

## ARGUEDAS Y LA MÚSICA

AYMARÁ DE LLANO<sup>1</sup>

### RESUMEN

Los modos en que José María Arguedas incluye la música se estudian en el presente trabajo en dos de sus novelas, *Los ríos profundos* y *El Sexto*. Las estrategias de escritura comprometen todos los niveles del relato, trabajan colaborativamente en la inclusión del archivo, operan en conjunto como trabajo de memoria y actualizan lo silenciado. Se trata de un tipo de trabajo disruptivo en el que el canto/música tiene un papel preponderante. El archivo da lugar a los trabajos de memoria como recuperación del pasado y, también, como resemantización en las que los bordes entre las otras artes y la literatura se materializan en un proceso de escritura innovador.

### PALABRAS CLAVE

Música- escritura -José María Arguedas

**L**a incorporación de la música en la narrativa de José María Arguedas merece un espacio de reflexión en cuanto a su tratamiento y el trabajo con el discurso. En primera instancia, se puede aseverar que no se trata de una inclusión temática o incrustación únicamente, lo enuncio así porque también se presenta de esos modos, sin embargo, las estrategias en donde se halla la música entramada en la urdimbre narrativa son las que me interesan en esta oportunidad ya que comprometen todos los niveles del relato, trabajan colaborativamente en la inclusión del archivo, operan en conjunto como trabajo de memoria y actualizan lo silenciado. Se trata de un tipo de trabajo discursivo en

---

<sup>1</sup> Aymar de Llano. Doctorada en la UBA, profesora emérita en la UNMdP se dedica a la crítica literaria latinoamericana, en especial de la zona andina y a los problemas de escritura y lectura.

el que el canto/música (estos como conjunto aglutinado de la cultura andina y del hablar en quechua como canto) no aparece como un “fruto impropio” (utilizamos terminología de Garramuño), Arguedas los incorpora construyendo una trama narrativa en la cual funcionan como soporte y propicia un modo de traducción cultural con el objetivo de que el hispano-parlante capte la pertenencia desde su propia no-pertenencia. De tal modo, lo que Arguedas trae a colación desde el archivo de la cultura andina (sea la letra de una canción, un baile o el canto de la naturaleza) rememora el pasado reinsertando ese material de archivo en el presente, de modo que lo resemantiza. Dice Garramuño que “el archivo posibilita la memoria” (64) porque exhibir los restos del pasado, permite dejar atrás ese pasado en cuanto sobrevive en un presente que los resignifica. De ahí que la música no interesa como discurso musical en la narrativa de JMA, sino que, al descentrarlo, lo reinserta en un nuevo contexto actual.

### ***LOS RÍOS PROFUNDOS***

A veces la relación entre el canto y la materia recordada surge de manera explícita, o sino la actualización de alguna situación vivida en el pasado se produce ya sea por el ritmo empleado, por la letra de la canción o por el hecho mismo de recitar, cantar o tocar algún son.<sup>2</sup> La referencia al canto está ligada directamente con la palabra quechua, puesto que se muestra la letra de las canciones en ambos idiomas. Para Rama, la música establece una pauta rígida, inamovible por su matriz métrica desde donde se combinan dos rasgos: el tiempo remoto, el del origen que religa con el pasado y el poder de convocatoria entre los personajes del presente, especialmente en sectores populares (Rama, 1983:28). La dimensión social de la música -que Arguedas reitera a lo largo de todas sus obras de ficción y describe en numerosos ensayos dedicados al folklore y a las canciones quechuas-, es un elemento innovador en el tratamiento del lenguaje. La relevancia dada a la música llega a ser un factor determinante en la composición de la novela: el “zigzaguo” entre los diferentes niveles musicales, poéticos y realistas que se separan y convergen

---

<sup>2</sup> Dice Ángel Rama que cuando Arguedas incorpora las canciones en sus novelas, no lo hace con la intención de un folklorista. “[Sino que] está incorporando palabras cantadas, una simbiosis de significantes y significados que se ajusta o perfecciona por la tarea que cumple la pauta musical. A ésta cabe una función tanto en el estricto campo lingüístico como en el semántico, porque da tono, timbre, intensifica ciertas partes, las repite en los estribillos, homologa diferentes textos mediante el mismo fraseo musical, etc. Es eficaz moduladora de la poesía en un grado superior al de las matrices métricas o rítmicas que de la música se han desprendido.” (Rama 1983b: p. 25)

alternativamente y que, por otro lado, corresponden a una doble y antitética formulación: la mítica y la histórica.<sup>3</sup>

La memoria es relevante en esta novela publicada en 1958. En gran parte, la rememoración se produce cuando aparece la palabra cantada o la referencia a la música. A veces la relación entre el canto y la materia recordada surge de manera explícita, o si no la actualización de alguna situación vivida en el pasado se produce ya sea por el ritmo empleado, por la letra de la canción o por el hecho mismo de recitar, cantar o tocar algún son.<sup>4</sup> La referencia al canto está ligada directamente con la palabra quechua, puesto que se muestra la letra de las canciones en ambos idiomas. Para Rama, la música establece una pauta rígida, inamovible por su matriz métrica desde donde se combinan dos rasgos: el tiempo remoto, el del origen que religa con el pasado y el poder de convocatoria entre los personajes del presente, especialmente en sectores populares (Rama: 1983, p:28).

La dimensión social de la música -que Arguedas reitera a lo largo de todas sus obras de ficción y describe en numerosos ensayos dedicados al folklore y a las canciones quechuas-, es un elemento innovador en la novela peruana. Esta es una de las distancias que se pueden marcar con la novela regionalista, ya que el realismo -estética dominante de la serie regionalista- está sujeto a una visión de tipo documental, panorámica y externa al mundo que no se interesa en registrar las vivencias internas de los personajes, por lo tanto no profundiza en las auténticas motivaciones sociales de esas comunidades.

Así, la música es un factor determinante en la composición de la novela ya que, Arguedas, como agente transculturador, procuró no destruir las raíces, alentó a las comunidades campesinas a que salieran del silenciamiento impuesto durante siglos, tuvo presente no obturar las fuentes creativas y el ingreso pleno a la historia. Buena parte de la crítica ha interpretado la continua remisión a las matrices culturales originarias como una propuesta de vuelta a tiempos arcaicos, lo que desestimaría todo tipo de adelanto y vería, con desprecio, la modernización. Lo interesante como propuesta -utópica porque la

---

<sup>3</sup> Rama le da importancia fundamental a la música a tal punto que la relaciona con la estructura de la ópera popular. Para ello estudia: el juego alternativo de personajes individuales y corales, las secuencias escénicas sucesivas y la pluralidad de formas expresivas para las voces humanas. (Cfr. Rama: 1983, pp. 13-41).

<sup>4</sup> Dice Ángel Rama que cuando Arguedas incorpora las canciones en sus novelas, no lo hace con la intención de un folklorista. “[Sino que] está incorporando palabras cantadas, una simbiosis de significantes y significados que se ajusta o perfecciona por la tarea que cumple la pauta musical. A ésta cabe una función tanto en el estricto campo lingüístico como en el semántico, porque da tono, timbre, intensifica ciertas partes, las repite en los estribillos, homologa diferentes textos mediante el mismo fraseo musical, etc. Es eficaz moduladora de la poesía en un grado superior al de las matrices métricas o rítmicas que de la música se han desprendido.” (Rama: 1983b, p.25)

integración no se ha dado todavía hoy- es la conjunción de todos los elementos del pasado -que en esta novela se actualizan a través de la música y el canto- con los del presente - que aparecen en la línea argumental-.<sup>5</sup>

En trabajos anteriores, he estudiado el «efecto de traducción» en *Los zorros*, este mecanismo también funciona en *Los ríos profundos* -de manera incipiente en cuanto a elaboración discursiva- mediante las distintas formas de inclusión de los códigos musicales. Por otro lado, la iniciación del capítulo VI, “Zumbayllu” es parte de un trabajo discursivo con la “palabra-cosa” que culmina en las extensas descripciones en su última novela. Esos cambios de registro también contribuyen a “traducir” de una cultura a la otra. Sin embargo, en esta novela, la música es la variante principal de traducción. Tanto la aparición escrita de la música como la palabra en quechua son maneras de traducir a este código -el escrito-, las formas propias de la oralidad. Por otro lado, el hecho de que las letras de las canciones y las palabras o frases en quechua aparezcan en el texto es la manera de darles un lugar en el mundo letrado que no tenían porque no pertenecen a él; desde este punto de vista, se presenta como una forma de apropiación; desde otro, se lo puede ver como una propuesta de integración futura. Desde ambos ángulos de enfoque, es evidente la apuesta por la supervivencia y, así, ocupar el lugar que les había sido vedado. De manera implícita, se concede el reconocimiento de los valores culturales y restituye la posibilidad de interactuar con los otros sectores exitosamente.

Es importante distinguir que leo esta propuesta de integración en *Los ríos profundos* desde operatorias lingüísticas y formas de composición novelística. En cambio, desde el tratamiento del personaje en conflicto, Ernesto vive en medio de la tensión de dos mundos en colisión permanente. Además, ese ser atormentado por las relaciones con los “otros”, es el filtro a través del cual se nos muestra el mundo andino, lo que resulta problemático *per se*, aunque es también una estrategia para mostrar la lucha continua de una manera verosímil. Desde otro ángulo de enfoque, la polaridad oralidad/escritura sigue vigente, aunque se crea una “ilusión de oralidad escrita” por la naturaleza colectiva de la memoria *oral* (Lienhard: 1990, p.171). Para Lienhard, “la voz colectiva explícita o implícita que habla en todos los textos alternativos” se constituye en una transformación tangible que opera esta en el modelo de escritura occidental.

---

<sup>5</sup> “En los niveles del recitativo y del canto funciona el mito, mientras que en los de la declamación y la narración funciona la historia, pero de pronto éstos ingresan a los más altos niveles, sin que ni uno ni otro valor sean desvirtuados. Es una hazaña de la literatura.” (Rama: 1983, p. 40).

## EL SEXTO

En el caso del personaje Gabriel, la evocación se produce en momentos críticos mediante la palabra o el canto en quechua. El recuerdo de la sierra es, también, recurrente en circunstancias adversas aunque sólo sea a través de la memoria; cuando esto ocurre, aparece una figura frecuente en esta escritura: la comparación.<sup>6</sup> Entonces, se proyecta la historia del caso individual de lucha y agonía en el presente de la prisión a lo colectivo en el pasado de la infancia o juventud; esa actualización a través del recuerdo se apoya, a veces, en el canto o en la palabra quechua. En la evocación del espacio serrano, la comparación es una constante como figura del discurso que le permite la incorporación de ese lugar *otro* que, en general, remite a la infancia.<sup>7</sup> Este recurso no es usado de manera aséptica, con esto quiero decir que no aparecen solamente los elementos de la comparación, sino que, a partir del elemento asociado desde la memoria, se expresa un estado de ánimo relacionado con la rememoración en forma positiva y, de manera opuesta, con el presente.<sup>8</sup> Cuando habla con Cámac, “un carpintero de las minas de Morococha y cerro, ex-campesino de Sapallanga”, señala que del ojo sano “brotaba la vida”.<sup>9</sup>

...la luz de ese único ojo volvió a hacerme sentir el mundo, puro, como el canto de los pájaros y el comenzar del día en los altísimos valles fundan en el ser humano la dicha eterna que es la de la propia tierra (p. 53).

<sup>6</sup> “Con frecuencia, en la memoria de Arguedas el espacio andino se contrapone al espacio costeño constituyéndose en un paisaje del alma intensamente extrañado. Esta oposición se manifiesta especialmente en *El Sexto*, novela en que la materia sórdida y sorda que allí se manipula se aviva líricamente cuando la memoria consigue aproximar aspectos del mundo serrano.” (Paoli: 1992, p. 45).

<sup>7</sup> En el capítulo 1, hemos tratado esta figura como una de las formas en que se remite al pasado mediante la evocación de los elementos de la naturaleza. En ese momento, lo analizábamos como una manera de incorporarlos, característica de la primera etapa en la producción de Arguedas. Aunque *El Sexto* fue escrito en 1957, conserva en su discurso la marca que lo particularizaba en 1939, en el “tiempo de la decisión” (ver epígrafe a la novela).

<sup>8</sup> Un sentido homólogo tiene la descripción en Arguedas según Roberto Paoli: “Es fácil que la descripción esté imbuida de subjetivismo, más que la narración o el diálogo. Un autor de una sensibilidad telúrica extraordinaria como es Arguedas encuentra en ella el campo más idóneo para expresar su emoción. Aunque desde una perspectiva estructural la descripción deba considerarse por naturaleza *ancilla narrationis*, la descripción arguediana es por lo general el foco emocional del cuento. Y lo es incluso cuando ella tiene una finalidad principalmente informativa, didáctica, y asume la apariencia modesta de una explicación de términos quechuas o de un comentario a un rito tradicional.” (Paoli: 1992, p. 44).

<sup>9</sup> José María Arguedas, *El Sexto*, 1979: 26 y 53 respectivamente. Las citas de estas novelas remiten siempre a esta edición que figura en la bibliografía.

Gabriel se siente reconfortado por la luz y, de inmediato, se produce la comparación con elementos naturales que retrotraen al pasado en la sierra. El canto de los pájaros es uno de los motivos recurrentes y, además, posibilita la expresión de sentimientos o de estados anímicos del sujeto también vinculados con la tierra. En otras ocasiones, un elemento natural con valor negativo en el presente -por ejemplo, la lluvia en la cárcel- es el que produce el enlace para la evocación hacia el tiempo de la infancia.

¡En la cárcel también llueve!” [...] Yo me crié en un pueblo nubloso, sobre una especie de andén de las cordilleras. Allí iban a reposar las nubes. Oíamos cantar a las aves [...] El canto animaba al mundo así escondido; nos lo aproximaba mejor que la luz, en la cual nuestras diferencias se aprecian tanto (p. 29).

En este caso, ni siquiera se hace necesario el nexo comparativo porque, desde el efecto que le provoca la lluvia, adviene la actualización que lo lleva al otro espacio. Consideramos relevante destacar cómo a partir de los elementos de la naturaleza - en este ejemplo, la luz y el canto de las aves- se accede a lo subjetivo (lenguaje como afecto), ya sea que se trate de un estado anímico o bien de concepciones sobre determinados saberes del mundo. El valor y los poderes del canto, que en esta cita aparecen como temas, son retomados de manera constante desde distintos ángulos. Una de las formas es la inclusión de textos de canciones en quechua con la correspondiente traducción o bien la referencia a las mismas: “El Sexto se removerá hasta sus cimientos si entono un *ayataki*, que es la despedida a los muertos” (p. 189). De igual manera que el canto, la palabra en quechua tiene efectos especiales sobre los internos: “He logrado consolarlo hablándole en quechua” (p. 182). Si bien esta lengua no tiene presencia en una cantidad mensurable en líneas -son muy pocas y la mayoría forman parte de canciones-, sí tiene una aparición efectiva en el imaginario que crea la novela, tal como en las otras piezas narrativas de JMA.<sup>10</sup> El canto, la propia palabra en quechua, ambos elementos referidos y la danza son temáticas que cooperan para crear ese discurso que remite al lenguaje como afecto, podríamos decir que trabajan en conjunto con las descripciones de la naturaleza recordadas de un pasado infantil o de juventud.<sup>11</sup> Todos estos elementos y sus respectivas formas de enunciación concurren en pro de la idea de un submundo de

<sup>10</sup> Insistimos en el concepto de co-presencia como uno de los que mejor expresan esta presencia no presente. (Cfr. Escobar 1984).

<sup>11</sup> “Es un mundo de correspondencias anímicas y musicales en el cual la naturaleza canta con voz humana y la voz humana parece la voz de la naturaleza”. (Paoli: 1992, p.47).



reclusión en plena ciudad que, a su vez, reproduce la multiplicidad existente en la sociedad peruana, exacerba las diferencias y las multiplica con nuevos códigos típicos de ese espacio clausurado. Una muestra de una sociedad en la cual la rememoración de la infancia se produce para actualizar el espacio serrano y, así, revivir la plenitud que produce la naturaleza. Estas evocaciones tienen efectos saludables en los personajes ya que les permiten sobrellevar las situaciones sórdidas que la cárcel les impone.

## CODA

Ese sujeto, construido como un ser escindido y marginal, no puede ni quiere sostener una relación de enfrentamiento con el otro, ni tampoco fundirse hasta llegar a un desdibujamiento de la frontera. Así, los límites construidos en el regionalismo se quiebran y, por ello, se instaura una zona diferente entre el yo y el otro. Arguedas propone transitar ese paisaje propio con sus restos/ruinas (entre otros materiales, los musicales) e interrogar desde allí las posibilidades de enunciación en un presente que le exige traducir para ser comprendido. La música es una de las herramientas que le permiten hacerlo. Son bordes resbaladizos, lo suficientemente romos como para que el sujeto pueda transitar por ambos campos aunque se sienta extranjero en los dos. De modo homólogo, la música se estabiliza desde la bordura del discurso en español trabajado al detalle. Dice Richards: “Las rupturas y los estallidos de la modernidad occidental hicieron que esas fronteras de delimitaciones, de especificidad artística se conviertan en una zona de roces y fricciones entre la autonomía (separación, distancia) y la heteronomía del arte (mezclas, revolturas)” (2014, p. 10). En este caso, según venimos viendo, el discurso se carga de heteronomías con borduras que se friccionan en pleno movimiento.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arguedas, José María. (1979). *El Sexto*. Barcelona: Laia, 2da. edición. También, Lima: Mejía Baca, 1961.
- (1954). *Los ríos profundos y Cuentos escogidos*. Prólogo de Mario Vargas Llosa. Chile: Biblioteca Ayacucho e Hyspamérica Ediciones Argentina. También: (1958). *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Losada.
- Escobar, Alberto. (1984). *ARGUEDAS o la utopía de la lengua*. Lima: IEP.
- Garramuño, Florencia. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lienhard, Martin. (1990). *La voz y su huella*. La Habana: Casa de las Américas.
- Neuburger, Ana (abril-junio de 2020). El presente y sus restos. Arte, literatura e imagen en la estética contemporánea. *La Palabra*, (37), 41-56.  
<https://doi.org/10.19053/01218530.n37.2020.8950>
- Paoli, Roberto. (1992) La descripción en Arguedas. *Anthropos*. (128), 43-48.
- Rama, Ángel. (1983) Los ríos profundos», ópera de pobres. *Revista Iberoamericana*. XLIX, (122), 11- 41.
- Richard, Nelly. (2014). Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.