

**ARGUEDAS Y LA MÚSICA ANDINA, OTRO COMPONENTE
DE SU POÉTICA**

**ARGUEDAS AND ANDEAN MUSIC, ANOTHER
COMPONENT OF HIS POETICS**

**ARGUEDAS E A MÚSICA ANDINA, OUTRO
COMPONENTE DE SUA POÉTICA**

Jorge Alberto Monteza Arredondo*

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú
jmontezaa@unmsm.edu.pe
ORCID: 0000-0002-3121-2554

Recibido: 06/02/2023

Aceptado: 04/07/2023

* Es escritor y docente universitario. Licenciado en Literatura y Magíster en Artes. Como escritor obtuvo diversos premios. El 2011 publicó *Sombras en el agua*, su primer libro de relatos. El 2017 ganó el Concurso de Novela Breve organizado por la Cámara Peruana del Libro con la obra *El viaje de las nubes*. El 2022 publicó *Arguedas y Szyszlo: dos ideas de nación, encuentros y desencuentros*. Actualmente sigue doctorado en Literatura peruana y latinoamericana de la UNMSM.

Resumen

Este trabajo es un análisis en torno a la poética arguediana. Los aportes más importantes sobre el tema provienen de Antonio Melis (poética del bilingüismo) y Fernando Rivera (poética de la traducción). Aquí planteamos una ampliación de este campo sosteniendo que en la obra narrativa arguediana existe un conglomerado de tropos alusivos a la música, el canto y la danza andinos que estructuran la composición de dicha narrativa y funcionan de manera sistémica. “Esto se revela como un componente más de la poética arguediana y, además, guarda correlación la idea de nación subyacente en su obra”.

Palabras clave: Arguedas, poética, música, narrativa, nación.

Abstract

This work is an analysis of Arguedian poetics. The most important contributions on the subject come from Antonio Melis (bilingualism of poetics) and Fernando Rivera (translation of poetics). Here we propose an extension of this field, arguing that in the Arguedian narrative work there is a conglomeration of tropes allusive to Andean music, song and dance that structure the composition of that narrative functioning in a systematic way, which is revealed as one more component of the Arguedian poetics.

Keywords: Arguedas, poetics, music, narrative.

Resumo

Este trabalho é uma análise da poética arguediana. As contribuições mais importantes sobre o tema vêm de Antonio Melis (poética do bilinguismo) e Fernando Rivera (poética da tradução). Aqui propomos uma ampliação desse campo, argumentando que na obra narrativa de Argueda há um conglomerado de tropos alusivos à música, canto e dança andinos que estruturam a composição da referida narrativa e funcionam de forma sistêmica, o que se revela como um componente a mais da poética arguediana.

Palavras-chaves: Arguedas, poético, música, narrativa.

Introducción

La obra de José María Arguedas ha de ser una de las más estudiadas de toda la literatura peruana. El alto valor cultural que contiene ha merecido que se la estudie desde otras disciplinas como la antropología o la sociología; por supuesto, además de los estudios literarios. Su producción, por otro lado, sobrepasa la literaria. Comprende también una vasta obra antropológica —recientemente editada en su totalidad (2012) en siete amplios tomos— y una notable labor que hoy llamaríamos de gestión cultural. No obstante, su producción narrativa es la más destacada, la que más se ha estudiado y, dada su originalidad en representar el mundo andino, los estudios de esta han incidido en hacerse desde perspectivas socioculturales. Aquellos desde perspectivas estilísticas o formales son los menos, siendo esta también una veta riquísima. El presente trabajo es un análisis de algunos pasajes de la narrativa arguediana con el propósito de ampliar la comprensión de su poética. Ello, nos conduce a reconocer la música andina como un componente de dicha poética. Consideramos necesario proporcionar una breve definición de poética debido a que su concepto suele confundirse. Según Dolezel:

La poética es una actividad cognitiva que agrupa el conocimiento sobre literatura y el arte en general, y lo incorpora en un marco de conocimiento más amplio adquirido por las ciencias humanas y sociales. Para la crítica, la obra es un objeto de evaluación; para la poética, un objeto de conocimiento. (1990, p. 15)

Fundamentalmente debemos entender a la poética también como un sistema de principios que modelan un lenguaje artístico.

En el caso de Arguedas, se han ocupado concienzudamente de su poética Antonio Melis (2011) y Fernando Rivera (2011). El primero encontró las raíces de la poética arguediana en el bilingüismo y en particular en llamada “lucha infernal con la

lengua”. Rivera halló otra vertiente de esta poética en la labor de Arguedas como traductor. Una iniciación literaria, para el escritor, fueron las traducciones de canciones quechuas al español, en las cuales siempre procuraba un estilo literario; es decir, se trataba de traducciones donde el marco cognitivo era la literatura (Rivera, 2011, p. 226). Este trabajo es una pequeña ampliación de lo que aquí llamamos la segunda vertiente, pues reconocemos todo un sistema de tropos alusivos a la música, el canto y la danza andinos cuya formación se explica a través de una conexión de la música con las tres áreas de la producción arguediana mencionadas antes.

Arguedas y la música

En efecto, como lo observó Fernando Rivera, las traducciones de *Canto Kechewa* (1938) para Arguedas resultaron una especie de secreto ejercicio literario, además de la labor propia de difusión y conservación. Precisamente una parte de su amplia obra antropológica consta de recopilaciones, traducciones y comentarios de canciones quechuas sur-andinas. Se han registrado 112 canciones recopiladas y traducidas. Algunas de ellas las llegó a interpretar y grabar el propio Arguedas, aficionado al canto y la guitarra como era. Actualmente, se pueden encontrar en YouTube los clásicos temas como Carnaval de Tambomba, Lorochoy, entre otros. Su trabajo etnológico se conecta muy bien con el de gestor cultural que realizó en su paso por el cargo que asumió en el Ministerio de Educación como jefe de la Sección de Folklore, el cual siempre realizó yendo más allá del deber laboral. Estaba muy comprometido con la promoción y difusión de folklore andino, como no podía ser de otra manera tratándose de un artista tan marcadamente emocional como Arguedas. Era un gran animador y promotor de cantantes y músicos, de eventos y fiestas populares. Como para contradecir su temperamento depresivo —el cual en efecto padeció—, disfrutaba mucho de esas fiestas populares, la música y el baile. Él mismo gustaba de cantar huainos. Hizo amistad con muchos

cantantes y músicos; dos de los más apreciados fueron el violinista Máximo Damián y el charanguista Jaime Guardia. Asistía con cierta frecuencia a las fiestas costumbristas de los migrantes andinos en los coliseos, en las márgenes de Lima.

Como es sabido, antes de suicidarse, el escritor dejó varias cartas. En una de ellas pedía que su amigo, el violinista Máximo Damián, toque en su entierro *La agonía de Rasu Ñiti* y *Coca Quintucha* y que también toque Jaime Guardia su charango. Además, hubo un danzante de tijeras, y Graciela Gramedis cantó *Coca Quintucha*.

De la música, el canto y danza a la palabra

La música, el canto y la danza tuvieron tal importancia en la vida de José María Arguedas que penetraron en su obra —para decirlo en una metáfora— como el agua en la tierra. Pero es más preciso y académico decir que la música (por tomar en un término genérico los tres anteriores) se constituye en otro componente de su poética, el cual articula gran parte de su narrativa.

Las referencias a las canciones, danza y música andina en general en la narrativa arguediana son tan abundantes y significativas que la presencia de estas no solo responde a un carácter temático o de ambientación, sino, fundamentalmente, marca el proceso creativo arguediano; es por lo tanto un elemento articulador de su poética. Debido a la gran amplitud de dichas referencias, usaremos solo algunos ejemplos que consideramos claves para el análisis de su naturaleza.

En uno de sus más emblemáticos relatos, como es “Warma kuyay”, la presencia de la música es fundamental en la conformación de su estructura, pero también en el nivel semántico. Nos referimos a la letra del huaino que aparece entre las primeras líneas, y a la reunión de indios que cantan y bailan al son de la música del charango. El argumento del cuento es bastante conocido. En apariencia es un relato de iniciación amorosa; en

un nivel más profundo subyace el conflicto indio-gamonal, costa-sierra y la identidad escindida. El niño Ernesto expresa su contradicción frente a su amor idealizado de Justina, una joven india —sirvienta en la hacienda de Don Froylán— que sufrió el abuso sexual del patrón. Es uno de los relatos que mejor expresa la “doble marginalidad”¹ en tanto Ernesto no puede identificarse plenamente con los indígenas —como quisiera—, porque en realidad es un misti, clase abusadora y déspota, encarnada por don Froylán, a quien Ernesto odia. Él quisiera estar más bien en el lugar del Kutu, joven indio y novio de Justina, pero a quien termina por despreciar porque no hace nada frente a la humillación del patrón, por su condición de sirvienta, este solo dice: “¡Endio no puede, niño!” (Arguedas, 1983. t. I, p. 9).

Si atendemos algunos elementos como la ambientación y los simbolismos de este cuento, a través de los cuales podemos rastrear las raíces de su composición, podemos observar que ese mismo conflicto y oposición subyacen en un elemento estructurador que es la música.

En el relato, Ernesto aparece entre un grupo de indios; no obstante, su posición es ambigua. Cuando piropea a Justina, esta le dice “—¡Déjame, niño, anda donde tus señoritas!” (Ibíd. p. 7). Entonces, entendemos que Ernesto no es uno de los indios, pero quiere integrarse a ellos, más aún quisiera enamorar a Justina. Sin embargo, ellos, los indios “se agarraron de las manos y empezaron a bailar en ronda, con la musiquita de Julio, el charanguero. Se volteaban a ratos, para mirarme, y reían. Yo me quedé fuera del círculo, avergonzado, vencido para siempre” (Ibíd.). El mundo indígena está representado en esta imagen por un círculo avivado por la música; y en el centro de ese círculo está Justina. Más adelante, sabemos que Ernesto es sobrino de don Froylán, el patrón abusador. He ahí la identidad escindida de Ernesto.

Más aún, al inicio del relato aparece parte de la letra de un huaino (en cursiva) que, diríamos, está en clave simbólica. La representación de la música andina, a través de la letra de

ese huaino, corresponde a la ambientación. Antes una escueta frase de ubicación: “Noche de luna en Viceca” (Ibíd.); inmediatamente, la letra del huaino nos sitúa en un momento de esparcimiento o fiesta andina:

Pobre palomita por dónde has venido,
buscando la arena por Dios, por los suelos. (Ibíd. p. 12)

Es sugerente que para la creación del ambiente del Ande, Arguedas utilice como en este y otros relatos, la música. El “estar” en la cultura andina a través de la música es una constante presente en toda su obra y también en la vida del escritor. Después de una exclamación de Ernesto por Justina, la canción continúa:

En un terso lago canta la gaviota,
memorias me deja de gratos recuerdos. (Ibíd.)

En la letra de esta canción ya está planteada la tensión dominante del texto y su circularidad. Por un lado, tenemos la palomita que ha viajado hacia la arena. Lo que nos conecta con las últimas líneas: “Mientras yo, aquí, vivo amargado y pálido, como un animal de los llanos fríos, llevado a la orilla del mar, sobre los arenales candentes y extraños” (Ibíd. p.12). Debemos atender que la paloma o torcaza² aparece en el relato asociado a la belleza, la “querencia” y el mundo andino. Primero compara a Justina con las torcazas para decirle que es bonita. “—¡Justinay, te pareces a las torcazas de Sausiyok!” (Ibíd. p. 7) Luego, en el penúltimo párrafo, pasado un tiempo el Kutu, exiliado ya, siente que, aunque con don Froylán en la hacienda y a sabiendas de que Justina no sería para él, aun así, era feliz: “Yo no fui desgraciado. A la orilla de ese río espumoso, oyendo el canto de las torcazas y de las tuyas” (Ibíd. p. 11). Justina, a través de un proceso metafórico, es como las torcazas. A su vez, la orilla del río, el canto de las torcazas y las tuyas son, a través de un proceso metonímico, todo el mundo andino o la vida en este.

La torcaza, símbolo nativo andino, encarnada ahora en Ernesto, sufre por estar en los arenales de la costa: “Hasta que un día me arrancaron de mi querencia, para traerme a este bullicio, donde gentes que no quiero, que no comprendo”. Por otro lado, está la gaviota que canta en un terso lago andino. La oposición es la misma que hay entre el Kutu y Ernesto, entre la vida en el Ande y la vida en la costa para un andino.

El hecho de que estos simbolismos estén prefigurados en una canción andina, como en tantos otros pasajes de la obra arguediana, nos conduce a sostener que la música es elemento estructurador y de significación en esta narrativa. Es decir, la música aquí cumple una función, semejante a lo que Yuri Lotman denomina un lenguaje modelizador primario, un recurso de base para la elaboración del lenguaje artístico (1982, p. 22).

Fernando Rivera también observó la relación de la música en la escritura de Arguedas, al analizar el pasaje del *zumbayllu*, el trompo que baila y cuyo zumbido produce música. Atendiendo a la glosa etimológica que el narrador presenta del término *zumbayllu*: *yllu*, propagación de esta clase de música (“música que surge del movimiento de objetos leves”) e *illa*, propagación de la luz no solar; Rivera concluye que el *zumbayllu* en tanto propaga su zumbido, este se convierte en música y “se presenta en la novela como un dispositivo analógico que performa paradigmáticamente la expresividad “oral” y la “escritura” [...]. Así, en su performance, el *zumbayllu*, baila (escribe), y al bailar produce el zumbido (música), que dice y cuenta” (2011, p. 187). Asimismo, plantea la analogía que describe al agua como música, recurriendo a diversos pasajes de la narrativa de Arguedas. Uno de ellos es de *Diamantes y pedernales*, en el cual se explica el origen de la música. Según este, todas las noches del 23 de junio, los arpistas descendían “al río profundo”, donde se formaban las cataratas y los grandes caudales. Allí, los músicos oían las nuevas melodías que solo esa noche el agua creaba. El río les dictaba esa nueva música directamente al corazón que después ellos difundían en quinientos pueblos. Así,

Rivera sostiene que en “la analogía entre el fluir del agua y la música (o el lenguaje), se presenta ahora el fluir del agua como fuente originaria de la música” (p. 188).

Además de esa analogía, establece otras, pero aquellas que son de particular interés a nuestros propósitos son: el agua como música y, en nuestra lectura, planteamos otra analogía donde la música opera como lenguaje narrativo. Es decir, como parte del sistema de comunicación de la escritura arguediana.

Las alusiones en los tropos mencionados antes tienen mayor precisión en la escena en que Ernesto le pide a Romero que toque con su rondín (armónica) el carnaval del río Apurímac y le explica el por qué “Abancay tiene el peso del cielo. Sólo tu rondín y el zumbayllu pueden llegar hasta las cumbres. Quiero mandar un mensaje a mi padre. Ahora ya estoy en Coracora” (Arguedas, 1983, t I, p. 124). Las figuras del río y la música se presentan aquí en una sola alusión. La música se eleva, pero con ella, a través de un proceso metonímico, el río también. Observamos, además, que la música tiene un efecto totalizante, se eleva por los cielos y viaja por el espacio. Anotemos que el significado de Apurímac es “el poderoso que habla”. La música andina en general o la música del río, en particular, como vemos, no poseen, como podría parecer en un primer acercamiento, simplemente un carácter temático sino es parte del proceso de composición de este lenguaje artístico.

La música, desde lo antropológico a lo literario

William Rowe, además de su importante trabajo sobre el mito y la ideología en Arguedas, exploró las relaciones de la música folclórica con la escritura de arguediana desde el trabajo etnológico —que hoy llamaríamos más bien antropológico— del autor de *Los ríos profundos*. Cuando Arguedas se instala en Sicuani, a fines de la década del 30, empieza a escribir artículos sobre la cultura andina para *La Prensa* de Buenos Aires. Aunque el tema es muy amplio, en realidad dichos textos se circunscriben

en torno a la música andina. Esta es la época que el escritor logra fraguar su lenguaje literario maduro. En estos materiales, observa Rowe —y esto es lo más importante a nuestra argumentación—, se puede reconocer, prefigurado, el Ernesto de *Los ríos profundos*, puesto que a través del sonido del río Pachachaca se abre un espacio de transformación y comunicación tal como ocurre en las canciones quechuas. Por eso, Rowe sostiene que para Arguedas “la música es paradigma de transformación y el reflujo de esa significación, ya hecha mensaje cultural, sobre el mundo” (1987, p. 100).

Más adelante, añade otra idea sobre la concepción arguediana de la música, prefigurada en sus ensayos y cómo esta se constituye en un principio compositivo de su literatura. Esta idea es que, a través de la música, el canto, el baile y los ritos de muerte, las fronteras individuales se disuelven para constituir simbólicamente un yo colectivo. “El hablar y el cantar del río constituyen por eso un lugar donde el individuo y la comunidad social se compenetrán” (Ibíd. p. 99). Apoyado en ello, sostenemos que esto no se trata simplemente de un rasgo temático sino del proceso de composición de esta prosa que se genera a partir de una concepción de la música y es analógica a la narrativa del escritor.

Por otro lado, Javier García Liendo (2012), al analizar el concepto de Arguedas de los centros de difusión de música folclórica como las chicherías y los coliseos, observa que la música, en tanto articula un espacio de encuentro, es también una práctica cultural decisiva para la construcción de identidades en las comunidades (en el caso de las chicherías), así como en los migrantes andinos (en el caso de los coliseos). “Arguedas”, dice García Liendo, “es de los pocos intelectuales que se interesan por el laboratorio sociocultural de los coliseos folclóricos. Con frecuencia asombrosa, asiste cada domingo a esos coliseos y medita sobre ellos en diversos artículos. Los percibe como el lugar donde se forma una nueva existencia de lo popular y la nación” (2012, p. 156). Ya Uriel García, en su libro *De lo mágico*,

usó la expresión: “Cavernas de la nacionalidad” para denominar a las chicherías del Cuzco. De un modo semejante, para Arguedas, la música andina cumple una función altamente identitaria con la colectividad, y no solo aquella presente, sino principalmente con una colectividad evocativa.

Cuando sostenemos que la música, en su concepción andina, es un factor de los mecanismos de composición literaria de Arguedas, nos referimos a que esta se presenta como un dispositivo analógico que performa la expresividad de la narrativa arguediana. En buena cuenta, uno de los poderes de la expresividad comunicativa de este discurso se halla en la concepción de una escritura a la manera de la música andina. Para sintetizarlo en metáforas, la obra literaria de Arguedas está constituida desde los fundamentos de su composición como un zumbayllu que escribe y cuya música comunica. Está constituida como el río Apurímac, “el poderoso que habla”, cuyo sonido se alza por los aires, se eleva hasta los cielos llevando un mensaje; así, la obra narrativa de Arguedas es un zumbayllu que baila y un río que canta. El elemento de esta poética es la concepción de una escritura que fuera capaz de comunicar, como es capaz de hacerlo la música andina.

Conclusiones

El abordaje a la narrativa arguediana a través de su arte poética, creemos, permite una comprensión más holística de los tópicos del escritor. Así, podemos hallar que el plano del contenido se articula desde la misma forma.

En dicha narrativa hallamos que la música se constituye en uno de esos elementos formales, componentes de su poética. Al hacer el seguimiento de la formación de lenguaje literario del escritor, podemos notar que incluso antes de la famosa “pelea infernal con la lengua”, Arguedas tiene una especie de laboratorio de escritura literaria en las traducciones que hace de los huainos y en los artículos que escribe, también por esta época,

sobre música folklórica. Esto configura su proceso creativo. Nos referimos a que los múltiples tropos, referencias o situaciones en los que interviene una canción o referencias musicales, estos actúan como imágenes poéticas o símbolos de los conflictos o juego de tensiones planteados también en la narrativa propiamente dicha.

Asimismo, es notable el hecho que estas “imágenes” configuradas a través de la música, el canto o la danza, en tanto performáticas, cumplen, en la narrativa, con la función de disolver las fronteras individuales para construir simbólicamente un yo colectivo.

Notas

- 1 La expresión es de Antonio Cornejo Polar.
- 2 “Torcaza” es otra forma de llamar a la paloma andina.

Referencias

- Arguedas, J. M. (1983). *Obras completas*. 5 vols. Lima. Editorial Horizonte.
- Dolezel, L. (1990). *Historia breve de la poética*. España. Editorial Síntesis.
- García Liendo, J. (2012). Las chicherías conducen al coliseo: José María Arguedas, tecnología y música popular. *Revista de Crítica Latinoamericana*, 75, 1er. Semestre, 149-170.
- Lotman, Y. (1982). *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
- Melis, A. (2011). *Poética de un demonio feliz. José María Arguedas*. Lima. Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Rivera, F. (2011). *Dar la palabra ética, política y poética en Arguedas*. Madrid. Iberoamericana.
- Rowe, W. (1987), Arguedas: música, conocimiento y transformación social. *Revista de Crítica Latinoamericana*, 25, 1er semestre, 97-107.