


5-19-2013

# Atraverse a Proponer: José María Arguedas Y El Indigenismo Antropológico

Amanda Jo Wildey  
*Dickinson College*

Follow this and additional works at: [http://scholar.dickinson.edu/student\\_honors](http://scholar.dickinson.edu/student_honors)

 Part of the [Latin American Languages and Societies Commons](#), and the [Latin American Literature Commons](#)

---

## Recommended Citation

Wildey, Amanda Jo, "Atraverse a Proponer: José María Arguedas Y El Indigenismo Antropológico" (2013). *Dickinson College Honors Theses*. Paper 6.

Atreverse a proponer:  
José María Arguedas y el indigenismo antropológico

By  
Amanda Jo E. Wildey

Submitted in partial fulfillment of Honors Requirements  
for the Department of Spanish and Portuguese

Héctor Reyes Zaga, Supervisor  
Wendell Smith, Reader  
Mariana Past, Reader

May 15, 2013

Se dice que la literatura sirve como un espejo de la sociedad en la que se radica. Y al analizarla, es posible identificar los rasgos sociales que sobresalieron en el momento de escribir. Como estudiante de antropología, siempre me ha cautivado esta cualidad de la literatura, que las obras nos ofrecen no solamente cuentos divertidos sino también la oportunidad de acercarse a otra sociedad de otro momento en otra parte del mundo. Pero es importante no olvidarse de que estos trabajos literarios no simplemente aparecen; están, obviamente, escritos. Entonces tenemos que considerar los papeles que tienen los autores en crearlos—son ellos los que formulan los temas, los personajes y las resoluciones. Entonces la literatura sí puede servir como un espejo, pero el autor es él que lo dirige y, por eso, es él que da forma a la imagen que la obra presenta. Además, los autores, como los textos mismos, son productos de la sociedad; cada uno tiene un punto de vista distintivo que depende de las experiencias personales. El hecho de que haya tantas fuentes de influencias que contribuyen al proceso de crear un texto resulta en una gran diversidad literaria—las combinaciones posibles son innumerables. Y a pesar de que cada uno ofrece una perspectiva única que revela otro componente de la sociedad, hay algunos textos que ofrecen retratos sociales más completos y, por eso, imbuyen en los lectores un conocimiento más matizado de otra manera de vivir e interactuarse. Estos son las obras literarias que muestran vívidamente la vida cotidiana en sus variaciones a través de todo el espectro social amplio y, a la misma vez, hacen posible que los lectores se relacionen con las opiniones y perspectivas que, juntas, forman las obras.

Las novelas de José María Arguedas logran tal reflexión profunda al proveer a los lectores una ilustración de la variedad de las dinámicas sociales y de la forma en que los distintos personajes se interactúan. Para entender completamente el carácter y el alcance de estas nuevas percepciones, es necesario entender primeramente la raíz de su eficacia. Ésta

procede del entrenamiento particular de Arguedas, estudiante tanto de literatura como de etnología. Como literato, sabía cómo maximizar el efecto del medio escrito y como antropólogo, podía refinar su manera de observar y comunicarse con el mundo. Con base a estos dos componentes, se puede decir que Arguedas tenía las herramientas particularmente apropiadas para crear obras literarias que revelarían al público los entrelazos sociales. La mezcla autor-antropólogo que caracteriza su identidad, entonces, crea una nueva forma de acercamiento literario que integra incisivamente el género de ficción, el formato de la novela y la perspectiva antropológica para construir un microcosmos literario de la sociedad peruana contemporánea.

Tres de las novelas de Arguedas en particular muestran una visión etnográfica aguda, señalando el poder que resulta de esta combinación interdisciplinaria: *Yawar fiesta* (1941), *Los ríos profundos* (1958) y *Todas las sangres* (1964). Esta estrategia de utilizar la novela como un medio para comunicar observaciones etnográficas evocó una actitud crítica de sus contemporáneos. Según ellos, la novela está inherentemente vinculada a la ficción a causa de la connotación de ésta con pura invención. Además insisten que éste acercamiento es incompatible con los altos logros de la disciplina de la antropología—un debate que todavía sigue. El consenso de la crítica, entonces, es que las obras de Arguedas no son obras etnográficas porque es teóricamente imposible combinar las esferas de antropología y ficción. Pero una exploración profunda de estas obras en conjunto revela una historia única y más precisa del desarrollo de la sociedad indígena peruana. Arguedas, a través de sus obras, intenta desafiar las percepciones populares acerca de las comunidades indígenas frente a tal cambio y mostrar que las reacciones de estas poblaciones rurales no caben en un binario; entenderles es más complejo que sólo describir un proceso de “modernizarse” o “rechazar todos los elementos nuevos.” Arguedas enfatiza esta idea en particular a través de su

incorporación de la música a sus novelas. Muestra que ésta es un medio de exploración espiritual personal y a la misma vez un componente funcional central a las costumbres locales. Por estos contextos diferentes, intentamos mostrar la centralidad que tiene la música—tanto en la ficción como en la vida real—en la identidad personal indígena, sus costumbres, y sus relaciones sociales para romper con la conceptualización binaria de los indígenas como “modernos” o “tradicionales.” A través de las novelas de Arguedas, entonces, se produce esta nueva forma de “escribir”—una iniciativa revolucionaria que permite que los lectores puedan simultáneamente conocer mejor la diversidad cultural de Perú y ver las relaciones sociales potenciales, tanto positivas como negativas.

En esta tesis, entonces, abarcamos una investigación en niveles que explora el acercamiento literario-antropológico distintivo de Arguedas y su utilización de la música para mostrar que la experiencia indígena no cabe en un binario. Empezamos con una introducción breve al indigenismo en Perú, sus características y sus contribuciones a la formulación de la identidad indígena variada—un contexto por el cual podemos entender el trabajo de Arguedas. Posteriormente examinamos las perspectivas de los dos lados críticos sobresalientes del trabajo de Arguedas—las de los antropólogos y las de los autores—que desafían la idea de que se pueda integrar las esferas de la ficción y de la antropología. Consideramos el origen teórico de estos comentarios, señalando su punto de vista particular para mostrar la parcialidad inherente de las críticas. Entonces combinamos esta evaluación de la fuente de las rechazos más fuertes con un análisis de cómo y por qué es diferente el acercamiento que construye Arguedas, enfatizando su entrenamiento dual literario-antropológico y las perspectivas únicas que le permite. Finalmente, planteamos la posibilidad de crear una novela etnográfica a través del análisis del papel de la música en estas tres novelas de Arguedas—*Yawar Fiesta*, *Los ríos profundos* y *Todas las sangres*. Con la

evidencia textual que presentamos en esta última parte, vemos cómo Arguedas halla el material de sus novelas en su experiencia como autor-etnógrafo y utiliza las obras para alumbrar el valor y la diversidad de la población indígena. Logra romper el binario que el público tiende a construir para caracterizar la identidad indígena: presenta la música dinámica y lo central que es a la identidad personal y a las celebraciones importantes y reproduce las relaciones sociales que se desarrollan por la presencia de la música. Al utilizar la música así para ilustrar esta variedad de identidades y actitudes, Arguedas al fin y al cabo modela cómo las personas de los distintos sectores sociales deberían interactuarse para que haya una tolerancia cultural en todo el país.

## **I. El Indigenismo**

La esfera literaria peruana a principios del siglo XX se encontró frente a una explosión de ideas en Latinoamérica. Una de estas épocas introspectivas más destacadas es la del celebrado “Boom” que difundió al resto del mundo las diversas perspectivas personales de la vida latinoamericana a partir de los años 60. La evolución de esta corriente representa una de las exploraciones más públicas de la identidad latinoamericana de este siglo, pero no sería la única ni la primera. El indigenismo que surgió a los principios del siglo también marca un movimiento importante hacia la valoración cultural, en especial por las ideas revolucionarias que este género presenta por su caracterización de los indígenas como seres humanos dignos de respeto.

La característica más obvia y básica del género del indigenismo es su dedicación a la presentación del personaje indígena. En este sentido, entonces, se puede decir que la base del indigenismo se remonta a los esfuerzos de Felipe Guamán Poma de Ayala, Bartolomé de las Casas y el Inca Garcilaso Vega en el siglo XVI. Esta defensa comprende la denuncia del maltrato de los indígenas por parte de los conquistadores y enfatiza la complejidad única de

sus sociedades—un vínculo que señalan los académicos Jorge Coronado (5) y Eugenio Chang-Rodríguez (367-8). Especialmente en el caso del trabajo de De las Casas, observa Chang-Rodríguez, “la escritura se convierte en el medio para reclamar e impugnar imaginativamente” (367). Y siguió el ímpetu de esta iniciativa de defender al indígena, Chang-Rodríguez comenta, “cuando los criollos se contagiaron del fervor revolucionario” (369). A este grupo de autores dedicados a la causa indígena se unió Manuel González Prada a finales del siglo XIX. De este modo, la ilustración del indígena que exige reconocimiento de esta cultura emergió, a paso lento, como una meta fundamental en el mundo de las letras.

Pero otra característica notable de este movimiento es la variedad de voces de que se compone: Por un lado, hay personas como De las Casas que salen de sus sociedades, entran en otra, observan y vocalizan estas observaciones con sus obras. Para ellos en este grupo de contribuidores, es difícil que tengan una imagen completa de las experiencias y la cultura de los indígenas y los desafíos que les acompañan. Todavía son capaces de entender las complejidades de otra cultura, pero este entendimiento es distintivamente uno que viene de afuera y la imagen que recrean en sus obras es igualmente coloreada. Por otro lado, hay otros contribuidores como Guamán Poma que pueden usar la información de sus propias experiencias para informar su literatura. Pero le falta un grupo en particular: los indígenas comunes que compongan obras literarias para expresarse sí mismos, pero el dinámico social racista histórico de la sociedad peruana no lo permitía.

El hecho de que el movimiento del indigenismo siguiera a pesar de esta ausencia presenta la necesidad de considerar una distinción importante entre dos maneras de escribir: hablar por parte de un grupo y ser uno de ellos. Según la división que señalamos, De las Casas pertenece a la primera categoría y Guamán Poma a la segunda. Pero examinamos esta última: ¿qué implica “ser uno de ellos?” Sería un error generalizar que tener raíces indígenas

significa que uno es la autoridad de la experiencia indígena porque quiere decir que hay una sólo experiencia indígena. Aun entre los indígenas, sus pensamientos y maneras de identificarse corren un gran espectro. Guamán Poma, por ejemplo, fue de una familia de clase alta—una característica que distingue sus perspectivas y, por eso, sus obras, de las demás. Además, ¿a cuál categoría pertenecen los otros contribuidores como González Prada y el mismo Arguedas? Son mestizos, pero pasaron mucho tiempo con los indígenas, aprendiendo de sus experiencias personales y su cultura. Entonces, técnicamente no son indígenas sino mestizos, y la cultura es de segunda mano, adquirida por las conversaciones. Pero a la misma vez, la conocen mejor que ellos del primer grupo como De las Casas que no se quedaron por tanto tiempo con los indígenas. Para entender completamente la variedad de las perspectivas presentes en las obras indigenistas, entonces, es necesario considerar las experiencias diferentes de cada autor. Así, y como exploraremos luego en el contexto del trabajo etnográfico, es importante tomar en cuenta que el propósito de la literatura del movimiento del indigenismo no es definir una identidad, sino funcionar como una guía a la diversidad mundial. Representan contribuciones colectivas a la variedad literaria y cultural.

Esta idea de considerar la literatura como una gran colección de perspectivas distintas aplica también a la conceptualización de los mismos textos: no todas las obras que representan la vida indígena pertenecen al corriente del indigenismo. El tema del enfoque en el indígena es obviamente central a este movimiento, pero el indianismo también ofrece un retrato del indígena. De hecho, Chang-Rodríguez observa que se puede pensar en el indigenismo como su “etapa superior.” Los dos, explica, se enfocan en el indígena, sus costumbres y sus actitudes (Chang-Rodríguez 367). La diferencia, entonces, es la manera en la cual los dos corrientes desarrollan sus representaciones indígenas, y equiparar los dos a causa de tener el mismo sujeto de estudio sería un error grave en entender las contribuciones



del indigenismo: Coronado señala una división notable entre los dos que viene de sus acercamientos opuestos a la incorporación de las personalidades indígenas. Por un lado, el indianismo se caracteriza por la idealización del indígena como un personaje idílico y “sentimental” que, como Coronado critica, no hace comentario sobre “la marginalización social, económica y política de la población indígena en Latinoamérica “moderna” (5). Romantizarlo así produce imágenes de los indígenas contemporáneos que no son fieles y por eso el indianismo no consigue mejorar la posición social de este grupo ni sus relaciones sociales con otros miembros de la sociedad. Por otro lado, la función clave del indigenismo es mostrar la realidad de las relaciones sociales. Chang-Rodríguez comenta: “Combina lo artístico con lo político y lo social, fusión típica del indigenismo literario en proceso de reactualización” (375). La novela del indigenismo, por lo tanto, tiene un propósito más amplio que simplemente incorporar personajes indígenas; también enfatiza el reconocimiento de esta población históricamente oprimida.

Coronado señala un par de autores de ficción que considera pioneros en propagar el ímpetu del indigenismo que caracterizó las obras del siglo XX: Alcides Arguedas (*Raza de bronce* 1919), Jorge Icaza (*Huasipungo* 1934) y Ciro Alegría (*El mundo es ancho y ajeno* 1941) (6-7). El académico Claude Cymerman reconoce esta primera iniciativa “moderna” del indigenismo y añade a Arguedas a la lista de autores influyentes, señalando su papel fundamental en avanzar el indigenismo como un medio para exponer los “episodios reales de la historia peruana,” (531) una particularidad de Arguedas que investigaremos en más profundidad en la próxima sección. Pero Cymerman también nota la evolución gradual del indigenismo hacia un “nuevo indigenismo,” una bifurcación que emergió a través de los años

70 con contribuciones de autores como Manuel Scorza y Mario Vargas Llosa.<sup>1</sup> En vez de enfocarse tanto en recrear la realidad como hacen las obras de la primera versión del indigenismo “moderno,” éstas del “nuevo indigenismo” tomaron otro acercamiento. Cymerman las describe:

Son fundadores, asimismo, de un nuevo indigenismo, continuador del de un José María Arguedas o un Ciro Alegría pero del que lo alejan la estructura narrativa resueltamente moderna, una atmósfera entre mítica y realista, un erotismo subyacente y un estilo épico-lírico altamente sugestivo (531).

A la misma vez, comenta que las obras de este corriente ofrecen defensas más resolutas y explícitas de los derechos de los indígenas, rompiendo decisivamente la separación de las esferas políticas y literarias (531). El crecimiento del “nuevo indigenismo,” entonces, ha atraído obras que parecen corresponder más estrechamente al sentido común de obras “revolucionarias.” Pero la distinción entre estas versiones de indigenismo no quiere decir que las obras de la anterior no puedan contribuir considerablemente a la causa de defender a los indígenas. Como vamos a explorar, a pesar de que las novelas de Arguedas se colocan en la primera etapa del movimiento del indigenismo, cumplen con la meta de promocionar a los indígenas en busca de una realización y aceptación popular de la diversidad cultural.

Para entender las contribuciones sustanciales de las novelas de José María Arguedas, es necesario reconocer su acercamiento distintivo del autor-antropólogo, uno que las distingue de las otras obras del mismo movimiento literario. Es importante darse cuenta de que a causa de este enfoque, sus obras ofrecen más que sólo un retrato de la experiencia del indígena:

---

<sup>1</sup> Esta percepción diferente del indigenismo que tiene Vargas Llosa afectó cómo opina sobre las obras de Arguedas y contribuyó mucho a su rechazo de éstas, como discutiremos en otra sección.

presentan una ilustración más completa de las relaciones sociales que caracterizaron a Perú en aquel momento. Fue un literato hábil—estudió la literatura en la Universidad de San Marcos en Lima en 1931—y este producto literario invaluable y rico que resultó distingue a Arguedas de los otros autores del indigenismo, porque, como hemos señalado, no sólo era autor sino también antropólogo: sacó la maestría y el doctorado en etnología en 1957 y 1963 en la misma universidad. Como antropólogo, publicó varios ensayos académicos sobre el estado de la cultura en Perú, abogando ferozmente por más tolerancia para las culturas de “todas las sangres” que forman la patria. Pero aparte de sus ensayos formales, utilizó su formación como etnógrafo para complementar sus habilidades literarias y compartir a través de la ficción las observaciones y pensamientos que había desarrollado durante su tiempo con los indígenas. Como resultado, sus obras literarias presentan nítidamente las dinámicas sociales peruanas al revelar la cultura rica y distintivamente híbrida de los indígenas (una iniciativa con pocos precedentes en Perú) y mostrar las actitudes públicas—beneficiosas y dañinas—que caracterizaban al contexto social peruano del siglo XX. Las obras literarias de Arguedas representan una gran contribución al género del indigenismo por este mismo enfoque en pintar las interacciones sociales que existen entre los variados personajes peruanos, ya sean de las clases altas, medias, o bajas. En una sociedad como la del Perú del siglo XX—una sociedad tan llena de intolerancia a otras culturas que no seguían las modas de la cultura urbana occidental—las obras literarias de Arguedas revelan magistralmente la vida diaria peruana y las relaciones sociales que la caracterizan. Además, el hecho de que lo haga en una manera que también promueve el respeto por los indígenas representa un paso adelante hacia una sociedad más tolerante.

Así, vemos que José María Arguedas entró en la escena del indigenismo como autor-antropólogo—una perspectiva única que le distinguió de los otros autores de su época. Por un

lado, su propio enfoque regional era único entre la comunidad antropológica peruana de mediados del siglo XX: dedicaba un interés sincero a la profundización del estudio y la valoración de las poblaciones indígenas en los Andes mientras la opinión pública mantenía una fuerte discriminación. Primeramente, fue pionero en integrar el lenguaje quechua en sus obras. Rechazó la idea de limitarse a escribir en español, insistiendo que se pierden el sentido exacto, la connotación y las emociones que acompañan una palabra o frase cuando uno intenta traducirla. El antropólogo y amigo personal de Arguedas, John V. Murra, explica que esta dedicación viene de una convicción etnográfica de Arguedas no compartida con sus contemporáneos en el programa de etnología en la Universidad de San Marcos: “que no se comprenderá la vida y las instituciones del hombre andino sin poder comunicarse con ellos en sus idiomas maternos,” y Arguedas no sólo hablaba quechua, sino además estuvo de acuerdo con su relevancia a “su creación artística” (Murra 45). Al mismo tiempo, reconoce que es probable que sus lectores no entiendan quechua. Por eso, casi siempre incluyó una lista de vocabulario en los apéndices de sus obras o una traducción *que acompaña a*—y no reemplaza—el contenido quechua.

Pero otra razón de la particularidad de la escritura de Arguedas se encuentra en su íntima relación con la cultura indígena y dedicación a su defensa y valoración. El camino de este hombre mestizo de la clase media-alta hacia la afirmación de este grupo oprimido radica en una conexión personal entre Arguedas y los indígenas que se estableció desde su infancia: desde niño Arguedas comenzó a involucrarse con los indígenas. De acuerdo a su biografía, Arguedas vivía en Andahuaylas, una ciudad pequeña en las montañas del sur de Perú, con sus padres hasta que murió su madre. Arguedas tenía dos años. Su padre se casó de nuevo, pero siendo abogado viajaba con frecuencia y Arguedas se quedaba en casa con su madrastra que lo maltrataba: lo relegaba a la cocina donde trabajaban los empleados. Así empezó su relación

con los indígenas. Con cada día aprendía más de sus costumbres, valores, mitos—todos los elementos variados de su rica cultura. Mantuvo esta pasión por el resto de su vida: estudió la literatura y empezó a publicar cuentos en revistas, ensayos académicos y novelas. Aun treinta años después siguió profundizando su fascinación de todo lo andino—terminó con su doctorado en la etnografía, una rama de la antropología que se enfoca en el estudio intensivo de una cultura específica. Siguió con su cruzada personal de transmitir auténticamente esta cultura que le había encantado tanto al resto de la sociedad peruana. Por eso, sus obras representan una gran esperanza de que el público conozca mejor a la comunidad indígena, completa con sus costumbres locales e híbridas, como un paso hacia una tolerancia cultural genuina.

### **La crítica a la obra de Arguedas**

Como lo señalamos, la fusión de las identidades de Arguedas como autor y antropólogo resultó en una nueva forma de relacionarse con el mundo y, en particular, de abrir las puertas a una valoración de la cultura indígena. Sin embargo, no todos recibieron de forma positiva esta nueva manera de escribir. De hecho, Arguedas enfrentó una crítica feroz por parte de sus contemporáneos por esta misma característica única de Arguedas que viene de su perspectiva distinta. Dentro del numeroso grupo de críticos a la obra de Arguedas, podemos ubicar en general dos corrientes: la de los antropólogos y la de los autores de ficción peruana. Los ataques se basan principalmente en las dudas sobre la posibilidad de que alguien sea autor-antropólogo, los desafíos sobre lo apropiado que es el formato de la novela y finalmente críticas de la presentación de los personajes mismos. Una de las fuentes más fuertes de la crítica del trabajo de Arguedas viene de los antropólogos. Principalmente, los antropólogos la iniciativa de imbuir la información etnográfica en una novela. Insisten que es imposible que una identidad personal dual exista, así que tampoco pueda existir un género literario dual. Es

inaceptable, dicen, porque difundir la información antropológica requiere un tratamiento científico y serio y además rechazan el formato de la novela como un intento de reducir la cualidad factual de la disciplina de antropología.

Para entender las particularidades de ésta crítica, es necesario analizar de qué hablan los antropólogos— ¿a qué se refieren cuando hablan de “la novela” y de la escritura de la antropología? Empezamos el análisis del contexto de las novelas de Arguedas con tal consideración que revela que hay fallos graves en la conceptualización de su crítica. Como veremos en más detalle en la próxima sección, la conceptualización de cómo entra la antropología en el tema de las novelas de Arguedas ocupa un gran papel en el análisis de su valor literario. Es cierto que la conceptualización restringida de “la novela” como un género caracterizado por cuentos imaginativos sin una estructura firme generó una mala interpretación de la manera única en la cual Arguedas construyó sus obras de ficción. De hecho, la discusión de la fluidez estructural de la novela y las implicaciones subsecuentes para su integración con otro género es una parte del gran debate estimulado por las teorías del académico Mikhail Bakhtin. En uno de sus ensayos más destacados, explora la relación entre la novela y la epopeya, señalando la estructura rígida de ésta para subrayar la imposibilidad de que ésta sea definida concretamente (4). Esta reputación de la novela no combina con el estereotipo que la comunidad antropológica asignó al género de la etnografía y por cual conceptualizó los esfuerzos de Arguedas. En otro ensayo, Bakhtin mismo explica la novela así: “The novel can be defined as a diversity of social speech types (sometimes even a diversity of languages) and a diversity of individual voices, artistically organized” (262). Con tal capacidad inherente de presentar una variedad de voces, parecería que este género se prestaría idealmente a la creación de una etnografía, y especialmente al objetivo de Arguedas de presentar un espectro más amplio de las experiencias peruanas. Pero todavía hubo un gran

rechaza de la posibilidad de fusionar los dos: las reputaciones tradicionales de la disciplina de la antropología como una ciencia seria y de la ficción como un género de puras invenciones artísticas chocaron con las iniciativas nuevas fomentadas por Arguedas de transmitir sus observaciones etnográficas. Para empezar, hubo una gran demora en la aceptación profesional de las obras antropológicas más artísticas en Perú hasta los finales del siglo XX cuando las influencias del posmodernismo crecieron en el esfero literario. Pero más que todo, esto significó que la opinión general del público peruano en el momento de escribir de Arguedas no fue receptiva a la técnica de incorporar elementos más creativos en la escritura antropológica. Ni la novela ni la ficción tenía lugar en la antropología. Aun Coronado hace una distinción entre las contribuciones al indigenismo de las obras de ficción y de las que son más “rigurosamente científicas” cuando sugiere que éstas son más eficaces en promocionar la causa indígena en las esferas sociales, políticas y económicas (7). La antropóloga Ruth Behar no acepta tanta mediación de valor: reconoce las posibilidades que ofrece la ficción, y celebra la iniciativa de utilizarla para fortalecer la lucha para la igualdad social. Señala que hay ventajas en infundir las etnografías con “hazañas artísticas pequeñas” (Behar 148, traducción mía) que hacen que los retratos de la sociedad en las novelas sean más vívidos. Pero reconoce que la lucha contra el estereotipo de la etnografía como obra científica ha sido larga, y que muchos antropólogos todavía niegan que la novela sea compatible con la disciplina de la antropología. Ella comenta: “Pienso que la mayoría de los antropólogos preferirían que la etnografía no incluyera ningún elemento de ‘arte’ en lo más mínimo” (Behar 145). Las objeciones vocales con las cuales se enfrentó Arguedas confirman esta evaluación de Behar—tal fusión de lo artístico y lo antropológico era considerada lúdica.

Esta resistencia por parte de los antropólogos de aceptar “el arte” en las obras etnográficas que Behar revela sugiere una tensión fundamental entre estas esferas. ¿Pero qué

causa tanta furia? Clifford atribuye esta indignación a la falta del entendimiento del concepto de “el arte.” Enfatiza la necesidad de una reconfiguración: “La etnografía como arte,” explica, viene del siglo XVIII cuando la palabra connota “una fabricación hábil de artefactos útiles” (472, traducción mía). Pero desafortunadamente, el estigma de “el arte” como una forma abstracta de expresión desprovista de verdad imparcial sigue prevalente. Behar está de acuerdo: “Los que piensan que entienden lo que es la etnografía tienden a asociarla con las ciencias sociales y el escrutinio de los sistemas sociales más que con formas artísticas de escritura creativa” (145). Según esta resistencia que señala Behar, entonces, el género ficción-etnográfica tiene una base imposible: las dos esferas irreconciliables de la antropología y el arte. El antropólogo Juan José García Miranda, como Behar, también critica la resistencia de aceptar esta complementariedad. Propone que la manera de Arguedas de combinar su conocimiento etnográfico con sus habilidades como un autor resulta en una oportunidad para los que “no conocen el Perú real” acercarse un poco. Explica:

Arguedas fue etnólogo y literato, actor y autor, antropólogo y portador de la cultura nativa que hacía innecesario usar informantes en sus investigaciones y, por consiguiente, los resultados de sus trabajos antropológicos, etnológicos y etnográficos los presentaba mejor como formas narrativas (novela, cuentos y ensayos) y poéticas (García Miranda 164).

Sigue, identificando que a través de las obras literarias de Arguedas existe un espectro grande de temas, y que cada una revela otra asociación con la sociedad peruana (García Miranda 164). Acepta entonces que Arguedas fuera antropólogo y que a la misma vez también fuera escritor, y junto con Behar asigna la misma fluidez a la naturaleza de las obras de Arguedas: representan una síntesis exitosa y reveladora de las esferas de la literatura y la antropología a lo largo de técnicas artísticas.



Otros antropólogos como Ladislao Landa Vásquez y Murra también plantean esta limitación de la identidad de Arguedas. Landa Vásquez lo hace a través de esta pregunta incisiva: “¿Un buen escritor pero un mal antropólogo o un buen antropólogo y mal escritor?” (Landa Vásquez 130). Pero a diferencia de los otros antropólogos críticos, Landa Vásquez ofrece otra respuesta: ninguno. Landa Vásquez indica que para Arguedas las identidades de “autor” y “antropólogo” no son excluyentes. Al contrario, explica que la incertidumbre de esta identidad mezclada viene más bien por parte de los lectores cuando mantienen una distinción entre las dos esferas mientras que leen las novelas etnográficas. En el título del artículo de Landa Vásquez, entonces, “José María Arguedas nos engañó: Las ficciones de la etnografía,” el “engaño” no viene de una trampa de inventar una identidad ilógica dual. Al contrario, viene de la falta por parte de los lectores mismos de darse cuenta de que tal identidad es posible; nos engañamos a nosotros mismos. Murra también insiste que la combinación autor-antropólogo no sólo es posible, sino que fue la parte central del carácter de Arguedas. Señala su relación entrañable y comenta que ha visto de primera mano lo consciente que era Arguedas en juntar sus observaciones etnográficas y el género de ficción. Recuerda del contenido de una de las cartas que recibió de Arguedas y comenta: “Fue una revelación para Arguedas saber que los «científicos» consideraron indispensable su íntimo conocimiento de la vida rural andina” (Murra 45). Con este ímpetu, pareció que iba a crecer el reconocimiento académico del valor del trabajo de campo, pero al fin y al cabo las voces que dominaron el asunto fueron las de los antropólogos que mantuvieron que la integración de las disciplinas de la literatura y la etnografía fue impráctica.

Así como los antropólogos críticos se enfocaron en el acercamiento experimental de las obras de ficción de Arguedas, también lo hicieron en la estructura misma de las novelas. Tradicionalmente, la comunicación de los estudios antropológicos asumía la forma de un

ensayo científico que seguía una estructura rígida. Como resultado, se designó a la etnografía como a un texto científico serio de estándares profesionales. Esto limitó el contenido de estas obras a los hechos que los antropólogos habían encontrado durante su trabajo de campo para contribuir a la búsqueda de una verdad universal. Pero como enfatizan Clifford Geertz y James Clifford, el proceso que sigue un antropólogo al conducir investigaciones de campo no es tan rígido como la comunidad antropológica lo sugiere; al contrario, es una compilación de suposiciones. Explica Geertz: “Cultural analysis is guessing at meanings, assessing the guesses, and drawing explanatory conclusions from the better guesses” (Geertz 352). En vez de intentar crear una presentación rígida de una cultura, debería ser entendido que las etnografías son “intrinsically incomplete” (Geertz 357), y cada una ofrece una perspectiva distinta que contribuye a y profundiza el conocimiento de una cultura desconocida. Escribir una etnografía, por lo tanto, no es transmitir las acciones de o producir un manual que delinea otra cultura sino presentar las observaciones en una manera que las clarifica para la sociedad más amplia. Y es posible lograr este objetivo sin limitarse a un foro en particular. De hecho, desde la perspectiva de Clifford, ya es el momento de que la comunidad antropológica reexamine su estrategia de difundir las experiencias del trabajo de campo. Reconoce que la escritura es una parte central de la antropología precisamente porque permite esta difusión de información y perspectivas nuevas, pero añade que ya no debe ser un proceso mecánico de “‘writing up’ results,” (Clifford 472). Es aceptable que los datos etnográficos se manifiesten en “la ficción,”—un género que, en el contexto de la disciplina de antropología toma otra forma distintiva. Según Clifford, en este caso “la ficción” sirve para ilustrar la parcialidad inherente de “las verdades” culturales y históricas, una cualidad que vemos claramente en las obras de Arguedas; como analizaremos en la próxima sección, éstas desafían al binario que el público tiende a imponer en la identidad indígena.

Desafortunadamente, esta revolución ideológica mundial que desafiaría a esta limitación no vendría hasta las últimas décadas del siglo XX. Los cambios que catalizó, entonces, no se manifestaron durante la carrera de Arguedas, pero todavía son integrales a la percepción contemporánea de las capacidades y contribuciones de su literatura. Poco a poco, antropólogos como Clifford Geertz y James Clifford empezaron a criticar la idea de que las investigaciones etnográficas podían ser imparciales y científicas. Por un lado, plantean que, al revés, la identidad de un antropólogo influye fuertemente en sus trabajos: sus observaciones son amalgamaciones de los eventos actuales y su historia personal. Hay que reconsiderar la infalibilidad que se había atribuido antes a la etnografía. Pero por otro lado, tampoco, comentan Geertz y Clifford, puede el contenido ser tan formulado. Behar añade a los ruegos de Geertz y Clifford de que se conciban de la etnografía en otra manera aparte de una compilación particular de hechos específicos: Insiste en una perspectiva más moderna de la versatilidad de las ficciones etnográficas y ofrece unas sugerencias de cómo asegurar el éxito de tal género mezclado que parece, al principio, contradecirse: Para aliviar las preocupaciones sobre la debilidad potencial de designar a la ficción como etnografía, enfatiza que es necesario asegurarse de que el tema y los personajes de la novela estén vinculados a los eventos actuales del trabajo de campo. Behar señala que el autor es responsable de formular una estrategia para avisar al lector de que hay un contexto verdadero más amplio. Da la sugerencia de que los autores incorporen varias técnicas estructurales que indiquen “el contrapunto” entre las voces de los protagonistas y el etnógrafo (Behar 148, traducción mía). Las novelas de Arguedas no exhiben ninguna estrategia; no hay una voz que plantea el tema en la perspectiva etnográfica. Obviamente para los lectores que no están conscientes de las tonalidades de la ficción etnográfica, esta ausencia sí puede presentar un problema, pero como dice Landa Vásquez con respeto a la incertidumbre del significado de la identidad dual

de autor-antropólogo, el problema radica en un malentendido de los lectores y no el autor. Empezar a remediarlo, entonces, sería un asunto de difundir más el concepto de este género, no rechazar la identidad misma.

Junto a esta crítica antropológica a la obra ficción-etnográfica de Arguedas, también se presenta una de tipo literario por parte de algunos narradores peruanos. Dicha crítica sobre el acercamiento experimental de Arguedas tendrá su cisma en las conversaciones del Primer Encuentro de Narradores Peruanos que se organizó en la Casa de la Cultura en Arequipa en 1965. Aquí, Arguedas se reunió con once de sus contemporáneos—autores y profesores de literatura peruanos—para discutir el tema de la novela de ficción, en particular la de Arguedas, *Todas las sangres*, y para defender su valor etnográfico. Los autores como Carlos Eduardo Zavaleta, Mario Vargas Llosa, y Sebastián Salazar Bondy insistieron que la novela debe ser inherentemente intercambiable con la ficción que se limita a la expresión de la fantasía—un punto de vista crítico cuya presencia aumentaría aún más con el crecimiento del movimiento literario del realismo mágico. Según ellos, hay más que una connotación de la realidad: admiten que existe la realidad de las experiencias vividas por los autores, pero como enfatiza el profesor José Miguel Oviedo, esta “realidad seria” es completamente distinta de “la realidad que brota del arte, que brota de la novela.” Explica:

Yo pienso que el artista es un hombre que cree, que tiene una visión muy extraña del mundo, por lo cual cree que el mundo no está completo sin la novela...y que con esa novela, con ese cuento va a completarse; que la realidad necesita una adición que él va a dar, que es la representación de esa realidad experimental, vivida, la “realidad real” (*Primer encuentro* 113).

La novela, entonces, es el producto de una invención, y modificar la vida física es una compulsión irresistible de los autores. En el contexto de esta conceptualización, presentar observaciones etnográficas como declaró hacer Arguedas era imposible.

Antes del siglo XX en la sociedad peruana, no había mucha variedad en la formación de una novela. Claro, el contenido variaba con el surgimiento de los eventos sociales, pero sobre todo, la novela funcionaba como un medio de ficción para contar un evento. Pero esta caracterización instintiva presentaba un problema a los autores que intentaban utilizarla en otra forma. En el caso de Arguedas, pretendía infundir la novela con sus observaciones etnográficas. La antropología, entonces, le sirve como la fuente principal de la ficción—informa a la literatura. No había mucho precedente sobre la utilización de este estilo único, y por eso la iniciativa no fue entendida completamente por el resto de la sociedad. De hecho, se puede decir que el impacto de sus obras no fue tan fuerte debido a que los lectores no entendían exactamente el proceso distinto de escribir que Arguedas presentaba. Pero los efectos de esta definición restringida tradicional de la novela se extenderían aún más allá de la población de lectores generales, a los propios autores peruanos. Dado que este grupo tenía una posición particular para expresar sus respuestas a las obras “revolucionarias” de Arguedas, es importante considerar cómo habían formado sus opiniones. Las reacciones de un autor en particular representan un caso práctico de esta interacción intelectual. Mario Vargas Llosa es el autor contemporáneo que es sin duda el crítico más duro del trabajo de Arguedas. Como los antropólogos críticos, Vargas Llosa también rechaza la posibilidad de que Arguedas pudiera fusionar completamente sus entrenamientos literarios y antropológicos. Declara que Arguedas figura como uno de sus “autores favoritos,” pero niega su importancia en las contribuciones sociales. Comenta, en referencia a los autores como Flaubert y Faulkner: “No creo que Arguedas fuera tan importante como ellos, sino un buen escritor que

escribió por lo menos una hermosa novela, *Los ríos profundos...*” (Vargas Llosa 9). Niega, entonces, la capacidad de las obras de Arguedas de contribuir a la exploración de las dinámicas sociales, pero para entender esta rechazo es necesario contextualizar a Vargas Llosa y su acercamiento literario personal.

Siendo uno de los autores de la corriente literaria del realismo mágico, Vargas Llosa incorpora a propósito “lo mágico” en sus novelas. Como comenta él mismo en una entrevista, lo que le importa más cuando está escribiendo es relatar un cuento que interesa a los lectores, que los persuade y los convenza (Gazarian Gautier 335). Una responsabilidad principal de la novela, entonces, es la forma en cómo ésta interactúa con los lectores. Y Vargas Llosa enfatiza la importancia de que un cuento se base en “la realidad objetiva” (Gazarian Gautier 330, traducción mía) y dice que quiere que su novela sea viva y honesta (Gazarian Gautier 335). Sin embargo, parece practicar una filosofía distinta. Comenta: “Yo sólo miento cuando escribo novelas” (02-11-2013), y cuando explica su proceso de escribir una novela en particular que abordó un evento histórico, admite aunque consulta los hechos verdaderos, pero no los incluyó en la obra (Gazarian Gautier 327). Elogió la oportunidad de hacer uso de una reserva de mitos y leyendas en esta misma novela que le permite divergir del camino histórico auténtico. Como explica, “tomé muchas libertades;” la llenó con verdades parciales (Gazarian Gautier 329-330, traducción mía). Para Vargas Llosa, entonces, la novela tiene una definición muy particular y por sus preferencias personales, significa una separación flagrante de la realidad. Dado este énfasis en conocer y después evitar los hechos de la vida cotidiana, ¿cómo puede entender completamente la iniciativa de Arguedas de organizar sus novelas precisamente alrededor de la realidad de la vida diaria peruana?

Vargas Llosa sí parece mantener una meta parecida a la de Arguedas acerca de la objetiva de sus obras cuando explica que, para él, la función de la literatura es una función

crítica—“mostrar las deficiencias de la realidad, la distancia entre lo que quisieran obtener los seres humanos y lo que, en actualidad, son” (Gazarian Gautier 332, traducción mía). En este aspecto, entonces, comparte la misma visión de animar al cambio social y el automejoramiento al hacer a sus lectores conscientes de sus acciones y, en verse reflejados en los personajes de la novela y mostrarles los puntos débiles de sus propias acciones. Pero al mismo tiempo, Vargas Llosa muestra su deseo de representar el mundo en la literatura con la idea de ofrecer otro significado de la realidad: valora más “descubrir los límites de la realidad” (Gazarian Gautier 332, traducción mía). En cambio Arguedas enfatiza que su gran propósito para sus novelas es circunscribirlas en estos precisos límites de la realidad para mostrar el espectro entero—no sólo desde la perspectiva de los indígenas, como algunos asumen—de los rasgos de la sociedad peruana. Explica:

...se ha dicho de mis novelas *Agua* y *Yawar fiesta* que son indigenistas o indias. Y no es cierto. Se trata de novelas en las cuales el Perú andino aparece con todos sus elementos, en su inquietante y confusa realidad humana, de la cual el indio es tan sólo uno de los muchos y distintos personajes (Arguedas 153).

El conflicto sobre cómo un autor debería formular una novela está claro mediante la consideración de las diferencias en las perspectivas de Arguedas y Vargas Llosa. Es evidente que una meta importante para ambos es estimular la introspección de sus lectores sobre la idea de que sus realidades están formadas por la interacción de varias dinámicas sociales. Pero con respeto a las preferencias distintas de cada uno de cómo hacerlo—dentro o fuera de los confines de la realidad—y, finalmente, el ámbito esencial de una novela, existe una división teórica profunda e irreconciliable que los separa.

## II. Que hablen las obras mismas

Hasta este punto, hemos hablado del contexto en que aparecieron las novelas de Arguedas: su situación en el género del indigenismo, la fuerte crítica que objeta la integridad de la mera fundación de las obras—de su utilización de la ficción como un foro etnográfico. Pero ahora, añadimos a esta consideración teórica un análisis literario. Presentamos la evidencia textual de tres de las novelas de Arguedas más destacadas, *Yawar Fiesta* (1941), *Los ríos profundos* (1958) y *Todas las sangres* (1964), que muestra los logros de las novelas etnográficas de Arguedas con respeto al esfuerzo de romper el binario en el cual el público tiende a situar la identidad indígena. Cada uno de estas obras destaca una historia distinta—en *Yawar Fiesta*, vemos un pueblo indígena frente a los mandos de los *mistis* que intentan restringir la expresión de la cultural local por prohibir una corrida, la *yawar fiesta*. *Los ríos profundos* presenta una crónica de la navegación de dos mundos—el de las personas de la clase media y el de los indígenas—por las experiencias de un niño mestizo. *Todas las sangres* también ilustra la interacción de estas esferas: hace claro la tensión que la acompaña por mostrar las perspectivas diferentes de dos hermanos y la transformación gradual de uno. Pero a través de las varias historias de estas tres obras, vemos un vínculo común: la lucha de identificarse y relacionarse con el resto del mundo es una lucha que todos sienten y tienen que resolver. Es precisamente el tema de esta resolución hacia la cual Arguedas dirige sus novelas y a la misma vez presenta un modelo para conseguirla: la aceptación cultural, por medio de apreciar la riqueza de la música.

Para mostrar esta escritura singular de Arguedas que combina la ficción y la antropología, analizaremos el papel de la música en sus novelas en tres aspectos principales: Primero, su vínculo a la identidad personal por la expresión de las emociones y una conexión con la naturaleza; segundo, la importancia de la música en las vidas de los indígenas y más



concretamente en sus fiestas, en particular; y tercero, cómo la música ilustra las interacciones de las clases sociales diferentes. La presencia de la música nos permite como lectores hacer esta conexión entre el mundo ficticio que Arguedas quiere presentar y el mundo real de los indígenas, en el cual la música juega un papel integral verdadero, para que nos demos cuenta de la riqueza y variedad de su cultura dinámica.

Antes de empezar nuestro análisis enfocado de la presencia de la música, vale señalar el poder de la influencia antropológica. Esto es aparente en las tres obras cuando consideremos los antecedentes que Arguedas provee a los lectores que les permiten entender mejor el contexto cultural andino. En *Los ríos profundos*, por ejemplo, podemos ver modelado el acercamiento antropológico que Arguedas recomienda cuando considera la actitud del personaje de Ernesto. Ernesto es mestizo, pero está emocionado por conocer a un indígena que ha venido desde su pueblo para tocar y participar en un gran desfile. Resuelve preguntarle sobre todos los detalles de su vida cotidiana y responder a preguntas parecidas para facilitar un intercambio de conocimiento cultural (370-371). Empieza este intercambio con la pregunta más trascendental de los estudios sociales: “¿Qué, qué es, pues, la gente?” (370). Así con tal actitud receptiva, Arguedas exige que los lectores aprendan a entender las otras culturas más como historias personales que como entre las categorías predeterminadas de un binario. A través de estas tres obras, la música sirve como un foco cultural para guiar este proceso de intercambio y valoración mutua. Para fortalecer este esfuerzo, Arguedas incorpora su disposición antropológica como vemos en el séptimo capítulo de *Los ríos*: Arguedas integra un ensayo que publicó diez años antes en *La Prensa*, «Acerca del intenso significado de dos voces quechuas.» Ofrece explicaciones detalladas y factuales de una variedad de instrumentos musicales andinos. Describe en las primeras páginas los diversos y numerosos contextos de dos instrumentos en particular:

Tocan el *pinkuyllu* y el *wak'rapuku* en el acto de la renovación de las autoridades de la comunidad; en las feroces luchas de los jóvenes, durante los días de carnaval; para la hierra del ganado; en las corridas de toros. La voz del *pinkuyllu* o del *wak'rapuku* los ofusca, los exalta, desata sus fuerzas; desafían a la muerte mientras lo oyen. Van contra los toros salvajes, cantando y maldiciendo; abren caminos extensos o túneles en las rocas; danzan sin descanso, sin percibir el cambio de la luz ni del tiempo. El *pinkuyllu* y el *wak'rapuku* marcan el ritmo; los hurga y alimenta; ninguna sonda, ninguna música, ningún elemento llega más hondo en el corazón humano (239).

En esta forma, Arguedas utiliza su entrenamiento como etnólogo para ofrecer a los lectores una guía básica y breve a una parte central de la cultura indígena: la música y los instrumentos. Es precisamente este acercamiento imparcial que fortalece la habilidad de sus obras literarias para animar una valoración cultural. La académica Margarita Hernández Martínez señala esta característica también y comenta que le permite a Arguedas “abarcar la totalidad de la nación peruana” (89). Hernández Martínez se enfoca en la obra de *Yawar Fiesta* en particular y explica que Arguedas, en conjunto con el estilo antropológico de observar los alrededores, “nunca se hace [*sic*] una apología o censura de ninguno de los puntos de vista” (92). Es imposible de decir que Arguedas no tenga ninguna opinión propia, porque aún en la disciplina de antropología es importante recordar que los etnógrafos también son seres humanos sujetos a sus perspectivas individuales. Como Geertz enfatiza, olvidarse de este hecho es la ofensa más egregia contra la integridad antropológica (Geertz 352). Por eso, es importante considerar las experiencias personales de Arguedas—una responsabilidad con la que cumplimos en la primera parte de esta tesis. Pero tener opiniones es diferente que enjuiciar, y como veremos pronto en nuestro análisis textual y como observa Hernández

Martínez, Arguedas “no intenta idealizar el mundo indígena ni rechazar las ideas extraídas de la cosmovisión occidental, sino mostrar el amplio espectro de posiciones y perspectivas frente al mundo que conforma tal país” (90). Es la presentación de esta variedad lo que permite que los lectores vean cómo deben comportarse para promover una tolerancia cultural.

Aunque esta imparcialidad es aparente, algunos críticos todavía desafían la manera en que Arguedas representa a sus personajes, pues lo acusan de ser imparcial y tener una “agenda” social para la valoración de los indígenas. El retrato del personaje indígena que Arguedas ofrece, dicen, no es fiel—su preferencia en presentar a los indígenas con benevolencia es aparente, y los críticos señalan que ésta tendencia da a los lectores la impresión de que todos los indígenas son personas infantiles e inocentes. Como el autor Carlos Eduardo Zavaleta enfatiza durante el famoso “Primer encuentro” de los autores en Arequipa, es imposible que los autores eviten que sus obras sean coloreadas por las experiencias de sus vidas y que esta contaminación resulta en una “extraordinaria, verdadera realidad mentirosa” (*Primer encuentro* 127). Sin embargo, la fuerza de este argumento se pierde cuando uno analiza, por ejemplo, al personaje de doña Felipa en *Los ríos profundos* que lucha por su representación y el respeto. También podemos ver esta representación en Rendón Wilka de *Todas las Sangres*, un personaje de gran fuerza que fusiona su identidad indígena con sus experiencias en la ciudad para producir un carácter consciente de las distintas perspectivas y que sirve como la voz de la comunidad indígena en asuntos oficiales. Rendón en particular representa la iniciativa y tenacidad de los indígenas que tienen que defenderse contra los engaños y el racismo del resto de la sociedad peruana. Chang-Rodríguez le describe: “Aprende fuera del universo indígena la táctica revolucionaria que ayudará a los suyos a luchar por la justicia” (393). Frente a los ejemplos de doña Felipa y Rendón, no se puede decir que el personaje indígena en las obras de Arguedas es

inherentemente romantizado—está dispuesto a defenderse. Además, muestran la ineficacia del binario para explicar la identidad indígena: Rendón es indígena, pero integra estrategias “modernas” en su esfuerzo de representar la comunidad indígena. Pero la debilidad del argumento sobre la representación de los personajes indígenas en las novelas de Arguedas supera el hecho de sí hay o no hay personajes realistas. Lo importante es reconocer la esencia de sus novelas como un tipo distinto de obras etnográficas y que las etnografías reflejan, principalmente, una verdad incompleta, como dijo Geertz (357) ya que son inherentemente reflexiones de la personalidad única del antropólogo mismo. Cuando tomamos esta perspectiva en cuenta, la manera bondadosa en la cual Arguedas presenta a los personajes indígenas tiene sentido. Consideremos que desde su niñez a lo largo de los desafíos de su vida, Arguedas encontró consuelo y simpatía con los indígenas. El que presente a los indígenas como querubines, entonces, es natural, porque para Arguedas realmente habían sido una fuente de alivio tremendo. La desaprobación de tales críticos, entonces, radica en el mismo malentendido fundamental del papel de las novelas etnográficas de Arguedas que señalamos en la sección anterior: no sirven para establecer una sola identidad indígena sino añadir al entendimiento más amplio de una población históricamente marginalizada.

Empezamos ahora con el análisis del texto: La discusión antropológica de los instrumentos y además su conexión a “la comunidad” (*Los ríos* 239) que destacamos anteriormente refleja el primer elemento en el que podemos ver la importancia principal de la música: lo que revela la conexión con la identidad indígena. Tal vínculo entre la música y los seres humanos está ilustrado en este pasaje de *Yawar Fiesta* cuando los comuneros están en la casa de don Maywa, el mejor músico de Puquio:

Entre copa y copa, don Maywa levantaba su wakawak’ra y tocaba el turupukllay. El cuarto se llenaba con la voz de la wakawak’ra, retumbaban las

paredes. Los comuneros miraban alto, el turupukllay les agarraba, oprimía el pecho; ninguna tonada era para morir como el turupukllay (37).

Como estos pasajes muestran, los instrumentos tienen una conexión fuerte con la identidad personal—en este sentido, el “corazón humano.” Vemos este mismo vínculo en otra parte de *Yawar*, en el segundo capítulo “El despojo” que representa un testimonio de la crueldad de los *mistis*.<sup>2</sup> Allí Arguedas detalla la subyugación inesperada de los indígenas de Puquio por parte de los mistis que les quitan su tierra a los indígenas. Como describe el capítulo, los indígenas se quedan “de repente huérfanos” (29), tristes, y si intentan discutir las nuevas reglas, son encarcelados. Pero la música los consuela:

Y mientras, el puna comunero sufre en la cárcel; mientras, canta entre lágrimas:

*«Qué solo me veo,  
Sin nadie ni nadie  
Como flor de la puna  
No tengo sino mi sombra triste»* (29).

Aun sin los instrumentos, entonces, la música en forma cantada es un medio importante para los indígenas que les permite expresar sus emociones y alcanzar lo “hondo en el corazón humano,” como lo describe Arguedas en *Los ríos*. Además, vemos aquí que Arguedas basa la ilustración de esta soledad en un símil que la vincula a la naturaleza por la imagen de una planta típica de esta región, un «flor de la puna.» Tal conexión revela un componente principal de la cultura indígena: una conexión fuerte con la naturaleza, y es por la música que podemos verlo destacado. La importancia de este capítulo es aún más aparente cuando uno

---

<sup>2</sup> “*Misti*,” Arguedas explica en la página 185, como parte de su compilación de vocabulario quechua, es el nombre que los indígenas dan a los blancos.

considera que Arguedas lo publicó como un cuento cuatro años antes en la revista *Palabras*. Fue esta sección en particular que Arguedas quería destacar. Esta importancia que la atribuye, entonces, junto al hecho de que presenta una historia detallada del maltrato de las comunidades rurales por los conquistadores en conjunto con una incorporación de la música, enfatiza lo integrada que es la música en la historia de los indígenas.

Vemos lo incorporada que es la música y su vínculo a la naturaleza a la esencia indígena a través de esta expresión de desolación profunda y la connotación de muerte que viene con la música del turupukllay, pero es importante señalar que la música tiene otra asociación aparte de la tristeza: une a los indígenas y las tradiciones que representan su identidad y su conexión con los antepasados. Por ejemplo, en *Todas las sangres*, vemos la presencia de la música en el trabajo agrícola de los comuneros de San Pedro. Arguedas nos informa del proceso típico de construir nuevos andenes, señalando cada componente desde la formación de los trabajadores hasta cómo cantan el himno de la k'achua:

Bajo la dirección de Maywa levantaron fuertes y altos muros de piedra, construyeron cuatro terraplenes más, andenes un poco angostos que rellenaron con tierra buena que cargaron en llamas y burros desde la zona tibia de la gran quebrada... Los mozos lucharon al Rompe; en dos filas, con los brazos cerrados, se disputaron el terreno a golpes de hombros y caderas, un poco como toros.

Las mozas cantaban dialogando con los luchadores (59).

Y cuando han terminado, cantan una estrofa más para “recordar a los mozos fallecidos durante el año, [rendirles] homenaje y [hacerles] participar de la fiesta” (60). Aquí, no se puede separar la música de la naturaleza: el propósito de este himno es específicamente para completar el trabajo en la chacra. Pero representa más que acompañar a un acto físico; también connota el acto metafísico de identificarse con la

naturaleza y con los antepasados. Para estos comuneros, entonces, existe una cadena irrompible inherente que se repite entre la naturaleza, la música y los antepasados: uno se vincula al otro. La función de la música es a la vez literal y simbólica.

Hemos mostrado el vínculo entre la música y la identidad indígena, enfatizando cómo se radica en la intimidad típica de la cultura indígena y la naturaleza. Esta conexión personal representa el primer de los tres aspectos que juntos revelan la función de la música en estas obras como un foro cultural. Nos enfocamos ahora en el segundo aspecto, el de la importancia de la música a la vida indígena. Los instrumentos ocupan papeles importantes en varias esferas—se los tocan en días ordinarios y también como parte de fiestas especiales, como vemos en *Yawar Fiesta*:

Desde junio tocaban turupukllay<sup>3</sup> en toda la puna y en los cerros que rodean al pueblo. Los wakawak'ras anunciaban ya la corrida...En el descampado, el canto del turupukllay encoge el corazón, le vence, como si fuera de criatura; la voz del wakawak'ra suena gruesa y lenta, como voz de hombre, como voz de la puna alta y su viento frío silbando en las abras, sobres las lagunas. Las mujercitas de los cuatro ayllus y de todas las estancias lloriqueaban, oyendo las cornetas. «¡Yastá pues vintiuchu!» decían (36).

Aquí se ve lo central que es la música, en particular las *wakawak'ras*, a la gran corrida, la *yawar fiesta*, el 28 de junio. Pero como indican los ejemplos anteriores, es evidente que la importancia de la música que producen estos instrumentos es aun más profunda que su función física; resuenan con el alma y las emociones humanas. Además, esta conexión procede de un vínculo con la tierra: la música de los *wakawak'ras* asume la forma de la

---

<sup>3</sup> El turupukllay es la canción típica de la corrida. Como explica Arguedas, el nombre mismo es la combinación de “toro” y “pukllay,” o “jugar” (186).

naturaleza. Aparece como la misma “voz de la puna alta” y, como en el ejemplo anterior de don Pancho, se manifiesta como el “viento frío.” En cualquier contexto, la música es a la vez importante y una señal de la conexión metafísica entre los indígenas y la naturaleza.

Estudiar la presencia de la música y los instrumentos en la vida cotidiana representa, entonces, una fuente de entendimiento que forma un camino hacia una tolerancia cultural, especialmente cuando uno aprovecha la oportunidad de aprender sobre los instrumentos andinos. Vemos la afirmación de esta meta, por ejemplo, en *Los ríos* cuando Arguedas presenta su ensayo antropológico breve para explicar los instrumentos diversos. La vemos también en las canciones típicas que acompañan las fiestas importantes como en *Yawar*. Pero también tal evidencia textual representa manifestaciones de la posibilidad de que dos culturas distintas puedan interactuar exitosamente. En *Los ríos*, por ejemplo, el narrador Ernesto habla de los *huaynos*, canciones que, Arguedas indica, son de origen incaico (Arguedas, *Indios, mestizos y señores* 59-63), pero a la misma vez se refiere a estas canciones andinas en el contexto de los charangos, instrumentos que vienen de la influencia española pero que hoy en día representan «el instrumento más querido y expresivo de los indios y aún de los mestizos» (53). No es necesario, entonces, que la cultura distinta se pierda con la llegada de elementos de otras culturas. Al contrario, estas influencias pueden contribuir a una expresión dinámica de la cultura local.

Junto con la idea de que no podemos suponer que las culturas se mantengan en un binario de lo “tradicional” o lo “moderno,” tampoco podemos suponer que las culturas andinas son homogéneas. En *Los ríos*, Ernesto se acerca a un cantante en una chichería y le habla de la variedad de la música aun entre las comunidades de Paraisancos y Lucanamarca, que cada pueblo tiene su propio estilo que se puede distinguir (381). Cuando Arguedas



estimula a sus lectores a valorar a “la comunidad indígena,” enfatiza que en realidad hay múltiples comunidades indígenas diversas e intrincadas y que cada uno merece respeto.

Es evidente que la música tiene una conexión fuerte con la identidad indígena, pero en las obras de Arguedas, su poder revelador no se limita a esta esfera de la población. Tiene todavía otra función: sirve como un foro intercultural entre la comunidad indígena y los mistis. Vemos este fenómeno en *Los ríos* cuando Ernesto se queda impresionado por la música que toca una banda en Abancay:

Los clarinetes negros y sus piezas de metal, tan intrincadas, nos cautivaron; yo miraba funcionar los delgados brazos de plata que movían los tapones, cómo descubrían y cerraban los huecos del instrumento, cómo dejaban escapar el aire y los sonidos tan distintos. Los saxofones brillaban íntegramente... Cantaban con voz de seres humanos, estos instrumentos plateados en los que no se veía ni un trozo de madera ni de metal amarillo. Sostenían un tono, largamente, con dulzura; la voz grave inundaba mi alma. No era como la del *gran pinkuyllu* del sur ni como la del *wak'rapuku chanka*... cantaba como si fuera heraldo del sol; sí, porque ningún instrumento que vi en los pueblos de los Andes, ningún instrumento que mestizos e indios fabrican tienen relación con el sol. Son como la nieve, como la luz nocturna, como la voz del agua, del viento o de los seres humanos. Sólo ese canto de los saxofones y de las trompetas metálicas que los soldados elevaban jubilosamente, me parecía que iba al sol y venía de él (363-364).

En esta parte, habla de instrumentos ajenos—los clarinetes, los saxofones—y los relaciona con los instrumentos andinos que conoce. Pero aunque hace una comparación entre los dos grupos, apuntamos que no concluye que uno es mejor que el otro. Al contrario, reconoce que

ambos tienen sus méritos distintos: que un grupo se asocia más con el sol y el otro con la noche y el agua. Otra vez, entonces, surge la conexión con la naturaleza: el hecho de que Ernesto explique los instrumentos ajenos en términos del sol muestra que esta propiedad metafísica de la música es una propiedad inherente. Los instrumentos diferentes no están en competencia: son complementarios. Así, modela que hay una unidad inherente entre todas las formas de la música, y es esta unidad que promueve una aceptación más amplia de las culturas variadas.

El tercer y último aspecto que muestra el papel fundamental de la música y su profundización del entendimiento popular de la cultura indígena es el del desarrollo de las relaciones sociales. Como señalamos, hasta ese momento en Perú, no existía tanta variedad en las novelas. Por un lado, había un estrecho espectro de temas aceptables, limitado en particular por el racismo insidioso que se extendía por gran parte de la sociedad. Incluir a los indígenas, por no hablar de una representación que los humanizaba, entonces, no era una opción aceptable. Arguedas, a la cabeza del movimiento del Indigenismo, estableció un precedente valiente, pero corrió un gran riesgo en hacerlo y como resultado se enfrentó con mucha resistencia. El público, por su parte, despreciaba y rechazaba la literatura que, como las obras de Arguedas, presenta al indígena como un ser humano con una cultura rica y digno de respeto.

Pero también vemos la reconsideración de este racismo por una variedad de personajes en estas obras. Por ejemplo, en *Yawar Fiesta* esta tolerancia aparece por parte de don Pancho, *misti* de Puquio. El mismo hecho de que don Pancho sea *misti* y, a la vez, esté en contra del abuso de los indígenas representa un ejemplo de la variedad de los personajes. Porque tiene esta perspectiva que es atípica de los *mistis*, es un modelo para los lectores para que abandonen las actitudes racistas: En su conversación con el Subprefecto, don Pancho desafía

el orden de prohibir la corrida anual. Explica que para la comunidad, es más que un evento— es un rito cultural que ocupa una parte central de la identidad común. Se ve este vínculo, explica don Pancho, a través de la presencia inescapable de la música que acompaña a las preparaciones para el evento:

«Yo le digo, señor Supre, que la indiada es el pueblo, el Puquio verdadero... ¿Cómo va a quitar el Gobierno la corrida de Pichk'achuri? De casa en casa, por los cuatro ayllus, tendrían que ir los “civiles” quitando los wakawak'ras; tendrían que subir estos cerros y entrando a las chukllas, quitar los wakawak'ras de los indios del alto... ¡Tendrían que hacer paraa [sic] el corazón de todos los puquios para que no canten los wakawak'ras!...Aquí en la sierra, la fiesta, toda clase, de santos y del patria [sic], es de la indiada» (76).

Aunque un evento como la corrida sirve como una fuente de diversión, vemos que también representa un rasgo cultural, lleno de significado. Este aviso que don Pancho hace al Subprefecto ajeno hace pensar a los lectores también, que muchas veces lograr entender completamente la importancia de una tradición de otra cultura no es un proceso instintivo, pero que vale la pena intentarlo y respetarlo.

Y luego, cuando el gobierno sigue con sus intentos de prohibir que los indígenas celebren la *yawar fiesta*, don Pancho se enfurece con la presencia opresiva del gobierno. “«¿Para qué se meterá en la vida de los pueblos?» (131). Resuelve jugar “casino” con el Sargento para que le permita ir para hacer las preparaciones para la corrida, pero al oír la música de los *wakawak'ras*—su “llorar” (132)—se da cuenta de que fingir estar de acuerdo con el gobierno racista es traicionar al pueblo indígena.

A don Pancho le pareció que la luz de la lámpara pestañeaba y se oscurecía un poco, cuando el cantar de los wakawak'ras entró a la cuadra. Llegó como una

bocanada de aire; lo sintió en sus ojos, y su corazón se encogió de golpe; sintió como un calor fuerte en su sangre; como si la lámpara ardiera dentro de su pecho (132).

Otra vez, vemos que aunque don Pancho es *misti*, está dispuesto a aceptar las otras culturas y mantenerse firme en su convicción de que la comunidad indígena merece el respeto del resto de la población. Pero también vemos que aun él es capaz de sentir la conexión entre la música, las emociones y la naturaleza. En esta instancia la propia música del instrumento andino toma la forma de un elemento—“una bocanada de aire.” Se ve que el origen de la música, entonces, es la naturaleza, y su poder de desenterrar las emociones verdaderas es evidente: la música llama a don Pancho y, tocando a las profundidades de su alma *misti*, le hace el recuerdo de que tiene que ser resuelto en su defensa de la justicia para la comunidad indígena frente a los explotadores.

Para modelar estas actitudes tolerantes, Arguedas ilustra las reacciones variadas a la música. Una transformación particularmente llamativa ocurre en *Todas las sangres* cuando Matilde, esposa del poderoso don Fermín, está con los comuneros y empiezan a tocar los charangos y a cantar. Matilde reacciona:

No parecía tan triste, pero cuando los jóvenes empezaron a cantar, Matilde sintió cómo el asombro doliente, el más triste del mundo, que ella había visto en los ojos de algunas mujeres haraposas de Paraybamba que de vez en cuando llegaban a la mina, trascendía en las voces de los jóvenes, se hacía casi majestuoso. No inducía a llorar sino a algo más infinito (170).

Aun siendo de la clase alta, entonces, Matilde también puede sentir la conexión que la música tiene con el alma y así Arguedas muestra a sus lectores que tienen dudas acerca de la

idea de “contaminarse” con las cualidades indígenas que explorar similitudes con ellos no significa adoptar una nueva identidad entera. Porque tampoco Matilde celebra enteramente la cultura indígena; de hecho, al revés: decide que prefiere la vida de la ciudad, como vemos cuando acompaña a su marido don Fermín a Lima:

“Matilde contempló la activa avenida de La Colmena, hormigueante de vehículos, y se lanzó en brazos de su marido. «Fermín» dijo, «ahora veo que he vivido en esas sierras como rodeada de brujos y fantasmas. ¡Esto es la vida! Mira Lima. ¡Qué movimiento! ¡Éste es un remolino ordenado que sabe por qué se mueve! Déjame aquí (290).

El comportamiento de Matilde sirve como un modelo para los lectores: en primer lugar, vemos que hace un esfuerzo por entender las costumbres de las indígenas. Reconoce la importancia que dan a la música y cómo se vincula a las profundidades de las emociones humanas; aun se abre para sentir los efectos de las canciones. Pero valorar la cultura de otro grupo no es el equivalente de adoptarla como cultura propia como vemos en el segundo lugar. Así, Arguedas anima a los lectores a conocer y respetar a otras culturas, y simultáneamente les asegura que ésto no significa abandonar su propia cultura. Después de todo, es la misma variedad cultural que da color al mundo; no hay problema si existen varias culturas mientras que nos acordemos de que no hay una cultura suprema.

En *Yawar*, Arguedas se enfoca también en la música de los *wakawak'ras* para entender la variedad de las reacciones de las personas de distintas clases. Algunos la admiran, pero la mayoría la rechazan por motivos diversos. Por un lado, hay algunos que reconocen la conexión entre la música y la corrida: “«No es la música,» explicaba algún señor ilustrado. «Es que asociamos esa tonada con las corridas en que los indios se hacen destrozarse con el

toro, al compás de esta musiquita” (37). La conexión entre el evento mismo y la música es aparente, entonces, para los *mistis* también. Pero por otro lado, la respuesta más reveladora es la del compañero de este primer “señor ilustrado” que le responde “«Sí, hombre. Pero friega el ánimo. Debiera prohibirse que a la hora de comer nos molesten de esa manera»” (37). Las niñas y las señoras que «también se lamentaban» están de acuerdo y comentan: «¡Qué música tan penetrante! Es odioso oír esa tonada a esta hora. Se debiera pedir a la Guardia Civil que prohíba tocar esa tonada en las noches» (38). Arguedas presenta estas reacciones no beneficiosas de los *mistis* para exponer la falta de respeto de los elementos de la cultura indígena. Aunque algunos valoran la relevancia de la música en las costumbres locales, como este «señor ilustrado,» un modelo potencial para los lectores, la mayoría de las personas están acostumbradas a juzgar críticamente este estilo diferente según sus opiniones, un etnocentrismo que seguramente aflige a un gran porcentaje de la población peruana. Pero esta estrategia de yuxtaponer las realidades de los indígenas y las percepciones de las otras clases logra empezar a presentar a los lectores el espectro de las actitudes que caracterizan a la sociedad peruana. Señala que hay diversidad, pero el hecho de que los comuneros lleven a cabo la misma fiesta y música que los *mistis* querían prohibir muestra a los lectores que el etnocentrismo insidioso no sirve, es un malgasto de energía. La actitud del «señor ilustrado» muestra cómo una tolerancia cultural mundial se puede desarrollar a través de un esfuerzo por entender las otras cosmovisiones que caracterizan nuestro mundo. Ofrece motivación y esperanza a los lectores.

## Hacia la tolerancia cultural mundial

*El ritmo se hacía más vivo al final. Romero alzaba la cara, como para que la música alcanzara las cumbres heladas donde sería removida por los vientos; mientras nosotros sentíamos que a través de la música el mundo se nos acercaba de nuevo, otra vez feliz (Los ríos 318).*

A pesar de que recibió tanta crítica de sus contemporáneos a través de su carrera por su intento de utilizar la novela como medio etnográfico, un análisis de sus obras revela un tesoro de perspectivas culturales y, por extensión, culturas alumbrantes. Es precisamente su entrenamiento dual de autor-antropólogo lo que facilitó el éxito de esta experimentación—la misma combinación que tantos criticaron. Pero por estudiar estos críticos junto a una consideración de las obras mismas de Arguedas—y, en particular, *Yawar Fiesta*, *Los ríos profundos* y *Todas las sangres*—es evidente que su estrategia de fusión ha abierto puertas inconcebibles al entendimiento e introspección social. A través de las historias distintas de estas obras, vemos un elemento compartido, aunque expresado por una variedad de voces: el ímpetu de romper con la tendencia de separar irreconciliablemente el mundo según las razas. Como expresa el mismo Arguedas: “Escribí este libro, *Todas las sangres*, en que he intentado mostrarlo todo, de allí lo que pueda tener de bueno y lo que tiene de defectos” (*Todas las sangres* portada). Así, Arguedas ha fabricado una nueva forma de dar vida a una nueva consideración de la identidad indígena y su relación al resto de la sociedad peruana, y su entrenamiento particular como autor-antropólogo le dio las herramientas aptas para promover tal revelación al público y así “expresar el ‘contenido festivo de la vida’” (García Miranda 155). Se ve este logro por el medio de la música y cómo sirve para presentar a los lectores otra cultura por su vínculo a la identidad personal, la vida cotidiana y las relaciones sociales que la acompañan. Pero más que todo, implementar la música así abre nuevas puertas a la

posibilidad de dejar la conceptualización de los indígenas en un binario restringido. Entender y sentir la música representa conocer a la diversidad. Sigue hoy el debate sobre la eficacia de esta iniciativa, pero para los que pueden entender tal acercamiento distintivo como el de Arguedas, el autor-antropólogo, también siguen la literatura y las oportunidades que ofrecen a los lectores de sumergirse en un diálogo. Y en un mundo que está tan llena de divisiones culturales, es importante que siga la posibilidad de conocer mejor las dinámicas variadas que, juntas, crean una sociedad. Es importante que siga la esperanza de tolerancia cultural mundial.



## Bibliografía

- Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. 1958. Ed. Ricardo González Vigil. Madrid: Cátedra, 1995. Impreso.
- Arguedas, José María. *Todas las sangres*. 1964. Lima: Editorial Horizonte, 1987. Impreso.
- Arguedas, José María. *Yawar fiesta*. 1941. La Coruña: Ediciones del Viento, 2006. Impreso.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Trad. J. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981. Electrónico.
- Behar, Ruth. "Ethnography in a Time of Blurred Genres." *Anthropology and Humanism*. 32.2 (2007): 145-155. Ontario: University of Toronto Press. Electrónico.
- Chang-Rodriguez, Eugenio. "El indigenismo peruano y Mariátegui." *Revista Iberoamericana* (1984): 367-393. Electrónico.
- Clifford, James. "Partial Truths." 1986. *Readings for a History of Anthropological Theory*. Eds. Paul A. Erickson and Liam D. Murphy. (2010): 469-490. Ontario: University of Toronto Press. Impreso.
- Coronado, Jorge. *The Andes Imagined: Indigenismo, Society, and Modernity*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009. Impreso.
- Cymerman, Claude. "La literatura hispanoamericana y el exilio." *Revista Iberoamericana*. (1993): 524-550. Electrónico.
- García Miranda, Juan José. "La tradición de cambio de la cultura andina y la literatura en la visión de J.M. Arguedas." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 36.72 (2012): 155-172. *JSTOR*. Electrónico.
- Gazarian Gautier, Marie-Lise. *Interviews with Latin American Writers*. Elmwood Park, IL: The Dalkey Archive Press, 1989. Impreso.

- Geertz, Clifford. 2010 "Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture." 1973. *Readings for a History of Anthropological Theory*. Eds. Paul A. Erickson y Liam D. Murphy. (2010): 341-359. Impreso.
- Hernández Martínez, Margarita. "Comunicación e identidades en *Yawar Fiesta* de José María Arguedas: el festejo de las transformaciones." *Contribuciones desde Coatepec*. 11 (2006): 89-117. Impreso.
- Landa Vásquez, Ladislao. "José María Arguedas nos engañó: Las ficciones de la etnografía." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 36.72 (2010): 129-154. EBSCO. Electrónico.
- Murra, John V. "José María Arguedas: Dos imágenes." *Revista Iberoamericana*. 49.122 (1983): 43-54. EBSCO. Electrónico.
- Primer Encuentro de Narradores Peruanos*. 1965. Arequipa: Casa de la cultura, 1969. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del Indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. Impreso.