
La funcionalidad de los elementos de arte folklórico y la modificación del poder socio-cultural del indio en la narrativa de José María Arguedas

The functionality of the elements of folk art and the mythification of the socio-cultural power of the Indian in the narrative of José María Arguedas

Recibido: 10 de marzo 2023

Evaluado: 15 de marzo 2023

Aceptado: 1 de junio 2023

Guillermo Príncipe Cotillo

principegf@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2882-3124>

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú.

Como citar

Príncipe, G. (2023). La funcionalidad de los elementos del arte folklórico y la mitificación del poder socio-cultural del indio en la narrativa de José María Arguedas.

Revista Educa UMCH, (21), 168–180.

<https://revistas.umch.edu.pe/index.php/EducaUMCH/article/view/265>



© El autor. Este artículo es publicado por la Revista EDUCA UMCH de la Universidad Marcelino Champagnat como acceso abierto bajo los términos de la Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Esta licencia permite compartir (copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato) y adaptar (remezclar, transformar y construir a partir del material) el contenido para cualquier propósito, incluido el uso comercial.

Resumen

El objetivo del estudio consistió en analizar la función del arte folclórico -la música, el canto, la danza e instrumentos musicales- y el poder socio-cultural del indio en la producción narrativa de José María Arguedas. El enfoque -dentro del argot de tipificación de investigación que se viene utilizando- correspondió al análisis cualitativo de las fuentes de información. Para su desarrollo se utilizó los prepuestos teóricos de la metodológica hermenéutica literaria (Galván,2008), en sus niveles de análisis, interpretación y explicación crítica. Como resultado, se ha comprobado que la realidad andina es un contesto heterogéneo y contradictorio, personalizada por una alarmante desigualdad social entre dos fuerzas manifiestamente opuestas: la del patrón y la resistencia legendaria del indio. Los dos conviven en el mismo escenario, pero, marcados por una relación social antagónica: el patrón como dominante y el indio como dominado o subyugado. Frente a esta situación el indio posee como contrapartida una fortaleza tanto o más poderosa que la del patrón: su ancestral y milenaria cultura artística, encarnada en la práctica apasionada de la música, el canto, la danza, los instrumentos musicales, así como de sus ejecutantes que, impregnados de las fuerzas míticas de la naturaleza -los cerros, las lagunas, los ríos, las aves, el cosmos u objetos simples, como el *zumbayllu*- se asocian metafóricamente en el poder, también mítico del indio, como para imponerse al patrón. Siendo así, la función de la música o arte folclórico es pues rescatar, prospectivamente, el poder “escondido”, mítico que posee el indio no solo como para imponerse al patrón sino también acaso apostar por la ruptura de la barrera diferenciadora que los separa.

Palabras clave: *arte folklórico, funcionalidad, música, real maravilloso, mítico.*

Abstract

The aim of the study was to analyze the role of folk art -music, singing, dance and musical instruments- and the socio-cultural power of the Indian in the narrative production of José María Arguedas. The approach -within the jargon of research typification that has been used- corresponded to the qualitative analysis of the information sources. For its development, the theoretical presuppositions of the literary hermeneutic methodology were used (Galván, 1. 2008: 11), in its levels of analysis, interpretation and critical explanation. As a result, it has been verified that the Andean reality is a heterogeneous and contradictory contest, personalized by an alarming social inequality between two manifestly opposed forces: that of the boss and the legendary resistance of the Indian. The two coexist on the same stage but marked by an antagonistic social relationship: the boss as dominant and the Indian as dominated or subjugated. Faced with this situation, the Indian has as a counterpart a strength that is as powerful as or more powerful than that of the patron: his ancestral and millennial artistic culture, embodied in the passionate practice of music, song, dance, musical

instruments, as well as his performers who, impregnated with the mythical forces of nature - hills, lagoons, rivers, birds, the cosmos or simple objects, such as the zumbayllu- are metaphorically associated in the power, also mythical of the Indian, as if to impose itself on the pattern. This being the case, the function of music or folk art is therefore to rescue, prospectively, the mythical “hidden” power that the Indian possesses, not only to impose himself on the boss but also perhaps to bet on the rupture of the differentiating barrier that separates them.

Keywords: *folk art, functionality, music, real wonderful, mythical.*

Introducción

En el presente estudio se analiza la funcionalidad de los elementos del arte folklórico y su impacto en la mitificación del poder sociocultural del indio (hombre andino), visto a partir de la producción narrativa de José María Arguedas (1911-1969). Siendo así, cuando se revisa con cierto detenimiento los rasgos formales que constituyen la composición narrativa, se constata con meridiana claridad, la obsesiva preocupación que ha tenido el autor para rescatar la peculiaridad de los elementos del arte folclórico (la música, el canto, la danza y los instrumentos musicales, así como de sus ejecutantes), con el propósito de dar a entender que dichos elementos no debían entenderse como meros rasgos formales, mucho menos obstáculos que interfieren la fluidez de la narración sino, más bien, como parte sustancial del modo de ser y actuar del hombre andino (el indio); constituyéndose así, qué duda cabe, en una especie de personajes indeterminados y por eso mismo presentados acaso con rostros humanizados. Esta peculiar concepción de la realidad andina, se orientó, como él mismo lo había manifestado en más de una oportunidad, en oposición a las posiciones dogmáticas y limitativas con las que se acercaron muchos intelectuales de la época, mayormente concentrados en la metrópoli y por lo tanto apegados a los presupuestos teóricos de la occidentalización que, para ese entonces, había alcanzado su desarrollo con fuerza acaso impositiva.

Para organizar el estudio, se ha asumido como referente teórico, lo esgrimido, entre otros, por Poviña (1954), quien manifestó que el “folclore es el conocimiento general del pueblo”; y se expresa a través de tres actividades siguientes: en la *de pensar* (fábulas, cuentos, leyendas, mitos), en la *de sentir* (artes populares, rítmicas como música, canto, baile popular) y la *de obrar* (baile, danza, fiestas comunales). Por otro lado, también se ha tomado en cuenta la teoría de “lo real maravilloso” de Carpentier (1973), opuesta a la teoría del “realismo mágico” (sucesos inverosímiles, ocasionales que se observan en la realidad), quien sostuvo que el folclore era la expresión de la cualidad subyacente de la realidad no solo como la peruana sino también Latinoamericana. Y se le debía juzgar teniendo en cuenta su raíz tradicional y raigambre andina, en donde el hombre, la naturaleza y el cosmos, se encuentran integrados desde añeja tradición. Hecho que lo reafirma Cornejo (1973), cuando dice que, en

la narrativa de Arguedas, la práctica de la música, el canto, la danza y los instrumentos musicales se constituyen en lenguaje mágico de la interacción social. Más concretamente: “es el resultado de la convivencia armónica con la naturaleza, expresa su sentimiento, su identidad” (p. 67). En este sentido, es también harto ilustrativo el contenido que se abstrae de una de las obras de Arguedas, cuando afirma acaso en términos dramáticos: “Teñida de figuras míticas, la danza, el canto y fiestas comunales se convierten en el único lenguaje libre permitido a la población sojuzgada (...) sustentada por tradición milenaria” (AM y TC, p. 27).

Sin embargo, alcanzar este propósito liminar, no fue tan fácil para Arguedas. Tuvo que lidiar, como él mismo lo había declarado en más de una vez, con múltiples obstáculos de entonces. Uno de ellos y sesgado a su labor literaria fue la necesidad de “enderezar” el presupuesto teórico que manejaron sus antecesores inmediatos, los denominados narradores indigenistas; quienes habían percibido el problema del indio, solo desde una perspectiva epidérmica y limitativa. Por otro lado, también tuvo que enfrentarse a dos disyuntivas personales, no menos complejas: la primera, en relación con la lengua que debía echar mano para escribir su obra. En este caso, optó por una especie de mixtura entre el quechua y el castellano, esfuerzo al que Hare (1998, p.156) la denominó como “quechuitar el castellano”; la segunda y acaso la más intrincada, fue la necesidad de superar los conflictos internos que había venido arrastrando, como él mismo lo había declarado también, desde su infancia.

Entonces, de lo expuesto hasta aquí se deduce la validez del compromiso contestario asumido por Arguedas; es decir, haberse propuesto revelar la trascendencia histórica y milenaria que ha tenido y tiene la presencia de dichos elementos del arte folclórico en la construcción de la memoria y poder cultural del indio u hombre andino. Ello se demuestra en el hecho que los indios, cuando trabajan o van a enfrentarse a los desafíos más extraordinarios, como a la misma muerte, bailan y tocan sus instrumentos musicales, puesto que dichos elementos forman parte de su particular consistencia psicosocial. Es más, la música generada está revestida también del potencial mítico de la naturaleza, como del espíritu de los ríos, de las cascadas, de los insectos, de los precipicios, del dios Montaña, de las estrellas (LRP), con los que no solo se sienten identificados, sino que forman parte repetidos- de su propia consistencia social; y, en estas condiciones, el indio se siente invencible, material y espiritualmente, en donde la muerte, por ejemplo, no es tal sino, más bien, continuación de vida.

Por otro lado, la funcionalidad de la música, también permite visualizar que, el mundo andino, es una realidad quebrada en dos clases sociales antagónicas, la de los blancos y la de los indios. La primera, representada por los hacendados y sus defensores políticos (autoridades del pueblo); y la segunda, por los indios y colonos en condición de marginado y explotado. Para superar esta penosa situación, el indio posee como, contrapartida, su propia

riqueza o fortaleza psicosocial: la música, sustentada -repetimos- desde añeja tradición. Siendo así, la música posee tanto o más poder que el señorío del patrón, puesto que tiene poder incluso para “indianizar” al blanco (Vargas Llosa, 1969). Situación que debe entenderse, metafóricamente, como la reafirmación del poder sociocultural del indio, incluso, tanto o más que el mismo poder del patrón.

Metodología y materiales de estudio

Dentro del argot de la investigación científica que se viene difundiendo en las últimas décadas, el estudio se circunscribe dentro de la opción cualitativa, puesto que el material con el que se ha trabajado, correspondió básicamente al análisis de textos literarios. En este sentido, el principal método manejado correspondió al hermenéutico literario (Galván, 218, p. 11), en sus niveles de comprensión, exposición, interpretación y explicación; sumados, al análisis de contenido necesarios para organizar la estructura global del estudio.

El universo y la muestra de estudio estuvo conformado por la totalidad de la producción narrativa de José María Arguedas, es decir: Agua (1935), Yawar fiesta (1941), Diamantes y pedernales (1954), Los ríos profundos (1958), El sexto (1961), La agonía de Rasu-Ñiti (1962), Todas las sangres (1964), El sueño del Pongo (1965), Amor mundo y todos los cuentos (1967) y El zorro de arriba y el zorro de abajo (1971), obra póstuma.

La técnica predominantemente utilizada fue la de lectura inferencial. De ahí que los conceptos e ideas deducidas se iban anotando en fichas de registro específicas (instrumento); y para confrontar y organizar las teorías alusivas a las categorías estudiadas, se echó mano de la técnica bibliográfica y hemerográfica del momento, evaluado y registrados en los respectivos apartados o contenidos del trabajo.

Resultados

Por razones didácticas ha sido posible organizar sobre la base de las principales categorías que a continuación se describen.

La mitificación de los instrumentos musicales y la epicidad del indio

Pinkuyllu (LRP, p. 71) o “Pinkullos” (YF, p. 70) es uno de los instrumentos musicales míticos de mayor trascendencia. Se trata de un instrumento de significado controvertido, misterioso, cualidades que lo cubren desde su fabricación hasta su uso específicos. El mismo Arguedas lo reconoce: “no hay caña natural para que pueda servir de materia prima, el hombre tiene que fabricarlo por sí mismo” (LRP, p. 69). Su significado, además, está asociado a la terminación onomatopéyica “Illy” e “Illa”, elementos míticos emparentados justamente a lo misterioso, a lo extraño o fuera de lo habitual. En este sentido, la primera (illy), está asociado al “Tábano zumbador” que con sus pequeñas alas genera música suave, y que representa el

bien, la felicidad; y la segunda (illa), a “la propagación de la luz no solar, claror, relámpago, rayo, toda luz vibrante, con los que el indio cree tener relación” (LRP, p. 73). La música generada por los instrumentos aludidos, “causan el bien o el mal, en grado sumo. Morir o alcanzar la resurrección es posible” (LRP, p.70). Así, se da a entender que su uso se hace patente en emociones y actitudes magnánimas, épicas como, por ejemplo, en cambio del Varay’ok, en las feroces luchas de los jóvenes en la fiesta de carnavales (competencia), en la corrida de toros, faenas comunales, etc.; en los que se exige la participación de todas las fuerzas espiritual y materiales, incluso, de la naturaleza a las que el indio cree estar integrado.

El Wak’rapuku (LRP, p. 72) o wakawak’ra (YF, p. 170) es otro de los instrumentos de similar potencialidad significativa que el Pinkuyllu; es decir, este instrumento también sirve “para acrecentar y ahondar los impulsos humanos” (Arguedas, 1962, p. 2), al extremo de convertir a sus participantes en personajes épicos. Son trompetas de cuernos de toro, “de los cuernos más gruesos y torcidos” (LRP, p. 72). Se usa en el Turu-pukllay (corrida de toros), en donde se mide el poder del indio y del blanco; pero también se usa en la fiesta de la herranza (marcado de los animales): la música alegra a los animales y los corrales aumentan.

A estos instrumentos se suma el Pututo (TLS, p. 117) o Huayllaquepa, hecho de caracoles antiguos, instrumento sagrado y asociado a la “expresión de genios poderosos que lanza a los vientos su clamor sagrado” (Borja, 1963, p.73). Debido a este rasgo mítico, “se toca en la ceremonia de Capac Raymi (fiesta de la virilidad o del huarachico), y en actividades trascendentes que compromete la participación de la colectividad, como congregar a la comunidad en momentos graves, reunir a los braceros para la faena agrícola, limpia de acequias, chaco o cacería” (Borja, 1963, p. 74).

Es más, se usa también cuando se trabaja, se compite o se celebran eventos comunales de carácter trascendente o tradicional que, por estar asociados a las fuerzas míticas de la naturaleza y el cosmos, generan sentimientos y actitudes también míticas o épicas: estados que los induce incluso a desafiar a la misma muerte.

De la epicidad a la mitificación del poder del indio

Según la creencia del indio, la práctica de la música a través de extraños instrumentos musicales, encarnan una fuerza mítica incalculable, la misma que debe entenderse como “la gestación de ente nuevo, único (...) nuevo mito encarnado en el deber ser de lo real, el sentido profundo y hasta ahora oculto de la historia” (Dorfman, 197, pp. 212-213). Hecho que induce a reconocer que el indio posee pues un poder sociocultural mítico, inmensurable, como para imponerse a cualquier obstáculo que se pusiese al frente, especialmente como cuando se trata, por ejemplo, del “mantenimiento de las viejas tradiciones del ayllu, sobre todo su raíz humana, solidaria” (Cornejo, 1973, p. 67). De ahí que, en ese estado mítico e incontenible, el indio puede desafiar a la misma muerte con la seguridad de vencerla, así como en el caso del enfrentamiento con el toro Misitu, monstruo maligno de las lagunas (símbolo de poder del

blanco), que es derrotado y apresado por la comunidad de los K'allau (YF). Sin embargo, en este actuar particular del indio, hay un hecho que no debe dejarse de reconocer: la participación conjunta y solidaria de todas las fuerzas integradas a él, así como las míticas e imaginarias (por principio mimético) u otras fortalezas físicas del presente. Solo así se puede explicar, por ejemplo, la construcción de la carretera de 300 km., de Puquio-Nazca, solo en 28 días (LRP); o también cuando los colonos se imponen a los sacerdotes de Abancay, para obligarlo a celebrar una misa en la catedral (prohibido para los indios), contra la peste de los piojos, por encima de la resistencia de los gendarmes armados; igualmente, doña Felipa se impone a la Salinera, para recuperar la sal y repartir entre los pobres; Ernesto, se impone a las “maldades del internado” porque está revestido de la misma fuerza mítica que los indios (LRP). En estas circunstancias, como lo dice el mismo narrador Ernesto, “si muere uno o dos indios, los otros trabajarán más fuerte” (TLS, p. 120). Siendo así, se puede deducir que la fuerza mítica de la música es, pues, el lenguaje que “personifica la conciencia y la continuidad de la lucha de los humildes (...) es el anhelo interior, la esperanza individual, respecto de lo futuro” (Lévano, 1969, p. 63). Situación que, en otras palabras, simboliza el potencial sociocultural del indio.

El Tankayllu o danz'ak de tijeras e inmortalidad de la cultura del indio

El Tankayllu es un personaje de configuración compleja y controvertida. Sin embargo, según la concepción asumida por el indio, debe considerarse como clara simbolización de la inmortalidad del arte folklórico y la cultura del indio. En efecto, según se percibe en el proceso trágico de mutación de poder del danz'ak Rasu-Ñiti, éste es “puro mito en persona” e incluso cubre a todos los asistentes del suceso, porque él es hijo de dios Montaña y por lo tanto emparentado con el cóndor Wamani, que es espíritu de ese dios Montaña. Y por añadidura su hijo Atok'saycu, es también hijo de dios Montaña; sumados, además, a los espíritus de la cascada de un río, de un precipicio y “de otro infierno distinto del que describían los Padres enardecidos y coléricos de las iglesias” (LRP, p. 203). Situación que, por deducción, implica aceptar que en ambos danzantes existe una sobredosis de poder: real y mítico. Por eso el danz'ak Rasu-Ñiti, por ejemplo, puede realizar “proezas infernales” (LAR-Ñ., P. 148), como atravesarse la carne, levantar y lanzar barretas, caminar por cuerdas, entre otras. De lo que se deduce, entonces, que la música inducida a marcar el ritmo de la acrobacia del danz'ak, posee una doble funcionalidad: representar, metafóricamente, la realización del bien (poder sociocultural del indio) y el mal (infierno para los que se oponen a dicho poder).

La descripción de la escena de muerte del danz'ak Rasu-Ñiti y la mutación de poder a su hijo Atok'Sayku (nuevo danz'ak), es harto ilustrativo. Primero, la familia que asiste a la escena, está revestida de la misma fuerza mítica del danz'ak, por eso aceptan con naturalidad la llegada de la muerte, en tanto que es orden del Dios Wamani; segundo, la esposa, hija e hijo (nuevo danza'k) corroboran este hecho. Por eso, dice la esposa: “el cóndor ya está posesionado del danz'ak, está moviéndose sobre él” (LAR-Ñ.); y tercero, Atok'sayku (el nuevo danza'k), como muestra de haber recibido el poder mítico de su padre, inicia el baile

de las tijeras al son de la música generada por Lurucha, otro personaje mítico. Y tiene majestuosidad la acrobacia del nuevo danz'ak, porque la música generada por el peculiar instrumento de Lurucha, es también fruto de la asociación de varias voces míticas. Sellándose así, la continuidad indeterminada e inmortal del mito del danz'ak de tijeras.

Finalmente se puede decir, a manera de resumen, que la cultura del indio posee un fuerte peso mítico, cultivada desde añeja tradición y por lo tanto es y será inmortal e invencible. Trasciende lo inmediato y se proyecta como una fuerza sociocultural opuesta a cualquier contingencia que pueda afectarlo como, por ejemplo, la intromisión de la cultura occidental (representado por “el caballo” en la escena del danz'ak). Por eso, a la finalización del mismo proceso de mutación, ya exhausto y en un “estado entre la vida y la muerte”, el danz'ak Rasu-Ñiti vaticina: “El dios Montaña está creciendo. Matará al caballo” (LAR-Ñ., p.151). Frase metafórica que resume, pues, el poder socio-cultural del indio, así como también la predicción de “un principio activo en confrontación con la sociedad” (Rowe, 1973, p. 10).

3.4. La música como reivindicación del poder del indio

La música en tanto expresión asociada al espíritu mítico del indio, enuncia la consistencia y poder sociocultural del mismo. En mérito a este poder, los indios cantan, bailan y tocan sus instrumentos musicales en tanto sea actividad colectiva que realizan como, por ejemplo, cuando siembran, cosechan, compiten o participan en actos fúnebres trascendentes. Según la fe del indio no hay actividad en la que no se eche mano de la música. Es que ella es, pues, expresión del bien, de la pureza, de la unidad o solidaridad; por lo tanto, es símbolo de oposición y lucha contra las fuerzas negativas que menoscaban y hacen peligrar su integridad sociocultural.

De ahí deviene, entonces, la afirmación de que la música tiene poder para liberar al indio de los conflictos que tiene con el patrón y, consecuentemente, reivindicarlo de la opresión que es objeto. Caso patético es, por ejemplo, la liberación de Ernesto, personaje principal de LRP, del mal que corrompe a sus compañeros del internado del colegio de Abancay; igualmente, Gabriel (ES), con la fuerza del canto, se impone al ambiente contaminado del penal; por su parte, las Chicheras, con el canto se imponen al insulto y diatriba de los principales (LRP). Es más, la música tiene poder incluso para generar el mestizaje cultural o transculturización del “blanco” (el patrón), proceso que se ha denominado como la “indianización espiritual, inconsciente, del blanco de la sierra” (Vargas, 1969, p. 44). Pero la música, además, tiene poder también para vencer los obstáculos del tiempo y el espacio, como lo avizora Ernesto (LRP), cuando dice: “Iría la música por los bosques ralos al Pachachaca. Pasaría el puente, escalaría por los abismos. Y ya en lo alto sería más fácil; en la nieve cobraría más fuerza, repercutiría, para volar con los vientos, entre las lagunas de las estepas y la paja que en el gran silencio transmiten todos los sonidos” (LRP, pp. 147-148). En suma, todo este proceso mítico aludido no es otra cosa sino el zumo del

poder sociocultural del indio, en tanto que, para él, la música es una fuerza poderosa para interactuar con el patrón, en las mismas condiciones de poder.

3.5. La música como expresión de sentimiento dual del indio: lirismo y epicismo.

En la expresión de sentimientos de este nivel participan básicamente los instrumentos musicales denominado-menores: el arpa y el violín. Con la práctica de estos instrumentos, los indios experimentan una “duplicidad de emociones” (Rowe, 1973, p. 7): el lirismo y el epicismo (heroísmo). Dicho en términos más concretos, la música para el indio tiene una función bipolar, en tanto que posee la virtud o “capacidad de convertir el sufrimiento en voluntad de resistencia u oposición al patrón” (LRP, p. 7). La peculiaridad de esta función, según el mismo Arguedas, se resumiría en la connotación siguiente: “Con una música de éstas puede el hombre llorar hasta consumirse, hasta desaparecer, pero igualmente podría luchar contra una legión de cóndores y de leones o contra los monstruos que se dice habitan en el fondo de los lagos de altura” (LRP, p. 181).

Por otro lado, esta duplicidad de emociones posee otras variantes, lindantes más bien con expresiones líricas como: la nostalgia, el desamparo (frente a leyes y abuso de autoridades) y la congoja. Estas expresiones se concentran metafóricamente en la patética figura de la Kurku Gertudis (TS), quien resume el sufrimiento y queja global del indio, así como también de la naturaleza. Y esto no podía ser de otra manera ya que, para el indio u hombre andino, la naturaleza, la música y él, forman parte de una misma realidad. Por eso, lo que siente el indio siente también la naturaleza. Esta percepción mítica de sufrimiento se resume, pues, en la figura simbólica de la Kurku Gertrudis. Ella es pues un personaje patético, especial: limitada físicamente, encorvada la espalda y con una contextura somática general deformada. La música expresa el dolor y tristeza peculiar de este personaje; y tiene sentido proyectivo para expresar la situación marginal, de abandono y tristeza del hombre andino (el indio), por trato desigual e injusto del patrón. La música, entonces, expresa esa situación de extrema tristeza generalizada.

Por otro lado, en cuanto se refiere a la expresión de la epicidad del indio, la función bipolar de la música, tiene sentido en cuanto se refiere al líder comunero, Rendón Willka (TLS). Éste, por decisión y encargo de su comunidad, viaja a la ciudad de Lima, para instruirse; luego, al regresar, debe impulsar el cambio de ese mundo inicuo impuesto por el patrón (TLS, p. 72). Se observa dicha función prospectiva bipolar, en la siguiente escena: cuando lo despiden, el canto expresa el sentimiento de tristeza de la comunidad; y cuando regresa, expresa un sentimiento de alegría, de epicidad, porque va cambiar el mundo injusto impuesto por el patrón. Según la percepción mítica del poder de la música, ésta tiene pues suficiente fuerza predictiva en tanto que, dentro de ese poder, los mismos indios se encuentran representados.

En suma, esta función predictiva de la música es predominante en el corpus global de la narrativa de Arguedas. En el caso del penal, por ejemplo, el canto tiene poder para liberar a los presos sumidos en una degradación alarmante (ES). Frente a la “maldad”, el canto se impone y lo vence definitivamente. Se circunscribe en este mismo nivel, el canto que se emite en los actos funerales. Se dice que la música puede llegar hasta el mundo de los muertos, que es también vida, “a la que la misa no puede llegar, pero sí la música en la figura de un perrito o gusano el mismo indio” (TLS). Es más, cuando muere un principal, es decir el patrón, el “canto lava, purifica sus culpas y se incorpora en el mundo de los indios” (TLS). Generándose así, el mestizaje o transculturación del patrón, del blanco. Situación a la que Klarén (1973, p. 107), lo tipificaría como “la ansiedad casi patológica por controlar la vida en el más allá”. En suma, todos estos casos aludidos, son pues expresión simbólica del poder sociocultural del indio.

Concordante a este mismo sentido, cuando muere un indio o los suyos, le rinden tributo por sus cualidades y contribución brindada a la colectividad. En este caso, los versos de una canción, más que tristeza, se constituyen en expresión de triunfo, de alegría por la continuidad e inmortalidad de ese mundo solidario, real del indio. Y esto no sería posible, si en él no estarían engarzadas las fuerzas de la naturaleza y del cosmos, con las que el indio cuenta para interactuar e imponerse al patrón. Por eso, dice Rendón Willka, en uno de sus diálogos: “sangre de gavilán he tomado (...) puede ver a donde cae la noche, de donde brota el día” (TLS, p. 137). Más adelante agrega: “...comunero fuerte. No quiere muerte (...) Alimento para todo indio” (TLS, p. 194); y, termina el dialogo: “El indio no es un ladrón (...) Quizás limpie al pueblo de los corrompidos que corrompen” (TLS, p. 159). Situación que configuran pues, metafóricamente, la simbolización de Rendón Willka como un hecho mítico de acción del indio para enfrentar y derrotar a los “blancos” o al patrón.

Conclusiones

La interpolación de los elementos del arte folklórico: rítmicos (el canto, la música) y de la voluntad (la danza, el baile y fiestas populares), son preponderantes en la configuración del universo narrativo de José María Arguedas; incluso, podría decirse que están configurados como actantes o personajes trascendentes en la estructura global de dicho universo (Cornejo, 1974). Por eso, la presencia de los elementos aludidos, no debe entenderse en el mero sentido común que se posee, mucho menos como simples ornamentos formales que afectan la fluidez de la narrativa sino, más bien, como recursos válidos, inexcusables dentro de la posición ideológica contestaria asumida por Arguedas, como es la de dar cuenta desde su contenido global, la compleja y contradictoria realidad socio-cultural del mundo andino del país.

La importancia estética de su propuesta narrativa se ajusta a la necesidad de generar una literatura comprometida, de perfil revolucionaria, en comparación a la visión limitativa y superficial que asumieron otros intelectuales de la época. Posición que le permitió producir una literatura de contenido intenso, cuestionadora y visceralmente enfrentada a la propuesta

reivindicativa que habían asumido sus predecesores inmediatos, los denominados narradores indigenistas; quiénes habían percibido la realidad del indio, desde la perspectiva epidérmica y sesgada acaso a conceptos sociales limitativos. Su trabajo fue posible, como él mismo lo había manifestado, solo después de haber conocido y experimentado *in situ* y con su vida misma, las bondades y acaso también lastres, de ese mundo al que también lo consideraba como el suyo.

Consecuente a la asunción de los presupuestos teóricos contestarios y revolucionarios, la funcionalidad de la música demuestra que el contexto andino, es una realidad quebrada en dos clases sociales antagónicas: la del blanco y la del indio. Sin embargo, coexisten en el mismo espacio, pero en confrontación permanente. La primera, representada por los blancos (el patrón y principales vinculados a cultura occidental); y la segunda, por los indios (representantes de la cultura andina), de raigambre ancestral y que, por eso mismo, se renueva y se fortalece a través del tiempo, es decir, de generación en generación.

Para el indio la práctica de la música posee una connotación mítica, en tanto que es resultante de la fusión de múltiples elementos de la naturaleza, del cosmos, así como de su misma consistencia social, a efecto de constituir la particular naturaleza de la cosmovisión andina del país. Bajo estas condiciones, el contexto sociocultural del indio, resulta ser invencible; razón por la que puede imponerse, por ejemplo, al abuso del patrón con la seguridad de vencerlo. La prueba es su “indianización”, es decir la aceptación de la música o valor del arte folklórico del indio. El patrón, en estas condiciones, deja de lado sus diferencias y se socializa con él. Hecho que, en otras palabras, significa que la música tiene poder y por lo tanto es capaz de integrar a ambas fuerzas contrapuestas, ya que ella es, además, la expresión del bien. Siendo así, el mensaje subyacente de la narrativa de Arguedas, es la lucha por la preservación del valor sociocultural del indio. Lo que no significa que se aboue por el retorno al pasado Ayllu incaico, como afirma en sentido peyorativo Vargas Llosa (“utopía arcaica”, 1995) sino, más bien, por la defensa del valor sociocultural de indio.

Conflicto de Intereses

El autor sostiene que no existe conflicto de intereses en la elaboración de su presente investigación.

Responsabilidad ética y legal

El autor declara que el estudio se circunscribe dentro de la opción cualitativa, puesto que el material con el que se ha trabajado, correspondió básicamente al análisis de textos literarios. En este sentido, el principal método de la investigación es el hermenéutico literario y no se ha requerido el estudio con seres humanos.

Declaración sobre el uso de LLM (*Large Language Model*)

En el desarrollo del artículo no se ha utilizado para su redacción textos provenientes de LLM (ChatGPT u otros)

Financiamiento

Esta investigación no ha recibido financiación externa.

Correspondencia: principegf@hotmail.com

Referencias

- Arguedas, J. M. (1950). *La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú*. Mar del Sur N° 9, pp. 66-72
- Carpentier, A. (1966). *Tientos y diferencias*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Castro, C. (1973). *El mundo mágico de José María Arguedas*. Loma, Instituto de Estudios Peruanos
- Cornejo, A. (1970). El sentido de la narrativa de Arguedas. *Revista Peruana de Cultura*, N° 13, (14), pp. 15-22
- Cornejo, A. (1973). *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Losada
- Dorfman, A. (1970) Conversación con José María Arguedas. *Coral N° 3* (número especial)
- Dorfman, A. (1970). *José María Arguedas y Mario Vargas Llosa, dos visiones de una sola América*. Santiago de Chile, en *Imaginación y violencia en América*, Universitaria
- Hare, C. (1998). Arguedas y mestizaje de la lengua. Madrid: Actas XIII Congreso de Asociación Internacional de Hispanistas.
- Jiménez, A. (1963). *Instrumentos musicales peruanos*. *Revista de Museo nacional*, tomo XIX-XX
- Lévano, C. (1969). *Un sentimiento trágico de la vida*. Lima, Editorial Gráfica Labor Poviña,
- A. (1954). *Teoría del folklore*. Assanchi
- Rowe, W. (1973). Mito, lenguaje e ideología en Los ríos profundos. Textual N° 7, INC

ISSN: 2617 – 0337

Vargas, M. (1996). *La utopía Arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. FCE

Vargas, M. (1969). Tres notas sobre Arguedas. En: Nueva Novela Latinoamericana I de Lafforgue, J. Paidós.

Abreviaturas

LRP: Los ríos profundos (1958)

TLS: Todas las sangres (1964)

YF: Yawar fiesta (1941)

D y P: Diamantes y pedernales (1954)

ES: El sexto (1961)

ZZ: El zorro de arriba y el zorro de abajo (1971)

AR-Ñ: La agonía de Rasu- Ñiti (1962)

AM y TC: Amor mundo y todos los cuentos (1967)

Trayectoria académica

Doctorado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y trabajó como docente en la Universidad Nacional Hermilio Valdizán de Huánuco (1973-1990), Universidad Nacional San Luis Gonzaga de Ica, Escuela de Post-Grado (2000-2010), Universidad N. Federico Villarreal (Escuela de Literatura: Pre y Post- Grado, 2000-2011) y Universidad Inca Garcilaso de la Vega (Pre-grado Facultad de Derecho de 2002-2012). Asimismo, fue Rector (e) en la Universidad Nacional Hermilio Valdizán, (1985), Vice-Rector Académico de la Universidad Hermilio Valdizán (1986-1989), Vice-Presidente Académico de Comisión Reorganizadora de Universidad de Iquitos (1998) y Decano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas (Univ. H. Valdizán, 1983-1986).

EDUCA UMCH, 21, enero-junio