la representación de la música vernácula en la ciudad de Lima". *José María Arguedas. Registro sonoro 1960-1963*. Vol. 1. Lima: Ministerio de Cultura. 15-51.
- Mendivil, Julio (2017). "La colección José María Arguedas en el siglo XXI". *Archivo de música tradicional del Perú. Registro sonoro Colección José María Arguedas*. Vol. 3. Lima: Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. 12-19.
- Núñez, Gabriela (2015). "José María Arguedas: difusor de la música andina". *Conexión*, Vol. 4, N° 4. 71-87.
- Ramírez Trebejo, Andrés (2011). "“Autenticidad” y “estilización” del folclor en José María Arguedas". En Román Robles Mendoza (Ed.) (2011). *Memoria y homenaje*

- a José María Arguedas. Centenario de su nacimiento (1911-2011)*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 175-197.
- Romero Cevallos, Raúl (2002). "Arguedas y la "autenticidad" del canto indio". *Hueso húmero*, N° 40. 122-126.
- Valencia Chacón, Américo (2011). "Arguedas y el proceso de la música andina: de lo mágico a lo popular y hacia lo estético". En Román Robles Mendoza (Ed.) (2011). *Memoria y homenaje a José María Arguedas. Centenario de su nacimiento (1911-2011)*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 15-36.
- Vivanco Guerra, Alejandro (1988). *Cien temas del folklore peruano*. Lima: Librería Bendezú.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons