

**LA REPRESENTACIÓN DE LA MÚSICA, EL CANTO Y  
EL ACTO RITUAL EN LA NARRATIVA BREVE DE JOSÉ  
MARÍA ARGUEDAS**

**THE REPRESENTATION OF MUSIC, SONG AND THE  
RITUAL ACT IN THE SHORT NARRATIVE OF JOSÉ  
MARÍA ARGUEDAS**

**A REPRESENTAÇÃO DA MÚSICA, DO CANTO E DO  
ATO RITUAL NA NARRATIVA CURTA DE JOSÉ MARÍA  
ARGUEDAS**

**Ynés Victoria Alcántara Silva\***

Grupo ESANDINO de la Universidad Nacional Mayor  
de San Marcos, Lima, Perú  
ynes.alcantara2@unmsm.edu.pe  
ORCID: 0000-0002-7849-5731

Recibido: 21/12/2022

Aprobado: 17/06/2023

---

\* Es candidata al grado de Doctora en Literatura peruana y latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde obtuvo el grado de Magíster en Lenguaje y Literatura. Su campo de investigación aborda la música andina, el arte tradicional y la obra literaria y antropológica de José María Arguedas. Se encuentra desarrollando un trabajo sobre el rito, el mito y la música en la narrativa arguediana. Es miembro del Grupo de Investigación ESANDINO (Estudios Andinos de Interculturalidad Quechua y Aymara) de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha participado como ponente en congresos de literatura y, entre sus publicaciones, figuran artículos y capítulos de libros. Actualmente, es docente de la Facultad de Ciencias y Filosofía de la Universidad Peruana Cayetano Heredia y del Programa de Estudios Generales de la Universidad Norbert Wiener.

## Resumen

Las primeras producciones literarias de José María Arguedas no fueron objeto de estudio en los trabajos de la recepción inicial de su obra narrativa. Después de la publicación del cuento “Agua”, aparecen estudios sobre su obra en diferentes periódicos de la época. La etapa de la producción de los relatos breves de Arguedas debe ser entendida como el momento de mayor exploración y definición de un estilo narrativo propio. El presente artículo tiene por objetivo analizar los tres primeros cuentos publicados en esta primera etapa: “Los comuneros de Ak’ola” (1934), “Los comuneros de Utej Pampa” (1934) y “K’ellk’atay-pampa” (1934). En ellos, la música, el canto y la danza actúan como elementos estructuradores y configuradores de personajes colectivos que representan actos ritualizados de la cultura andina. Tanto el cuento como la novela le permitieron a Arguedas cumplir con sus objetivos literarios, artísticos, sociales y culturales.

**Palabras claves:** Arguedas, narrativa breve, música y rito.

## Abstract

The first literary productions of José María Arguedas were not originally studied in the initial reception of his narrative work. After the publication of the story “Water”, studies on his work appear in different newspapers of the time. The production stage of Arguedas’ short stories should be understood as the greatest moment of exploration and definition of his own narrative style. The purpose of this article is to analyze the first three stories published in this first stage: “Los comuneros de Ak’ola” (1934), “Los comuneros de Utej Pampa” (1934) and “K’ellk’atay-pampa” (1934). In them, music, song and dance act as structuring and configuring elements of collective characters that represent ritualized acts of Andean culture. Both the short story and the novel allowed Arguedas to fulfill his literary, artistic, social, and cultural goals.

**Keywords:** Arguedas, short narrative, music and ritual.

## Resumo

As primeiras produções literárias de José Maria Arguedas não foram objetos de estudo nos trabalhos sobre a recepção inicial de sua obra narrativa. Após a publicação do conto “Água”, estudos sobre sua obra aparecem em diversos jornais da época. A fase de produção dos contos de Arguedas deve ser entendida como o momento de maior exploração e definição de seu próprio estilo narrativo. O objetivo deste artigo é analisar os três primeiros contos publicados nesta primeira etapa: “Los comuneros de Ak’ola” (1934), “Los comuneros de Utej Pampa” (1934) e

“K’ellk’atay-pampa” (1934). Nelas, a música, o canto e a dança atuam como elementos estruturantes e configuradores de personagens coletivos que representam atos ritualizados da cultura andina. Tanto o conto quanto o romance permitiram a Arguedas cumprir seus objetivos literários, artísticos, sociais e culturais..

**Palavras-chaves:** Arguedas, narrativa curta, música e ritual.

## Introducción

Los inicios de la producción artística literaria de Arguedas quedaron en el olvido por mucho tiempo. La publicación de sus relatos breves se inicia en 1928 cuando escribe algunas narraciones en la revista *Antorcha* de Huancayo. Posteriormente, cinco años después, aparece el cuento “Warma kuyay” (Amor de niño) en 1933. En 1935, publica *Agua*, su primer libro, edición que recoge un conjunto de tres cuentos: “Warma Kuyay” (1933), “Agua” (1935) y “Los escoleros” (1935). Esta edición excluye seis de los nueve relatos publicados hasta ese momento, específicamente, aquellos publicados en su etapa temprana: “Los comuneros de Ak’ola” (1934), “Los comuneros de Utej Pampa” (1934), “K’ellk’atay Pampa” (1934), “El vengativo” (1934), “El cargador” (1935) y “Doña Caytana” (1935). Para Elías Rengifo (2015), este primer conjunto de cuentos corresponde a una etapa de exploración y definición de un estilo narrativo propio en el conjunto de la obra de Arguedas.

Arguedas publicó veintisiete cuentos durante treinta y seis años de creación narrativa, lo que se desarrolló en paralelo a su producción antropológica, etnográfica y novelística. La publicación de sus relatos breves se prolongó desde 1937 a 1969. Diecisiete narraciones conforman la producción cuentística de Arguedas en ese espacio de tiempo: “Yawar” (fiesta) (1937), “El barranco” (1939), “Runa Yupay (1939), “Huayanay” (1944), “Yawar huillay” (1945), “Orovilca (1954), “La muerte de los hermanos Arango” (1955), “Hijo solo” (1957), “La agonía de Rasu-Ñiti” (1962), “El forastero” (1964), “Ponqoq mosqoynin” (El sueño del pongo) (1965), “Mar de harina” (1966), “El horno viejo”

(1967), “La huerta” (1967), “El ayla” (1967), “Don Antonio” (1967) y “El pelón” (1969).

Entre los trabajos sobre la recepción inicial de la narrativa arguediana, Augusto Tamayo Vargas dedica un breve artículo al cuento “Agua”, que aparece en el diario *La Prensa* de Lima en 1935. Califica el relato como un “poema indio-novela, cuento que se vuelve poema” (p. 561) y valora la descripción que realiza Arguedas del paisaje serrano en el cuento. El comentario del crítico se focaliza en dos de los personajes del cuento: Pantacha, el cornetero, y el niño Ernesto. También, hace referencia a los paisajes bucólicos de los pueblos de San Juan y Uteck’pampa y se centra en el problema que enfrenta a los principales con los comuneros por el control del agua.

En esta primera recepción de la narrativa breve de Arguedas, Moisés Arroyo Posadas (1939) sostiene que, con la publicación del libro *Agua*, llegaron los vientos de renovación en la literatura. Considerando a Arguedas un artista de vocación, afirma que su propuesta de creación literaria marcaría “una etapa de creación de nuestra auténtica y original literatura, la ruta de nuestro idioma y la vía de nuestras mejores posibilidades estéticas” (1939, p. 7). El trabajo de Arroyo nos refiere aspectos propios de lo indígena y sobre la forma como Arguedas rescata los valores andinos. Por ello, cita a algunos autores y críticos literarios que valoraron la publicación de *Agua* desde diferentes perspectivas.

Uno de los estudios recogidos en el texto de Arroyo es la lectura de la narrativa arguediana de Franklin Urteaga, quien encuentra puntos de referencia entre la obra de Arguedas y la narrativa de Enrique López Albújar, Ricardo Güiraldes y José Eustasio Rivera. El autor llega a la conclusión de que, en Arguedas, hay un “mayor conocimiento del indio, de sus costumbres, de sus leyendas, de su vida; ha conocido más de cerca a esta raza, ha convivido con ella, ha conocido sus sinsabores y alegrías, ha participado de sus fiestas y de sus desgracias” (Citado de Arroyo, 1939, p. 39).

En el presente trabajo, estudiaremos el rol de la música, la danza, el canto y los rituales andinos en los primeros cuentos de la narrativa breve de Arguedas y que se publicaron en la recopilación *Cuentos olvidados* (1973). Nuestro estudio tiene como corpus de análisis tres de dichos cuentos: “Los comuneros de Ak’ola” (abril, 1934), “Los comuneros de Utej Pampa” (mayo, 1934) y “K’ellk’atay-pampa” (1934). Nuestro objetivo es analizar la función de la música, el canto y la danza como elementos estructuradores que posibilitan la configuración de los personajes colectivos y articulan el universo ficcional con los actos ritualizados de la cultura andina, representados en el universo narrativo de la producción inicial de Arguedas. De este modo, el trabajo contribuirá a un mayor conocimiento de la representación de la música en el corpus de las primeras narraciones del autor y a cubrir el vacío existente en torno a dicho tema, que aún no ha merecido la debida atención en los estudios arguedianos.

### **Los Cuentos olvidados en la narrativa arguediana**

Escritos por Arguedas entre 1934 y 1935, son cinco los relatos que conforman el libro *Cuentos olvidados* (1973): “Los comuneros de Ak’ola” (abril, 1934), “Los comuneros de Utej Pampa” (mayo, 1934), “K’ellk’atay-pampa”, “El vengativo” (septiembre, 1934) y “El cargador (1935). En palabras del escritor, expuestas en la presentación de *Amor mundo y otros cuentos* (1967), estos relatos carecían de la relevancia que él esperaba, ya que los consideraba de poco valor literario:

En esta edición no figuran, en realidad, todos mis cuentos; faltan algunos de los primeros que escribí que fueron publicados por un periódico local y una revista de Buenos Aires y de los cuales ojalá nunca se vuelva a saber; ¡para qué vamos a dar algo que sirva de mal ejemplo en literatura! (1983, T. I, p. 19)

Arguedas no reparó en que, con la propuesta de estos relatos, estaba innovando el uso de técnicas narrativas que no eran apreciadas en la época. La representación de dos mundos en tensión, que busca como eje primordial cuestionar el orden instaurado por los terratenientes de las haciendas, sigue otros caminos para llegar a la denuncia y al cuestionamiento, estilo que transita y evoluciona desde su prosa breve hacia sus novelas en el proceso de su obra narrativa.

Arguedas pone en el centro de la diégesis a las comunidades andinas, es decir, en sus cuentos, un personaje colectivo asume el rol protagónico. Una valoración de las estrategias narrativas de *Cuentos olvidados* nos lleva a señalar que estos relatos son el antecedente del proceso de innovación en la técnica narrativa que ya, después, con la publicación de *Yawar Fiesta*, se puede observar con mayor dominio y perfección en la narrativa arguediana. Así, el escritor pone de relieve el papel que cumple la comunidad en dicha novela:

Casi no hay nombres de indios en *Yawar Fiesta*. Se trata de la historia de varias hazañas de los cuatro barrios de Puzo; se intenta exhibir el alma de la comunidad, lo lúcido y lo oscuro de su ser; la forma como la marea de su actual destino los desconcierta incesantemente: cómo tal marea, bajo una aparente definición de límites, bajo la costra, los obliga a un constante esfuerzo de acomodación, de reajuste, a permanente drama. (2012, T. II, p. 273)

En esa misma perspectiva, Silvia Graziano (2020) sostiene que los *Cuentos olvidados* son las primeras narraciones de Arguedas en las que se presenta a las comunidades indígenas como personajes colectivos. En virtud de esta peculiaridad, establece lazos de parentesco entre las primeras creaciones literarias de Arguedas y *Yawar Fiesta*. Para Graziano, Arguedas inicia un nuevo ciclo en la literatura peruana del siglo XX, ya que se aleja de la experiencia de los escritores indigenistas para dar paso a personajes comunidad, personajes colectivos que

aparecen desde las primeras narraciones: “Los comuneros de Ak’ola”, “Los comuneros de Utej” y “K’ellk’atay-pampa”, relatos que estudiaremos a continuación.

### **El ritual del sacrificio en “Los comuneros de Ak’ola”**

En el cuento, la comunidad de Ak’ola se encuentra en la víspera del día del agua, del *Yaku punchau*. Los indios demuestran su algarabía al observar el brotar del *Wallpamayu* (riachuelo) y el *Jatunk’ocha*, que otorga la vida y verdor a sus cementeras de maíz, alfalfa y trigo. De noche, los indios cerraban las compuertas de la laguna y, en la mañana, liberaban el agua; celebraran ver cómo el torrente invadía la ruta de las acequias: “Los comuneros veían eso y reían con gran alegría. / —¡Mamay yaku [madre mía agua]! ¡Mamay k’ocha! [madre mía laguna]. / Y sus ojos amarillosos, tranquilos, brillaban de repente con una luz amorosa y regocijante” (1983, T. I, p. 14). En la mentalidad del indio, coexisten, en total armonía, las deidades andinas con las creencias cristianas en la representación de sus santos. El patrón del pueblo de Ak’ola es el Taytacha San José y, en su nombre, se cierran y se abren las compuertas de las acequias. En el cuento, la celebración del *Yaku punchau* se ve frustrada, ya que el conflicto existente entre Ak’olas y Lukanas adquiere mayor intensidad con el ingreso del personaje músico, don Pascual.

El tayta Pascual, del pueblo de Ak’ola, es un personaje dotado del arte de la música y de las características del héroe mítico. En torno a él, se desarrolla un acto ritual que termina con su muerte, que encarna la lucha por la repartición justa del agua. Don Pascual es músico del pueblo, quenista conocido y valorado por las comunidades aledañas de Ak’ola. Su voz impone autoridad, tiene el poder de la convocatoria y es quien se enfrenta al tayta Raura, de Lukanas, y al principal Don Ciprián Palomino. Es el portador de la voz colectiva y los Ak’olas lo escuchan. Considerando relaciones comparativas y la evolución

de los personajes músicos en la narrativa arguediana, podemos afirmar que Don Pascual es el antecesor de Pantacha, el músico trompetero, personaje principal del relato “Agua”, quien se enfrenta a los principales del pueblo de San Juan.

En el relato, se representa el mundo indio fragmentado por la presencia del principal del pueblo, Don Ciprián Palomino. El enfrentamiento no solo se desarrolla entre los principales y los comuneros, sino, también, el conflicto se ve agudizado por los enfrentamientos entre las comunidades de Lukanas y Ak’ola, y por la oposición que surge entre los taytas de ambas comunidades indias, Don Raura (Lukanas) y Don Pascual (Ak’ola), debido a la disputa en la repartición del agua.

Acompaña al suceso de la confrontación la deidad andina, el tayta *Inti*, quien anuncia el momento de la revuelta, del cambio. Los signos que emanan del Sol se leen como la fermentación de una transformación que moviliza actos de sacrificio (Mamani, Huamán y Julca, 2019). La acción busca revertir el orden instaurado por don Ciprián Palomino y será ejecutada por don Pascual, personaje ritual del relato. Para Roland Forgues (1989), “[l]a ceremonia mágica y el acto sacrificial descansan en la creencia de que el hombre es capaz de ejercer una influencia sobre el universo, modificarlo, guiarlo o encausar su recorrido normal. Ambos implican una acción de reciprocidad” (p. 377).

Al mismo tiempo, en el desarrollo de la escena, los indios presienten un castigo interpretando la intensidad del Sol y el olor a hierba caliente, tal como se observa en el siguiente pasaje: “Los sembríos estaban llenos del olor de la hierba caliente. (...) —El tayta Inti está en nuestra contra. A los comuneros nos hace llorar, quema por puro gusto nuestros plantitas, pero al principal le quiere. Debemos enrabiarnos, ak’olakuna” (1983, T. I, p. 17). El Sol anuncia tiempos de cambio y la confrontación entre los dos pueblos.

Don Pascual rompe con el orden reinante en el pueblo, ya que moviliza a los comuneros para desobedecer la orden del principal y a favor del uso del agua para sus sembradíos. Pascual ordena a los comuneros a tapar las compuertas en nombre del taytacha San José. En ese momento, los lukanas arremeten contra los akolas y se desarrolla el enfrentamiento entre las comunidades indias. Don Pascual, desde su corazón, se encomienda a los *apus* que rodean la escena:

Y miró de un modo extraño al Osk'onta, al Chitulla, a todos los grandes cerros y a los falderios. Seguro en su corazón había algo, en su cabeza también había algo preciso, fuerte. Miró con pena a sus comuneros que se lanzaban a carrera, piedra en mano, contra sus hermanos lukanas. Y gritó fuerte, hasta engrosar su voz y se hizo oír bien en todo el campo. / —¡Comunkuna, wauk'eykuna: único enemigo de nosotros es Cipriancha; vamos a matarle a él más bien entre nosotros, ak'olakuna, lukanaskuna! (1983, T. I, p. 18)

Los comuneros escuchan y detienen su ataque, pero la voz ronca de don Raura aviva el enfrentamiento. Los comuneros de Lukanas arremeten con piedra contra los akolas y corre la sangre. Don Pascual observa la escena con mucho dolor, ya nadie lo oye, nadie lo escucha. Su mirada se torna amarilla y de sus ojos brotan lágrimas saladas. Pide en voz baja que algún día los comuneros logren identificar a su verdadero enemigo: “¡Supay! Pero algún día comuneros verán a su enemigo y pelearán con más rabia que ahora” (1983, T. I, p. 18). Don Ciprián Palomino irrumpe en la escena y dispara contra don Pascual; de este modo, el acto ritual y el sacrificio del héroe se han consumado. Al respecto, Graziano (2020) sostiene:

[L]a muerte de don Pascual destaca el peso simbólico y ritual de la escena. El carácter sacrificial de la muerte de quien regresa —transformado por el contacto con el mundo de afuera— establece el origen del héroe como líder esperado, como mito, como creación colectiva. (p. 73)

Con la muerte física de don Pascual se ve consumado el sacrificio del héroe, su muerte cierra el relato y, al igual que la vida del héroe, el narrador nos dirá que el Sol también se retira, el tayta Inti se oculta tras la sombra del apu, el tayta Chitulla lo oculta y todo el paisaje se torna oscuro. Parte el héroe, el personaje ritual, dotado de música, pero su voz queda latente y crece la rabia. El relato alcanza un punto de mayor inflexión narrativa con el fermento de la revuelta, que continúa creciendo adquiriendo un valor mítico.

Desde nuestro punto de vista, “Los comuneros de Ak’ola” es un antecedente de la incorporación de la música y los rituales en la producción narrativa arguediana. Los personajes colectivos, los héroes convocantes y la presencia del componte musical son elementos constantes en los cuentos y novelas de Arguedas, por lo que rastrearlos en sus primeras manifestaciones es clave para la comprensión y valoración de la obra del escritor andahuaylino. En su obra narrativa, dichos elementos van evolucionando y adquieren otros matices, como sucede, por ejemplo, con el personaje músico Opa Mariano, de la novela corta *Diamantes y pedernales*, quien se caracteriza por seducir con su música.

### **La fiesta de la *Pachamama* en “Los comuneros de Utej Pampa”**

Nuestra lectura de “Los comuneros de Utej Pampa” se focaliza en los aspectos vinculados con la música, la danza y el rito. Desde sus primeras líneas, el narrador nos da a conocer las prácticas culturales y religiosas que se desarrollan en el pueblo de Utej: “En la cumbre del cerro Santa Bárbara el cura de San Juan mandó hacer un trono de tantarkichka para la Virgen Candelaria, patrona del pueblo” (1983, T. I, p. 20). El pueblo de Utej vive la fiesta de su patrona con total algarabía; en este especial contexto, se desarrolla el relato, cuyos protagonistas son los comuneros de Utej y de San Juan.

La fiesta de la Virgen de la Candelaria convoca a los pobladores de Utej y de San Juan, de tal modo que principales y comuneros se unen para celebrar la misa en honor a la patrona del pueblo. Los cantos religiosos acompañan la procesión, lo que se advierte a través de la voz del narrador, quien menciona que las señoras y el sacristán se turnan para acompañar a la Virgen con el canto. La verdadera fiesta india se desarrolla en la casa del comunero don Victo Pusa, donde los sanjuaneros y los utejíos comparten como hermanos. En la casa del comunero, reina la verdadera música india, se festeja con alegría cada melodía del arpa, la flauta y del violín, tal como lo podemos observar en el siguiente pasaje del relato:

Los comuneros de Utej y San Juan bailaban en el patio de la casa de don Victo. En un extremo del patio, bajo la sombra de un manzano, tocaban animosos los tres músicos del pueblo: don K'espe, arpista; don Wallpa, violinista; y Chipru, flautero. El patio estaba lleno, toda la gente de Utej se reunió ese día en la casa de don Victo. Al pie de las paredes, sobre troncos de molle y eucalipto, sentados, conversaban los comuneros; otros bailaban junto al arpa y el resto se emborrachaba con chicha en el corredor. Las pasañas con traje nuevo y rebosante de colores fuertes y alegres, reilonas, rosaditas, provocaban a los waynas de San Juan. (1983, T. I, p. 24)

Esta es la escena principal del relato, donde se realiza la celebración india con música, baile y chicha. Esta descripción sobre las fiestas de Utej Pampa guarda relación directa con los estudios antropológicos de Arguedas. El autor incorpora sus recuerdos de las fiestas, los cantos, la música, el baile y los rituales festivos que conoció en la infancia y que se convierten en material literario (Graziano, 2020) para describir la escena de las fiestas en el pueblo de Utej Pampa. Sobre este punto, es de mucho valor la información del ensayo que acompaña a *Canto Kechwa* sobre “la capacidad de creación artística del pueblo indio y metizo”:

En las fiestas de Utek' y K'ochapata, los comuneros del pueblo cantan otros waynos alegres, bailan en la casa del mayordomo, en las esquinas de la plaza: los muchachos seguíamos a los *wifaleros*. (...) Pasaban las calles formando cadenas; los músicos iban por delante; llegaban a la plaza, daban varias vueltas alrededor del eucalipto grande, cantando, dando gritos, zapateando fuerte. (2012, T 1, pp. 147-148)

El relato destaca la capacidad de organización del pueblo de Utej a diferencia de los de San Juan. Los comuneros de Utej no sufren de hambre o miseria que les imponen los principales, pues ellos no son sirvientes; por el contrario, son comuneros libres, fuertes y valientes, son dueños de sus tierras, practican el *ayni* para labrar la pampa, que es de todos los comuneros; por eso, los animales pueden pastar libremente. La fiesta se convierte en un espacio para compartir, en acto de reciprocidad, la rica chica y el maíz que la madre tierra les provee.

Don Victo Pusa siembra en el corazón de los comuneros de San Juan la esperanza de revertir el orden impuesto por don Pablo Ledesma, principal del pueblo. Utej Pampa toma la connotación de relato del fermento. En la pasividad y orden de cosas con que se desarrolla la diégesis narrativa, se logra observar la compacta renovación de las costumbres y principios andinos. La festividad demuestra el valor de las prácticas musicales y rituales andinos religiosos que se renuevan y fortalecen en el mundo representado. No se trata de una fiesta religiosa a la usanza de las fiestas cristianas; por el contrario, la deidad reverenciada es la madre tierra (Pachamama). Esta idea aparece en el siguiente pasaje del relato:

En el campo se sentía el olor de las flores maduras. El camino estaba oculto entre los montes de retama, k'antu, tantar... El pecho de los mak'tas respiraba allí fuerte y sano; sus ojos miraban con la misma alegría al cielo y a la tierra. No era la fiesta de Mamacha Candelaria. ¡Mentira! Era la

fiesta de los sembríos en flor, de los falderíos cubiertos de pasto jugoso, del corazón “endio” regocijado sobre la tierra madre. (1983, T. I, p. 22)

En la solemnidad con que transcurre la festividad en el pueblo de Utej, se manifiesta la resistencia del sustrato quechua que se fortalece en cada acto festivo y ritualizado para ofrendar, en reciprocidad, a la *Pachamama*, dadora de vida. A la música, baile y canto de los comuneros se une el canto de las tuyas y las torcazas, que ofrendan su canto a la madre tierra, mientras que el viento hace lo suyo al esparcir el perfume de los duraznos y los manzanos.

En “Los comuneros de Utej Pampa”, no es posible identificar las glosas de las canciones ni los géneros musicales, elementos que figuran en posteriores relatos y novelas, como es el caso de “K’ellk’atay-pampa”; sin embargo, durante el curso de la narración, se advierte el componente festivo ritualizado, en el que la música y el canto adquieren presencia significativa. La música emana desde diferentes fuentes: cantan los pájaros, que acompañan la alegría y el verdor del campo; el viento interviene esparciendo el aroma de los frutos. Las voces de las cantoras religiosas acompañan el peregrinar de la Virgen; en ese marco, la verdadera fiesta india se desarrolla con la música del arpa, del violín y de la flauta, que ofrendan sus voces en acto de reciprocidad con la *Pachamama*.

### **Música y ritual en “K’ellk’atay-pampa”**

En el relato “K’ellk’atay-pampa”, la comunidad se convierte en el personaje principal. En el cuento, el narrador protagonista se identifica como un *mak’tillo*; desde la perspectiva de la voz del niño, se ahonda en su remembranza de la convivencia en el pueblo de Puquio. El desarrollo de los hechos determina cuatro momentos importantes en el relato: primero, la descripción del río Yanamayu como un ser maligno; en segundo lugar, la naturaleza viviente y su relación con los personajes;

tercero, la presencia del gamonal, Don Rufino, y su naturaleza destructiva; y, por último, el desarrollo del acto ritual por los pastorcitos.

En el relato, predomina la caracterización de una deidad enrabada, el río Yanamayu. Su voz irrumpe en el amanecer y cobra fuerza, porque es una voz fuerte que grita, ronca. Todos lo escuchan en la pampa como una voz que resuena, como un “gritar rabioso” que infunde miedo y temor en los pobladores de K’ellk’atay-pampa. Los personajes son dos *mak’tillos*, Nicacha y Tachuca; por otro lado, el narrador participa del diálogo y nos precisa el significado del nombre del río, que procede de la raíz quechua *yana* (negro) y *mayo* (río): “—¿Sabes, Nicacha? A este río le pusieron ese nombre porque es malo. Yanamayu, alma negra, asesino...” (1983, T. I, p. 27). La voz narrativa no solo nos explica la procedencia del nombre, sino, también, se detiene en particularizar el accionar maligno del río, porque está dotado de un alma negra. Por ello, los *mak’tillos* (niños, muchachos) y los animales odian al río, en la pampa nadie lo quiere.

En la narración, la voz colectiva aflora en el curso de las acciones, ya que el universo ficcional del relato está conformado por personajes colectivos que están asociados con las comunidades; de este modo, Puquio “es una colectividad formada por colectividades antes que por individuos” (Vargas Llosa, 2008, p. 118). Sin embargo, es necesario precisar que más que colectividades de individuos, destacan huellas del pensamiento andino, en particular, el principio del *yanantin* (convivir acompañados, en parejas) y la idea de que el individuo se halla identificado en un nosotros (*ñuqanchik*).

La presencia de personajes comunidad distingue al relato y se convierte en un elemento clave de la narrativa arguediana. En el desarrollo de los hechos narrados, la pertenencia a un grupo y la idea de la colectividad se mantienen constantes. Así, percibimos las voces de los *mak’tillos*, los pastorcitos, los

proletarios de la puna, los ovejeros: “Yanamayu nos busca a nosotros los mak’tillos. ¡Yanamayu odioso!” (1983, T. I, p. 27).

En segundo lugar, en el mundo sonoro representado, la naturaleza viviente adquiere singular protagonismo: “Sobre la pampa erizada silbaba el viento helado, el ischu se agachaba humildemente a su paso y besaba la tierra” (1983, T. I, p. 27). Observamos la relación íntima que existe entre los elementos que forman parte del universo animado. El principio de racionalidad se torna latente, ya que todo está íntimamente conectado y, en este transcurrir, la música que surge de la naturaleza se manifiesta; el rumor del viento se convierte en una melodía que dicta el ritmo del trotar de las ovejas; estas, a su vez, unen sus voces al canto: “La tropita de ovejas caminaba con pasos menudos, recogiendo las patas difícilmente y bailando en coro con voz triste y alargada” (1983, T. I, p. 27).

El relato se centra en la convivencia, la estancia y la relación existente entre los pastores y la tropa de ovejas. Nicacha y Tachucha, los ovejeritos, cultivan una especial sensibilidad que les permite apreciar la naturaleza en toda su intensidad y plenitud. Por ello, logran apreciar el enojo del río Yanamayu, observan la apacibilidad de las aguas de la laguna, perciben que las aves están esperando atentos los primeros rayos de sol del día y admiran al rey de las lagunas de la pampa: los “parionachakuna” (parionitas o parihuanitas). La relación con la tropa de ovejas se hace aún mayor, pues los pastores las arrear con mucho respeto y cariño. El *Yayanmachu* es el guía, el padre que ya está viejo y se ha convertido en el *Machu-tayta*. El hombre del ande considera a los animales de su crianza como parte de su familia; por esa razón, cada animalito tiene su nombre; además, las ovejas conviven con ellos, festejan, ríen y celebran. Los animales de crianza “constituyen una especie de extensión de la familia, conviven con ellos en un diálogo armonioso y en interrelación permanente. Se convierten en elementos que requieren dedicación, mucha estima” (Robles Mendoza, 2014, p. 175)

El especial vínculo que existe entre los pastores y las ovejas se describe en el siguiente pasaje:

Nicacha y Tachucha le respetaban, no le resondraban nunca y por las mañanas le ayudaban a levantarse, porque sus piernas entumecidas por la helada y débiles por su vejez no le obedecían como antes. / —Machu-tayta, ya es hora —le decían—, tu familia tiene hambre. Abrazaban su cuello corto y grueso y pegaban sus caritas sobre el rostro serio del carnero-padre. (1983, T. I, p. 28)

En el relato, este equilibrio experimenta una ruptura cuando aparece el principal del distrito. Esta escena corresponde al tercer momento de la narración, en el que se observa el protagonismo de Don Rufino, el gamonal, con su carácter destructivo. Su aparición se produce entre los meses de junio y julio durante la caza de animales, en especial, la caza de las parionas (parihuanas), que son las aves más queridas de la comunidad y que Don Rufino no había logrado diezmara a pesar de los disparos a punta de plomo de su carabina. En la narración, las voces colectivas ruegan que el patrón no consiga cazar a las apreciadas aves:

—¡Tayta: que el plomo se derrita en medio camino; que a los oídos de todas las parionas de K'ellk'ata lleguen siempre desde lejos las pisadas del patrón; que nunca tenga entre sus manos las plumas blancas de nuestras parionas! (1983, T. I, p. 28)

El cuarto momento del relato es el desarrollo del acto ritual por los pastorcitos. En este segmento, el río Yanamayu, el del alma negra, vuelve a tener un rol preponderante. El narrador menciona las características sigilosas del río que “se arrastra callado sobre la pampa” (1983, T. I, p. 29). El río está dotado de vida, tiene personalidad, es sigiloso, de aguas frías y turbias, los ovejeros se arrodillan y tienen ante sí al gran padre, a quien ruegan para que el todo poderoso Yanamayu proteja a sus ovejas y a los animales de la comunidad:

Los dos mak'tillos se arrodillaron en la orilla y tocaron la corriente fría con las manos. —¡Tayta Yanamayu: no le hagas nada a mis ovejitas, ni a las ovejitas de los otros; no te enojés por gusto; no seas perro con los viajeros que cruzan K'ellk'atay-pampa. No hagas llorar la gente porque la sal de sus ojos te llega y ennegrece tu agua! (1983, T. I, p. 29)

En el pensamiento andino, el río representa a la gran deidad asociada con los dioses de los tres espacios en los que está dividido el cosmos andino, el *Hanan pacha*, el *Kay pacha* y el *Urku pacha*. Su tránsito por ellos denota su gran poder de convocatoria y su relación con la Pachamama, con la madre tierra y con los seres que la habitan. El Yanamayu es la representación de esa deidad que avanza sigilosa por las quebradas hondas, por las pampas a quienes les otorga la fertilidad de los pastos.

En el pensamiento del hombre del ande, la raíz quechua “*Mayu*” es la denominación de río, término que está asociado con la denominación de la Vía Láctea. En el imaginario andino, la presencia luminosa de la Vía Láctea es presagio de buenos tiempos: “Para un buen año, la Vía Láctea alumbra por las noches con todo su brillo y esplendor (...). Para un mal año, ocurre lo contrario, es decir, la Vía Láctea aparece por las noches opaca y sin brillo” (Van Kessel y Enríquez, 2015, p. 157).

El río es la deidad a quien los ovejeros piden, en acto ritual, el cuidado de sus ovejas y de los animales de la comunidad. En el relato, el Yanamayu también brama enfurecido, reclama, grita, habla y protesta por la refundación de un nuevo orden; por otro lado, sus aguas turbias infunden temor y respeto. Al respecto, sobre la base de un estudio de las características del universo andino, Mauro Mamani Macedo explica que dichas condiciones se relacionan con la “negación de la pasibilidad” del contexto (2011, p. 103).

El ritual del pedido de cuidado y de protección de la vida a los animales se despliega en el marco de una acción festiva. Los

pastorcitos cantan y la voz dulce de los mak'tillos, personajes colectivos, resuena en las pampas de K'ellk'atay:

En ese momento, sobre el filo de la cordillera, apareció el sol y extendió su luz alegre sobre K'ellk'ata; abrazó amoroso a toda la pampa, a todos los animales, a todos los mak'tillos y comuneros de las estancias. El corazón de los ovejeritos se hinchó de regocijo (...) Nicacha y Tachucha se levantaron. Nicacha cantó:

*K'ellk'atay-pampa  
tu viento es frío  
tu ischu es llorón y humilde  
K'ellk'atay-pampa.*

Tachucha empezó a bailar el ayarachi delante de Yanamayu. El sol ardía sobre su carne visible por las roturas de su chamarra.

*K'ellk'atay-pampa  
yo te quiero  
y en los pueblos extraños he llorado por ti  
K'ellk'atay-pampa.*

La voz tierna y sonora del mak'tillo fue llevada por el viento a todos los rincones de K'ellk'atay-pampa y en las otras tropitas de ovejas los otros mak'tillos iban repitiendo el canto humilde y puro de los proletarios de la puna. (1983, T. I, pp. 29-30)

El Sol infunde energía, otorga vida y vitalidad; por eso, el “corazón de los pastorcitos se hinchó de regocijo”. La danza del *Ayarachi* cobra mayor fuerza con la vitalidad que le otorga el tayta Inti y con la agudeza de la voz de la pastorcita que penetra en los confines de la pampa. Las letras del canto nos advierten de la presencia del viento y del *ischu* como un par, como una dualidad. Ambos seres se acompañan, el *ischu* necesita del viento para expresar su canto y movimiento: “El *ischu* como elemento de la *Pacha Mama* (Madre tierra), cuenta con

sentimientos propios y se manifiesta mediante movimientos y canto audible al paso del viento” (Huamán, 2006, p. 109). El *ischu* que aparece en el canto es humilde, siente, sufre y llora.

El ritual alcanza mayor significado con la danza del *Ayara-chi* ejecutada por Tachucha, danza que surge en un periodo de protesta, el tiempo de la conquista. Es considerada una danza fúnebre de origen prehispánico que despliega fuerza y vitalidad en su ejecución. El danzante brinda la ofrenda al río y, frente a él, danza con vitalidad. La fuerza del Sol acompaña sus pasos. Los versos del canto expresan amor por la tierra, por el pueblo K’ellk’atay-pampa y denotan la añoranza de los pastores y arrieros que caminan por la puna. Ese grado de pertenencia es mayor con los pastores, ya que conocen mejor cada espacio de la pampa en el que pastan sus animales; es la sensibilidad de los pastores que se desarrolla en convivencia con la *Pachama-ma*, la madre tierra.

La voz de los personajes se relaciona con la sonoridad colectiva, tal como se observa en el canto, que, llevado por el viento, es repetido por los mak’tillos de las otras tropas de ovejas. Como lo dice el narrador, estos “iban repitiendo el canto humilde y puro de los proletarios de la puna” (1983, T. I, p. 30). El viento es solidario, es portador de la melodía y lleva el canto de triunfo universal que esparce por toda la pampa. Este canto llega al corazón de todos los pastorcitos, quienes participan con voz propia en el canto del triunfo universal.

El relato “K’ellk’atay-pampa” muestra la vitalidad de la cultura andina representada con todas sus fortalezas y fisuras. En el cuento, el canto, el rito y la danza tienen especial protagonismo al renovar las prácticas culturales, a la vez que movilizan un conjunto de saberes propios de la cultura andina. De este modo, desde sus primeras narraciones, Arguedas desarrolló una técnica narrativa innovadora, en particular, los personajes comunidad, que se configurarían con mayor maestría en sus producciones posteriores simbolizando la fuerza y la vitalidad del mundo andino.

## Conclusiones

Las primeras narraciones de Arguedas contienen escenas caracterizadas por la presencia de elementos musicales y rituales de la cultura andina que cumplen diversas funciones: en el plano simbólico, en la estructuración del relato, en la configuración de los personajes y en la identificación del sustrato andino. Los relatos “Los comuneros de Ak’ola”, “Los comuneros de Utej Pampa” y “K’ellk’atay-pampa” constituyen un momento de mayor exploración y definición de un estilo narrativo que Arguedas irá potenciando a lo largo de su narrativa breve y que alcanza un hito con “La agonía de Rasu-Ñiti”. En los cuentos, el canto, el rito y la danza tienen especial protagonismo al renovar las prácticas culturales y activar un conjunto de saberes propios de la cultura andina. En tal sentido, desde sus primeras narraciones, Arguedas posicionó el rol de los personajes comunidad y de los personajes rituales, quienes tendrán una mayor intervención en su obra posterior encarnando la fuerza y la vitalidad del mundo andino.

## Referencias

- Arguedas, J. M. (1983). *Obras completas*. 5 t. Lima: Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2012). *Obra antropológica*. 7 t. Lima: Horizonte.
- Arroyo Posada, M. (1939). *La Multitud y el Paisaje Peruanos en los relatos de José María Arguedas*. Lima: Compañía de impresiones y publicidad.
- Forgues, R. (1989). *José María Arguedas: Del pensamiento dialéctico al pensamiento trágico. Historia de una Utopía*. Lima: Horizonte.
- Graziano, S. M. (2020). *Los Cuentos olvidados de José María Arguedas y la Literatura andina escrita en el Perú*. (Tesis de Magister en Literaturas Comparadas), Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, Argentina. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1811/te.1811.pdf>

- Huamán, C. (2006). *Atuqkunapa pachan. Estación de los zorros. Aproximaciones a la cosmovisión quechua-andina a través del huayno*. Lima: Ediciones Altazor.
- Mamani Macedo, M., Huamán, C. y Julca Estrada, R. (2019). José María Arguedas: poeta quechua de la transformación. *Letras*, 90 (132), 110-137. <https://dx.doi.org/10.30920/letras.90.132.5>
- Portugal, J. A. (2007). *Las novelas de José María Arguedas. Una incursión en lo inarticulado*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rengifo, E. (2015). La ternura del guerrero en los cuentos de José María Arguedas. *Revista de Estudios Hispánicos*. II (2), pp. 141-165. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7647245>
- Robles, R. (2014). *La estética en la vida cotidiana en los andes. Una experiencia en los pueblos del sur de Ancash*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades.
- Tamayo Vargas, A. (1966). *150 artículos sobre el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Van Kessel, J., y Enríquez, P. (2015). *Señas y señaleros de la Madre Tierra*. Puno: Universidad Nacional del Altiplano.
- Vargas Llosa, M. (2008). *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Madrid: Alfaguara.