

**ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE FOLKLORE
JOSÉ MARÍA ARGUEDAS**

Programa de Complementación Académica



**Apreciación de instrumentos musicales tradicionales del Perú en la
literatura de José María Arguedas**

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciado en Educación Artística, especialidad
Folclore, mención Música

AUTOR:

Maximiliano Sixto Escriba Medina

ASESOR:

Dr. García Tarazona, José Omar (ORCID:0000-0002-7819-9991)

LIMA-PERÚ

2023

Dedicatoria

*A los hombres del Ande,
que inspiraron en mí la música.*

Agradecimiento

A los maestros de la ENSF José María Arguedas por sus sabias enseñanzas. Y a la gloriosa primera promoción, con quienes forjamos los cimientos de nuestra casa de estudios.

ÍNDICE

DEDICATORIA.....	ii
AGRADECIMIENTOS.....	iii
ÍNDICE DE CONTENIDOS.....	iv
ÍNDICE DE TABLAS.....	v
ÍNDICE DE FIGURAS.....	vi
RESUMEN.....	vii
ABSTRAC.....	viii
I. INTRODUCCIÓN.....	9
1.1 Descripción del problema.....	10
1.2 Antecedentes.....	11
1.3 Teorías y conceptos.....	13
1.5 Objetivos.....	18
II. MÉTODO.....	20
2.1. Enfoque y diseño de investigación.....	20
2.2. Ámbito de estudio.....	21
2.3 Participantes.....	22
2.3.1 Criterio de inclusion y exclusion.....	24
2.4 Categorías y subcategorías.....	25
2.5 Técnicas e instrumentos de recolección de datos.....	25
2.6 Procedimiento.....	26
2.7 Estrategias de análisis.....	27
2.8 Aspectos éticos.....	28
III. RESULTADOS.....	29
IV. DISCUSIÓN.....	55
V. CONCLUSIONES.....	57
VI. RECOMENDACIONES.....	60
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	61
APÉNDICE 1 matriz de consistencia.....	62
APÉNDICE 2 ficha de validacion del instrumento experto 1.....	65
APÉNDICE 3 ficha de validacion del instrumento experto 2.....	66
APÉNDICE 4 matriz de categorias y subcategorias.....	67
APÉNDICE 5 cuestionario de entrevistas.....	67

LISTA DE TABLAS

Contenidos	página
Tabla 1. código de participantes	24
Tabla 2. validación instrumento por expertos	26

LISTA DE FIGURAS

Contenidos	Página
Figura 1. <i>José María Arguedas</i>	21
Figura 2. <i>El waqrapuku</i>	30
Figura 3. <i>El pincullo</i>	33
Figura 4. <i>El arpa indígena</i>	36
Figura 5. <i>El charango</i>	42
Figura 6. <i>El violín</i>	44
Figura 7. <i>La tinya</i>	46

Resumen

La presencia de instrumentos musicales en las obras literarias de José María Arguedas ha impulsado el interés por entender y dar a conocer la relación entre música y literatura. Por ello, en el presente trabajo de investigación titulado «Apreciación de instrumentos musicales tradicionales del Perú en la literatura de José María Arguedas», analizamos seis obras literarias del autor peruano divididas en dos categorías: la primera, instrumentos de música tradicional, y la segunda, narrativa arguediana. Del análisis de estas novelas y cuentos, se puede colegir que la música se relaciona al unísono con cada una de las prosas literarias del ilustre amauta. En ese sentido, enunciarnos el siguiente problema: ¿de qué manera se aprecian los instrumentos musicales tradicionales del Perú en la literatura de José María Arguedas? Y esto a la vez nos lleva al siguiente objetivo; analizar los instrumentos musicales tradicionales del Perú en las novela y cuentos de José María Arguedas. Esta investigación posee un enfoque cualitativo, la técnica que se aplicó fue de análisis textual a través de fichas de recojo de información con sus respectivas matrices. Al análisis literario-musical se incorporaron datos que sustentan la presencia de instrumentos musicales que representan el sincretismo andino. En tal sentido, se ha identificado que los instrumentos musicales autóctonos y los que llegaron con la invasión española, muy aparte de ser protagonistas en cada novela y cuento, vibran, tienen vida y están en constante diapason con el hombre y la naturaleza. Por último, se concluye que la apreciación de instrumentos musicales tradicionales en las obras literarias de José María Arguedas son el cimiento para forjar el camino del arte y la cultura de nuestros estudiantes.

Palabras clave: apreciación, instrumentos de musical tradicional, José María Arguedas.

Abstract

The presence of musical instruments in the literary works of José María Arguedas has prompted the interest in understanding and making known the relationship between music and literature. Therefore, in the present research work entitled "Appreciation of traditional Peruvian musical instruments in the literature of José María Arguedas", we analyze six literary works of the Peruvian author divided into two categories: the first one, traditional musical instruments, and the second one, Arguedas' narrative. From the analysis of these novels and short stories, it can be inferred that music is related in unison with each of the literary prose of the illustrious *amauta*. In this sense, we enunciate the following problems: in what way are the traditional musical instruments of Peru appreciated in the literature of José María Arguedas, and what importance do the novels and short stories of José María Arguedas have for the appreciation of the traditional musical instruments of Peru? This research has a qualitative approach, the technique applied was textual analysis through data collection cards with their respective matrices. The literary-musical analysis incorporated data that support the presence of musical instruments that represent Andean syncretism. In this sense, it has been identified that the autochthonous musical instruments and those that arrived with the Spanish invasion, apart from being protagonists in each novel and story, vibrate, have life and are in constant diapason with man and nature. Finally, it is concluded that the appreciation of traditional musical instruments in the literary works of José María Arguedas are the foundation to forge the path of art and culture of our students.

Keywords: appreciation, traditional musical instruments, José María Arguedas.

I. INTRODUCCIÓN

La Educación Básica Regular busca desarrollar integralmente a los estudiantes. Para este fin, el sistema educativo peruano cuenta con el Currículo Nacional de Educación Básica [CNEB] (2016) oficial, que desde hace algunos años viene siendo implementado y diversificado por los miles de docentes que a lo largo y ancho del territorio peruano cumplen con la formación de los educandos.

Un estudiante, al término de su formación escolar, según la lógica del sistema educativo, debe alcanzar competencias y capacidades para poder afrontar con éxito las diversas dificultades que lo rodean. En ese sentido, un rasgo de la personalidad educativa fundamental y vital es la **apreciación musical**. En todo el sistema educativo del mundo se desarrolla la apreciación artística musical. Esto, porque los problemas que a menudo se presentan en la vida del ser humano no son repetitivos ni rutinarios, sino que son nuevos y controvertidos e, incluso, inauditos, situación que exige a cada persona o estudiante soluciones y abordajes novedosos.

En ese sentido, no basta tener conocimientos sobre un tema, sino que se requiere saber y apreciar con originalidad y eficiencia. Por ello, en la presente investigación nos interesa, desde el campo del folclore y la educación artística, proponer una alternativa que busque incentivar, desarrollar competencias y capacidades en la apreciación de instrumentos musicales tradicionales del Perú presentes en la literatura de José María Arguedas.

Es cierto que en el sistema de Educación Básica Regular hay contenidos obligatorios y necesarios en cada materia, que incluso no consideran el folclore como temática expresa, sino como arte y cultura. Ello no impide que, en el ámbito de un currículo abierto, diversificado y flexible, no se pueda incorporar el folclore con temas y alternativas de apreciación musical. Nuestra propuesta es usar de manera concreta las obras literarias de

José María Arguedas para apreciar los instrumentos tradicionales del Perú en tres novelas y tres cuentos pertenecientes a su obra literaria.

Según la Oficina de Música y Danza del Instituto Nacional de Cultura (1978), la capacidad que tenemos los peruanos para la creación de instrumentos propios, así como nuestro ingenio para modificar lo que ha venido de afuera, es sobresaliente. Además, precisan que nuestras antiguas culturas son el cimiento y la estructura de nuestro pasado de varios milenios, pues este pasado no ha desaparecido, sino que, por el contrario, está presente.

1.1 Descripción del problema

La apreciación musical ha estado generalmente vinculada a la presentación de grandes compositores y de músicos representativos en la historia de la música universal clásica. Algunos países como el Reino Unido han realizado importantes esfuerzos por incluir en sus programas expresiones musicales del folclore y la tradición de distintas culturas, como respuesta a la creciente diversidad cultural que se presenta en sus escuelas. Apreciar es una tarea de aproximación y acercamiento creativo que permite reajustar o reafirmar nuestros criterios para verificar la cohesión artística de las obras. En la apreciación musical no juega el criterio subjetivo de los gustos particulares.

¿Cuál es la diferencia que existe entre apreciar y gustar de una obra artística? El gusto no es apreciación. El gusto es una respuesta personal que revela preferencias por razones subjetivas. La apreciación pretende ser objetiva, dentro de ciertos límites. Es en ese sentido que Rodríguez (2019), profesora del Departamento de Arte de la Universidad las Tunas-Cuba, menciona tres operaciones básicas para apreciar:

Analizar, interpretar y valorar si se quiere tener una experiencia con la obra artística y no se quede en lo trivial. Para analizar, es importante observar, escuchar o, dado el caso, interactuar con la obra. Al mismo tiempo, es importante hacer una descripción de los elementos constitutivos de la obra,

desde los más sencillos a los más complejos: autor, género musical al que pertenece, tonalidad, aire o movimiento de la obra, etc. (p. 1)

Al apreciar, se debe tener en cuenta los lenguajes expresivos de la música, sus elementos y cualidades, así como la función musical de la obra artística. Valorar una obra permite emitir un juicio en un periodo histórico, luego de situarla dentro de una tendencia de estilo y género. En ese sentido, la valoración tiene por principio descubrir el grado de originalidad de una obra.

1.2 Antecedentes

Respecto a los antecedentes de la investigación, Alcántara (2019) aborda el procedimiento de la música en la novela corta *diamantes y pedernales*, donde el objetivo principal fue analizar la función de la música y su carácter unificador y revitalizador de la cultura andina. Para cumplir con los objetivos del estudio, analizó textos de la novela en mención y una lectura interpretativa crítica del corpus narrativo. En conclusión, manifiesta que los géneros musicales han mantenido su esencia andina dentro de su cosmovisión a pesar de que su evolución ha experimentado particulares hibridaciones y transformaciones. Así, la inclusión de géneros musicales, como huaynos, carnavales y yaravíes, generan una experiencia de sentimientos musicales en el mundo, la cual es representada en sus novelas y cuentos. Por otro lado, la descripción de instrumentos musicales y de fiestas que describen una especial relación entre los personajes, la naturaleza, la música y el orden vital del mundo andino, son muestras de la centralidad del arte musical en el universo arguediano.

Del mismo modo, Larrú (2017), en un capítulo de su tesis, sostiene que José María Arguedas ha demostrado un profundo conocimiento del universo andino, así como una enorme capacidad y gran sensibilidad para representar el mundo andino en su literatura, lo cual se percibe en sus novelas, cuentos y poesía. Todo trabajo literario, lírico o narrativo constituye una forma de comunicación que se elabora a través de determinados códigos de

representación, de ciertas formas que tienen como soporte un sistema de pensamiento y una cultura. Larrú aborda el carnaval de Tambobamba, que Arguedas inmortalizó, donde se evidencia la presencia de instrumentos tradicionales andinos como la tinya, la quena y el charango, que acompañan a los jóvenes carnavaleros.

Para concluir con los antecedentes nacionales, Vásquez (2002) resalta el compromiso de José María Arguedas con la seguridad de encontrar otras dimensiones de lo que la música significa en la cultura andina. Además de los artículos descriptivos de instrumentos musicales, fiestas y danzas, Arguedas nos permite comprender la música andina a través de su obra literaria y nos conduce a observarla como una partitura o una banda sonora de una película que transcurre en toda la narración. Así, los versos poéticos están bien trabajados por Arguedas y contiene una raíz o elemento medular que es la música, o, mejor dicho, un mundo sonoro.

En lo concerniente a los antecedentes internacionales, Liang (2018), valiéndose de diversas fuentes, aborda la música en sus novelas como el vínculo privilegiado entre las comunidades de hombres y la naturaleza, así como entre la conciencia subjetiva y el universo objetivo, debido a que ambos cantan continuamente y pueden entonar al unísono. De esa manera, cuando cantan, siguen a los elementos de la música y reclaman la armonía de la naturaleza y el hombre para encontrar un orden cósmico equilibrado. Las expresiones artísticas como la música, la danza o los rituales se encuentran enlazados de una manera profunda. En conclusión, José María Arguedas utiliza la música, el canto y la danza como otra forma de expresión para representar diferentes tipos de cambios como la oralidad, que en sus novelas no tiene poder. Asimismo, Arguedas utiliza las manifestaciones folclóricas como una palabra muda y locuaz a la vez, para ser una palabra elocuente y plantear un punto de transformación.

Rama (1983), a su vez, analiza y concluye que Arguedas siembra de canciones su novela. No está incorporando simplemente bellos poemas folclóricos, aunque es consciente

de que está agregando palabras cantadas en *Los ríos profundos*. Pero además existe una relación entre significantes y significados, entre la palabra y la pauta musical. A esta le corresponde una función, no solo da tono o timbre, también intensifica ciertas partes, las repite en los estribillos, homologa diferentes textos mediante el mismo fraseo musical, en suma, sabe que en esos instantes la obra literaria está cantando. Se lo dice explícitamente el narrador, quien rodea a las canciones de datos que subrayan su radical condición musical: da información de los instrumentos musicales, de sus particularidades rítmicas y cómo esta composición es entonada.

Finalmente, en un artículo publicado en la Revista Internacional de Educación Musical, Campbell (2013), catedrática de la Universidad de Washington (EE. UU.), sostiene que los etnomusicólogos podrían beneficiarse de los educadores musicales, y viceversa. Además, podrían dictar cursos para el estudio de música universal y estrategias de enseñanza que han demostrado tener éxito en el desempeño profesional y en el ámbito académico. En conclusión, para la investigadora citada, la educación musical y la etnomusicología son relevantes, ya que pueden servir como medios para entender y profundizar en aspectos de la enseñanza musical. Gracias a ellas, se podrán mostrar las posibles aportaciones de la etnomusicología a las ciencias pedagógicas de la música, así como considerar el potencial de ambos campos para aprender unos de otros a fin de enlazar una comprensión profunda de la educación musical y la cultura.

1.3 Teorías y conceptos

Se sabe que, dentro de las diversas expresiones folclóricas, la literatura posee una interesante relevancia, por ello, no es casual que el propio Arguedas (1963) señale que «son la literatura, la danza y la música, los objetos fundamentales del folclore». Arguedas lo señala así porque él pensaba, como Boas (1911), que la literatura era el medio que podía reconstruir de manera integral y plena, la historia e identidad de un pueblo. De lo anterior se

deduce la importancia que tiene la literatura en el campo del folclore y la cultura inmaterial. Entonces, por esta razón es que deseamos establecer una relación entre folclore literario y el desarrollo de la apreciación musical en los estudiantes de la EBR.

Demás está señalar que la apreciación de instrumentos musicales tradicionales de nuestro país no está siendo trabajada de manera responsable ni por el sistema administrativo político que orienta el accionar educativo del país, ni por los propios docentes. Esta situación muestra un panorama preocupante en los educandos, como carencia de iniciativa, espíritu repetitivo rutinario sin alternativas y ausencia de originalidad en las actividades artísticas, además de un espíritu pasivo y mediocre. Para contribuir a revertir el panorama planteado, proponemos el empleo de la literatura arguediana, así como promover acciones diversas y variadas de apreciación musical de los instrumentos musicales tradicionales del Perú.

En ese sentido, este trabajo se justifica debido que, en la actualidad, la educación secundaria tiene dificultades para dar a conocer los diversos instrumentos musicales tradicionales del Perú, ya que estos varían en su forma, tonalidad, ejecución y construcción de región a región. Las obras literarias de José María Arguedas servirán como medio para lograr la apreciación de instrumentos musicales tradicionales, ya que en el transcurso de la lectura de las tres novelas y tres cuentos que proponemos se aprecian diversos instrumentos de música, como el *waqrapuku*, el *pinkullo* y la *tinya*, con especial énfasis en el arpa y el violín indígenas, que son acompañados rítmicamente por las tijeras y el controvertido charango.

Estos instrumentos musicales probablemente sean extraños o poco conocidos para un estudiante de educación secundaria, familiarizado con los instrumentos musicales de las bandas escolares u orquestas típicas de música, o tal vez con la guitarra y la flauta dulce observados en algún taller musical. Se pretende, pues, a lo largo de esta investigación, que

los instrumentos musicales tradicionales ejecutados por el poblador andino se valoren en su real magnitud.

Dentro de la ciencia pedagógica existe la necesidad de aportar y mejorar el nivel de apreciación musical de los instrumentos musicales tradicionales peruanos, debido a la escasez de investigación en nuestro país, por ello, pretendemos que esta investigación aporte a la ciencia y al conocimiento en los estudiantes de educación secundaria y en la comunidad educativa nacional y, como consecuencia, aportar al CNEB, que considera tomar en cuenta las manifestaciones artístico-culturales para lograr propósitos pedagógicos.

Es muy importante precisar que la definición de «apreciación» es poner en valor el contenido de un objeto a estudiar, es decir, emitir un juicio crítico sobre lo que se percibe. Muy aparte de los gustos personales, es una forma de desarrollar la capacidad de análisis, lo que nos lleva a la idea de conocer para valorar el objeto en sí desde diferentes aproximaciones con la finalidad de configurar una interpretación y llevar a cabo el análisis, el disfrute o la experiencia apreciativa. Como señala Pahlen (1961), «la mayor parte de los seres humanos tenemos la capacidad para interpretar y apreciar la música; por tanto, la educación musical es universal, ya que no tiene como objetivo la especialización, sino que es disfrute estético y emocional».

Arguedas (1965), en una conferencia nos exhorta:

El folclore nos puede a los maestros servir como fuente o material de educación, sobre todo para conocer el espíritu, el modo de ser de los estudiantes y los padres de familia de una comunidad o del pueblo en el cual uno trabaja. Un maestro no puede educar a sus alumnos si no entra en íntima conexión con ellos, si no sabe las costumbres y formas de ser de un niño, sea de una aldea o de una población criolla. (párr. 1)

En relación con lo anterior, el país no encontrará solución al problema la educación por intermedio del método tradicional, sino mediante el método de aprendizaje de la cultura, costumbres y tradiciones de cada pueblo. Somos un Perú mezclado, un país producto del mestizaje en cuanto a creencias, principios morales, políticas; ya que, al fin y al cabo, somos un país, una combinación que aún no ha terminado de definirse. Los maestros somos los que debemos conducir a esta estimación de ver el mundo de esa manera, por lo cual, en nuestro sistema educativo se debe poner énfasis en la valoración de nuestra cultura e identidad nacional.

Es importante entender que la creación y consolidación de una cultura tradicional, no solo se hace con los con los educadores y folcloristas de adentro, sino con el aporte de un conjunto de profesionales, entre ellos novelistas o narradores inmersos en la tradición milenaria de un país para repotenciarlo dentro de una visión integradora. En ese sentido, Canfield (1971) precisa que:

El lenguaje es la materia de la literatura como los colores son de la pintura y la piedra de la escultura. Pero las obras literarias es más que una estructura lingüística: es la idea que logra plasmarse en la palabra, es la direccionalidad del autor, es su forma de ver el mundo lo que se desprende de esa arquitectura verbal es la interrelación que la obra literaria establece con su tiempo y con las épocas venideras, en la dialéctica de los lectores y los libros. (p. 1)

En ese sentido, la novela como texto literario del género narrativo consiste en una historia más amplia que el cuento. En la misma coexisten personajes protagonista que interactúan entre sí, y en algunos casos, los diálogos son característica frecuente, como en el género dramático. La novela ha trascendido en el tiempo a lo largo de la historia, con características distintas según la región y el país a la que pertenece. Además, esta se estructura en capítulos. Cada una de estas divisiones suele tener algún tipo de argumento o temática, por ejemplo, un capítulo suele contar una parte específica de la obra.

Respecto a los cuentos de José María Arguedas, estos poseen un estilo indigenista dueño de un absoluto realismo. Arguedas no escribe de manera indigenista, sino que se transforma en uno de sus personajes y nos cuenta de manera fantástica e imaginativa los sucesos que recogió como profesor, antropólogo y etnólogo. Arguedas plasmó sus cuentos en obras literarias con pasión, «con sangre»; él veía cómo otros escritores estaban deformado al hombre andino, sacándolo de contexto, transformándolo en un indígena sin alma, sucio y sin sentimientos. Arguedas, además, involucra al hombre con la naturaleza y los instrumentos musicales están diapason con el canto y la danza, que son el marco fundamental de sus cuentos. Su objetivo entonces fue despertar una reacción emocional impactante en el lector, ya sea este bilingüe o monolingüe.

En resumen, los cuentos de Arguedas no son puramente ficción que se desarrolla con ciertos personajes y acontecimientos. Es el mismo narrador quien presenta los puntos de vista, los conflictos y el desenlace. Cabe anotar que, generalmente, los cuento se caracterizan por su corta extensión.

Respecto a los cuentos arguedianos, Bogantes (2000) menciona lo siguiente:

Arguedas teje, cual hábil coreógrafo, los distintos grupos de personajes según los sentimientos que lo motiva e invade. Son expresión del interés, la rabia, la angustia el miedo o el pánico que los diálogos de los personajes principales suscitan en ellos. Así, los grupos de indios funcionan como el coro del teatro

griego antiguo. Las edificaciones que rodean la plaza, y que representan diferentes instituciones, son espacios cargados cada uno con una significación particular: la cárcel, la escuela, la iglesia, las casas de los hacendados, etc. (p. 3)

Asimismo, con respecto al cuento, Cortázar (1974) acota que «es como en el boxeo, gana por *knock out*, mientras que la novela gana por puntos» (párr. 4). Así, el cuento recrea situaciones, mientras que la novela recrea mundos y personajes.

Por lo expuesto, la apreciación musical y el folclore basados en la tradición cultural en relación con las novelas y cuentos de José María Arguedas —luego de triangular y analizar las diferentes teorías— será importante para los jóvenes estudiantes de la EBR y la comunidad educativa, esto con el propósito de mejorar la apreciación musical e impulsar el conocimiento de los instrumentos tradicionales del Perú.

1.5 Objetivos

En estrecha vinculación con lo mencionado, podemos sintetizar las ideas en la formulación del siguiente objetivo general:

Analizar los instrumentos musicales tradicionales del Perú en la novelas y cuentos de José María Arguedas

Este objetivo general nos conduce a dos objetivos específicos:

-Identificar durante la narración literaria a los instrumentos musicales tradicionales del Perú en la literatura de José María Arguedas

-Describir la actuación que cumplen los instrumentos musicales tradicionales del Perú en la literatura de José María Arguedas

Estos objetivos generales y específicos nos servirán para incorporar datos que sustenten la presencia de instrumentos musicales tradicionales del Perú en la literatura de José María Arguedas, describir e identificar cual es el rol o desempeño que cumplen durante la narración literaria.

II. MÉTODO

2.1. Enfoque y diseño de investigación

El enfoque de esta investigación es el cualitativo. Siguiendo a Martínez (2006) y Stake (1998), entre los semblantes más significativos de este enfoque se encuentra que nos permite identificar particularidades que no son tomadas por la estadística, es decir, su objeto de estudio se encuentra en el área de las ciencias humanas, de tal manera que, al analizar obras literarias, permitirá observar, comprender e interpretar los contenidos y la subjetividad de un escritor, así como lo que piensa y siente dentro de una narración y cómo es capaz de emocionar a las personas.

En cuanto al diseño; Bernal (2006), es una investigación documental que consiste en analizar dar información escrita sobre un determinado tema, con el fin de establecer diferencias, relaciones, posturas, etapas o estado actual del conocimiento respecto al tema objeto de estudio. La investigación documental fundamentalmente depende de la información que se consulta y se obtiene en documentos, en todo material al que se puede acudir como fuente de referencia, sin alterar su sentido o naturaleza, los cuales aportan testimonio e información de una realidad o un acontecimiento. Las principales fuentes documentales son: escritos, libros, actas notariales periódicos, documentos, revistas, tratados, conferencias escritas, filmaciones documentadas películas, diapositivas, etcétera y documentos grabados discos, cintas, casetes, disquetes.

Por ello, el presente trabajo de investigación está dirigida a la investigación documental. Nos proponemos analizar tres novelas y tres cuentos del amauta José María Arguedas para apreciar y valorar los instrumentos musicales tradicionales en sus obras; para ello, se utilizará, el análisis diacrónico preferentemente, la inferencia inductiva y las evidencias; asimismo, se hará uso de instrumentos validados por expertos que permitan su análisis.

El tipo de investigación será básica, con la finalidad de incrementar los conocimientos científicos para posteriores investigaciones.

2.2. Ámbito de estudio

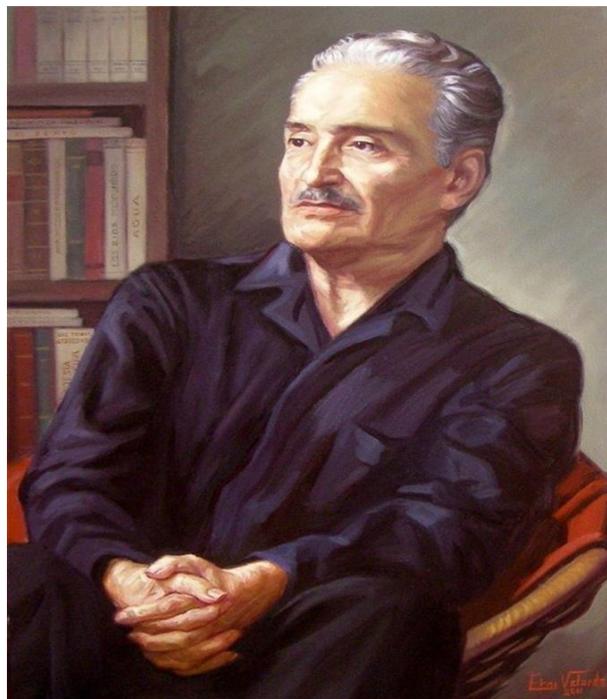
El contexto de estudio que fue parte de la investigación, se llevó cabo a raíz de la selección de las obras literarias de José María Arguedas. Durante la creación de sus novelas y cuentos se puede observar no solo el vínculo entre literatura y la música, sino la complementariedad del universo sonoro con la naturaleza. Las calandrias, la luz del *tayta Inti* y la *mama killa*, la sonoridad de los ríos profundos y serpenteantes, los insectos y las flores, todos ellos en conexión con los músicos indígenas creadores de sus propios instrumentos musicales, conforman nuestro escenario o ámbito de estudio. Flick (2015), en ese aspecto, menciona que se debe tener en cuenta el lugar en donde se piensa encontrar las personas y situaciones.

Arguedas es catalogado por la crítica literaria como uno de los pilares de la literatura nacional, ya que sus obras han trascendido el universo académico. En 1931 estudió literatura a la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima. En octubre de 1941 fue convocado al Ministerio de Educación para formar parte de la reforma de los planes de estudios secundarios. En marzo de 1947 fue nombrado Conservador General de Folclore en el Ministerio de Educación.

En 1953 fue nombrado jefe del Instituto de Estudios Etnológicos del Museo de la Cultura Peruana, y ese mismo año inició a publicar en la revista *Folclore Americano* (órgano del Comité Interamericano de Folclore, del que era secretario), la cual dirigió durante diez años. Fue también director de la Casa de la Cultura del Perú (1963-1964) y director del Museo Nacional de Historia (1964-1966), desde los cuales editaría las revistas *Cultura y Pueblo e Historia* y *Cultura*. También fue profesor de quechua y Etnología en el Instituto Pedagógico Nacional de Varones (1950-53), catedrático de Etnología de la

Universidad de San Marcos (1958-68) y profesor de la Universidad Nacional Agraria en la Molina en 1964 (Ruiza, Fernández y Tamaro 2004).

Figura 1. *José María Arguedas*



Fuente: Tomado de <https://i.pinimg.com/736x/44/4f/52/444f5259a6064a03940fe6b2d0d2a1c8.jpg>

2.3 Participantes

De acuerdo con la investigación, los participantes deben cumplir con la experticia requerida para brindar información. «En la indagación cualitativa, los investigadores deben establecer formas inclusivas para descubrir las visiones múltiples de los participantes y adoptar papeles más personales e interactivos con ellos» (Hernández, 2010, p. 398).

Lo que se busca en la indagación cualitativa es profundidad. En relación con los participantes o informantes, se consultó a tres participantes expertos e involucrados plenamente con nuestra investigación:

El primero es un catedrático de la Universidad Mayor de San Marcos, magíster en Literatura Latinoamericana, asociado al Centro de Estudios Andinos e Interculturalidad Quechua y Aymara, colaborador de literatura y sociedad en el siglo XX, así como especialista en literatura oral y tradición andina y quechua. Como resultado de investigaciones vinculadas a este campo, ha ganado diversos premios internacionales. Asimismo, ha publicado artículos en revistas especializadas en letras, escritura y pensamiento. Actualmente, dirige la Escuela de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Cuenta con trabajos de investigación relacionados con la literatura arguediana, como «De una visión indigenista a una visión andina en la obra de José María Arguedas» y «De la oralidad hacia la escritura: confluencia y conflicto en la literatura peruana andina».

El segundo es etnomusicólogo radicado en Alemania donde estudió un doctorado en Etnomusicología en la Universidad de Colonia. Ha sido habilitado como titular de cátedra en la Universidad Hanóver en las especialidades de Música Andina, Etnomusicología, Arqueomusicología e Historiografía y Música Popular Latinoamericana. Ha dirigido la cátedra de Etnomusicología de la Universidad de Colonia, Alemania, entre los años 2008 y 2012. Asimismo, ha sido docente invitado en diversas universidades en Argentina, Chile y Uruguay. Actualmente, es director del Center For Worl Music de la Universidad de Hildesheim y presidente de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional de Estudios de la Música Popular (IASPM).

El tercero es egresado de la Escuela Nacional Superior de Folclore José María Arguedas, maestro involucrado en la enseñanza de la teoría y práctica de la música, miembro del conjunto musical de ensambles de instrumentos tradicionales del Perú. Asimismo, es maestro ejecutante de violín, guitarra y quena. En la actualidad, se desempeña como profesor de Historia de la Música Latinoamericana y Universal.

A cada uno de los participantes se le asignó un código de la siguiente manera.

Tabla 1. código de participantes

PARTICIPANTE	CÓDIGO	NÚMERO
MLS	ML	1
JMT	JM	2
RVR	RV	3

Fuente: elaboración propia

2.3.1 Criterio de inclusion y exclusion

Se seleccionó a los participantes por ser investigadores profesionales vinculados al trabajo artístico-musical y literario, además de estar estrechamente relacionados con el estudio de las obras literarias y el análisis musical en la narrativa arguediana.

- El músico seleccionado posee una amplia experiencia en la ejecución de instrumentos de música tradicional, ya que toca diversos instrumentos de viento y cuerdas.
- El etnomusicólogo fue seleccionado debido a sus estudios realizados con instrumentos ancestrales y por ser especialista en etnomusicología
- El profesor (magíster en Literatura Latinoamericana) fue elegido por estar vinculado al análisis e investigación de las obras literarias del escritor José María Arguedas.

Se excluyó a músicos, investigadores de las obras literarias de José María Arguedas que no tienen relación con instrumentos musicales tradicionales del Perú.

2.4 Categorías y subcategorías

De acuerdo con las categorías, se puede mencionar que son conceptos abiertos que se pueden interpretar. En ese sentido, «las categorías son conceptos, experiencias, ideas, hechos relevantes y con significado que deben guardar una relación estrecha con los datos» (Hernández, 2018, p. 34). Luego, se desprenden una menor dimensión llamadas subcategorías; estas ayudan a explicitar a la superior que las abarca. Así, estas últimas ayudan a una clasificación más amplia.

En este contexto, se plantea la siguiente categoría: Instrumentos musicales tradicionales, que se refiere a la importancia que tienen los instrumentos musicales para ejecutar música tradicional, dentro de nuestras manifestaciones populares y formar parte del folclore nacional para perdurar con el paso del tiempo. Y esto deriva a las subcategorías siguientes: el *waqrapuku* y el *pinkullo* como instrumentos de vientos o aerófonos; la *tinya* como instrumento de percusión; el arpa, el violín indígena y el charango como instrumentos de cuerdas.

Pero no solo basta con los instrumentos musicales de uso tradicional; esta investigación también cuenta con otra categoría: la narrativa de José María Arguedas, en la que el cuento y la novela se tomarán como subcategorías que servirán para profundizar en este tema. Por último, se tomará la correspondencia entre la tradición, instrumentos musicales, la novela y el cuento.

La subcategorización estará expresada por conceptos, códigos y categorías emergentes.

2.5 Técnicas e instrumentos de recolección de datos

La entrevista es una técnica para recopilar información mediante una conversación profesional. Según Hernández (2014), «las entrevistas, como herramientas para recolectar datos cualitativos, se emplean cuando el problema de estudio no se puede observar o es muy difícil hacerlo por ética o complejidad» (p. 403). En cuanto a los instrumentos, se elaboró

una guía de entrevista semiestructurada (ver anexo), pues esta permite incorporar preguntas o pedir aclaraciones sobre algunos datos que surgieran durante la entrevista.

La entrevista fue semiestructurada para comprender temas cotidianos desde la mirada propia del entrevistado, ya que es el que lo ha vivido o estudiado. Asimismo, para ello se utilizó una grabadora, celulares y cuadernos de apuntes, así como la plataforma Zoom. Se eligió a dos expertos para validar los instrumentos de recolección de datos, como se observa en la siguiente tabla:

Validez de contenido de la entrevista semiestructurada

Tabla 2. *Validación instrumento por expertos*

N.º	EXPERTOS	PERTINENCIA	RELEVANCIA	CLARIDAD	INSTRUMENTO
01	Miguel Ángel Martínez Bernardo, magíster en Literatura	Sí	Sí	Sí	Aplicable
02	Mario Genaro Almoguera Sosa, doctor en Arte y Cultura	Sí	Sí	Sí	Aplicable

Fuente: elaboración propia

2.6 Procedimiento

Para iniciar con la investigación cualitativa se debe considerar los procedimientos de la categorización, esto es, darle nombre, identificar, clasificar los patrones para luego desarrollar la estructuración, relacionando las categorías y finalmente, teorizar interpretando esas relaciones (Martínez, 2006). Así, se analizaron tres novelas y tres cuentos de las obras literarias de José María Arguedas, para lo cual se elaboraron seis fichas de análisis documental en cada una de las cuales se precisó el objetivo general y los objetivos específicos. Luego se procedió a dividir los espacios: un lado para la categoría de los instrumentos tradicionales del Perú y otro para las obras literarias, para derivar a las subcategorías, lo cual permitió ordenar de manera práctica y confiable las evidencias que se iban seleccionando de cada una de las obras literarias.

En cuanto a los participantes se codificó a cada uno de ellos como E1, E2 y E3. Sus valiosas informaciones fueron contrastadas y comparadas con nuestros antecedentes nacionales e internacionales y, posteriormente, discutidas con cada una de ellas, derivando a una primera conclusión por subcategoría.

2.7 Estrategias de análisis

Esta es una investigación de tipo documental, que se basa en el análisis de diversas informaciones escritas, en este caso, tres novelas y tres cuentos, para lo cual se utilizó el método de comparación constante, saturación teórica, análisis inferencial-interpretativo y luego se procedió a codificar en fichas de información cada una de las evidencias que iban apareciendo. Además, se utilizó la estrategia de transcribirlas literalmente en pequeñas proporciones y ubicarlas en el casillero correspondiente, según la subcategoría que se estuviera abordando para facilitar la selección correcta de las evidencias. El análisis de datos, mediante este instrumento, se orienta a «reducir, categorizar, clarificar, sintetizar y comparar la información con el fin de obtener una visión lo más completa posible de la realidad objeto de estudio» (Pérez, 2004, p. 273). Así, la reducción de los datos facilita la

comprensión de la información, pues está encaminada a la inferencia de los resultados. Esto se presentará en el siguiente capítulo.

2.8 Aspectos éticos

Esta investigación se encuentra puesta a disposición de la Escuela Nacional Superior de Folclore José María Arguedas y puede ser utilizada para fines académicos. Asimismo, se considera necesario el respeto a los derechos del autor. Se empleará los datos e información recogidos con suma responsabilidad, discrecionalidad y tino, ajustándose al anonimato, con el propósito de salvaguardar la identidad de cada informante.

Por lo tanto, se tomará en cuenta:

- Los autores mencionados en esta investigación estarán citados y parafraseados.
- Se conservará en el anonimato a los profesionales entrevistados que así lo soliciten.
- Tener en cuenta las condiciones del entrevistado.
- La información de dicha investigación será solo para fines académicos.
- Documento de consentimiento informado.

III. RESULTADOS

Para los resultados es imprescindible y fundamental responder a la pregunta central de nuestra investigación:

¿De qué manera se aprecian los instrumentos musicales tradicionales del Perú en la literatura de José María Arguedas?

Académicos y críticos literarios consideran al amauta José María Arguedas como uno de los pilares de la literatura indigenista nacional. Su trascendencia y aporte a la literatura en el mundo así lo demuestran. A su vez, sus obras artísticas literarias han sido motivo de cátedra en diversas universidades. Se han organizado estudios y ponencias de sus obras desde diferentes perspectivas: desde el sujeto migrante en sus cuentos andinos hasta el universo sonoro en su novela *Los ríos profundos*. Es en este contexto, se aborda el estudio de los instrumentos musicales tradicionales en sus novelas y cuentos, lo cual ha significado un reto y un desafío apreciar, darle valor y observar, de que manera o forma van apareciendo cada uno de estos instrumentos musicales en el trayecto de su narración y estos, a la vez, van vinculándose con el sentimiento del hombre andino.

Categoría 1

Instrumentos musicales tradicionales del Perú

Apreciar los instrumentos musicales tradicionales del Perú en su real magnitud a lo largo del viaje imaginario de la narrativa arguediana es fundamental e importante para darle valor a nuestra música tradicional y, por consiguiente, a la consolidación de nuestra identidad nacional. Según el análisis documental que a continuación se observa, Arguedas (1941), en el capítulo «*Wacca waqras*, trompetas de la tierra» de su novela *Yawar fiesta*, describe a los instrumentos musicales tradicionales de la siguiente manera:

En el descampado, el canto del *toropukllay* encoge el corazón, la voz del *wakawaqra* suena gruesa y lenta como voz de hombre, como voz de la puna alta y su viento frío silbando en las abras, sobre las lagunas. La familia se

junta en la puerta para cantar la despedida a los padrillos que se iban. El más viejo toca el *pinkullo*, sus hijos los *waqrapukus* y una de las mujeres la *tinya*. (p. 27)

Asimismo, el entrevistado JM2 informa que José María Arguedas usa los instrumentos musicales en su literatura de dos formas:

Primero, como parte de la cultura material, que intenta describir de manera fidedigna; segundo, como objetos simbólicos de la cultura andina que definen su valor según su grado de cercanía con la naturaleza o con la cultura: mientras más lejanos de la naturaleza, menos andinos. Los instrumentos musicales se convierten así en elementos eficaces o retóricos para aludir al mundo andino y su cosmovisión. (E2, 2)

El mismo Arguedas (1965), en una conferencia, exhorta:

El folclore nos puede servir a los maestros como fuente o material para la educación, sobre todo como medio de información para conocer el espíritu, El modo de ser de los estudiantes y los padres de familia del pueblo en el cual uno trabaja, un maestro no puede formar a sus alumnos si no entra en íntima comunicación con ellos, si no conoce las costumbres y formas de ser de un niño, sea de una aldea o de una población criolla. (párr. 1)

De lo analizado y evidenciado se puede concluir que en la novela *Yawar Fiesta* no solo se observan instrumentos musicales tradicionales, sino que estos a la vez están vinculados con la práctica folclórica, la naturaleza y la fiesta tradicional del *toropukllay*, que está vigente hasta nuestros días.

DESARROLLO DE LA PRIMERA SUBCATEGORÍA

Figura: 2

Fuente: elaboración propia

EL WAQRAPUKU		
COD	01	EVIDENCIAS
NOVELA		<p style="text-align: justify;"><i>Cantaban las waqrapukus anunciando en todos los cerros el Yawar fiesta. Indios de K´ollana, de pichkachuri, de chaupi, de k´ayau tocaban a la madrugada, al mediodía, mientras iban bajando al camino por la tarde. En la noche también de los barrios subían al jirón Bolívar al cantar de los wakawaqras. Entraban en competencia los corneteros de los cuatros barrios, pero don Maywa de chaupi era el mejor. (p. 28)</i></p>
YAWAR FIESTA		
INSTRUMENTO MUSICAL		
EL WAQRAPUKU		
AÑO DE PUBLICACIÓN		
	1941	
CLASIFICACIÓN		<p><u>Observaciones:</u> <i>Wakawaqra</i> es otra denominación del <i>waqrapuku</i> que el Ministerio de Cultura reconoce, además es patrimonio inmaterial de la nación.</p>
	VIENTO	
		
<p>https://i.pinimg.com/236x/7c/6d/c0/7c6dc055ca2ee0702a8e97e6e630a635--mestizo-colonial.jpg</p>		

El *waqrapuku* ha trascendido en el tiempo. Su construcción y práctica es transmitida de generaciones en generación y su sonoridad es profunda y telúrica, ya que logra conectar los sentimientos más profundos del hombre andino. Estos hechos han acompañado al poblador de los andes a lo largo de su historia. José María Arguedas (1941), en su primera novela, *Yawar Fiesta*, dedica un capítulo a este tradicional instrumento de música, en el que menciona:

Cantaban las *waqrapukus* anunciando en todos los cerros el *yawar fiesta*. Indios de K'ollana, de Pichkachuri, de Chaupi, de K'ayau tocaban a la madrugada, al mediodía, mientras iban bajando al camino por la tarde. En la noche también de los barrios subían al jirón Bolívar al cantar de los *wakawaqras*. Entraban en competencia los corneteros de los cuatros barrios, pero don Maywa de Chaupi era el mejor. (p. 28)

Asimismo, el entrevistado ML1 manifiesta que el *waqrapuku* es el resultado de un proceso de transculturación y lo explica en la forma siguiente:

Como sabes, el *waqrapuku* se hace de un cuerno de vaca o toro, forman una corneta, por lo tanto, estamos ante un fenómeno transcultural, el toro o la vaca es occidental, de la época prehispánica y se está incorporando este elemento como un objeto indígena, a partir de un elemento occidental; apunto a que veas el fenómeno de transculturación en los instrumentos musicales. El *waqrapuku* es parte de un proceso de transculturación y de apropiación de algo del otro, pero en términos indígenas, el cuerno del toro es uno de los elementos importantes. El *waqrapuku* entonces no solo es una corneta, sino representa otras cosas, de allí la descripción de Arguedas para darle un conjunto de valores entre casi sobrenaturales. Este instrumento además asocia con la dimensión colectiva y se toca en espacio abiertos, entonces, una de sus características es la convocatoria; también hay otros niveles de peligro o celebración. (E1, 4)

Nuestro entrevistado JM2 da la siguiente afirmación sobre la presencia del *waqrapuku* en la novela *Yawar Fiesta*:

A lo largo de la novela, el *waqrapuku* aparece como un símbolo de lo indígena, pero de lo indígena ya mestizado, pues el ganado vacuno llegó con los españoles. En algunos momentos el instrumento adquiere un carácter metafórico al mostrarse como una fuerza indígena que amenaza a los principales y a los mistis. (E2, 4)

Así pues, de esta primera subcategoría se puede extraer el siguiente resultado: que el *waqrapuku* es un instrumento indígena amestizado de música tradicional de convocatoria, alerta, celebración y festividad, basado en un proceso de transculturación.

DESARROLLO DE LA SEGUNDA SUBCATEGORÍA

Figura:3

EL PINKUYLLU		
COD	02	EVIDENCIAS
NOVELA		<p><i>Pinkuyllu es el nombre de la quena gigante que tocan los indios del sur durante las fiestas comunales. El pinkuyllu no se toca jamás en las fiestas de los hogares Es un instrumento épico. No lo fabrican de caña común ni de carrizo, ni siquiera de mamak', caña selvática de grosor extraordinario y dos veces más larga que la caña brava. El hueco del mamak' es oscuro y profundo. En las regiones donde no existe el huaranhuay, los indios fabrican pinkuyllus menores de mamak' pero no se atreven a dar al instrumento el nombre de pinkuyllu, le llaman simplemente mamak' para diferenciarlo de la quena familiar. Mamak' quiere decir la madre, la germinadora, la que da origen; es un nombre mágico. Pero no hay caña natural que pueda servir de materia para un pinkuyllu; el hombre tiene que fabricarlo por sí mismo. Construye un mamak' más profundo y grave; como no nace ni aún en la selva. Una gran caña curva. Extrae el corazón de las ramas del huaranhuay, luego lo curva al sol y lo ajusta con nervios de toro. No es posible ver directamente la luz que entra por el hueco del extremo interior del madero vacío, sólo se distingue una penumbra que brota de la curva, un blando resplandor, como el del horizonte en que ha caído el sol. (P.135)</i></p>
	LOS RÍOS PROFUNDOS	
INSTRUMENTO MUSICAL		
	EL PINKUYLLU	
AÑO DE PUBLICACIÓN		
	1958	
CLASIFICACIÓN		
	VIENTO	
<p>Observaciones: El <i>pinkuyllu</i> se evidencia también en otras páginas de la novela, pero esta que evidenciamos; es una descripción magistral de este instrumento de música tradicional peruana, desde nuestra apreciación.</p>		



https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcR4zqE3q_LDiDA16jFAOy1XWuWnXZwVZ9QErw&usqp=CA

Fuente: elaboración propia

Este instrumento musical de especiales características, indígena y tradicional, registrado en el *Mapa de los Instrumentos Musicales del Perú* por etnomusicólogos de la talla de Josafat Roel y César Bolaños, tiene su presencia magistral en la novela *Los ríos profundos*. Arguedas lo describe así:

Pinkuyllu es el nombre de la quena gigante que tocan los indios del sur durante las fiestas comunales. El *pinkuyllu* no se toca jamás en las fiestas de los hogares. Es un instrumento épico. No lo fabrican de caña común ni de carrizo, ni siquiera de *mamak'*, caña selvática de grosor extraordinario y dos veces más larga que la caña brava. El hueco del *mamak'* es oscuro y profundo. En las regiones donde no existe el *huaranhuay*, los indios fabrican *pinkuyllus* menores de *mamak'* pero no se atreven a dar al instrumento el nombre de *pinkuyllu*, le llaman simplemente *mamak'* para diferenciarlo de la quena familiar. (p. 128.)

El entrevistado JM2 brinda una perspectiva valiosa al respecto:

El *pinkuyllu* se asocia a varios objetos relacionados con la luz y como un ente que comunica con los espíritus de los cerros, con los insectos rumorosos y con los fenómenos naturales como el rayo y el trueno. Esta descripción, dicho sea de paso, no incluye la morfología del instrumento en absoluto. Quienes

no conocen el instrumento, no pueden imaginárselo porque la descripción de Arguedas se centra en la dimensión social y simbólica del instrumento y no en sus características como objeto sonoro. (E2, 7)

Por otro lado, el entrevistado RV3 refuerza nuestras evidencias:

Los *pinkuyllus* son variados, en el Cusco hay distintas formas de *pinkuyllus* y con nombres parecidos a estos esos instrumentos musicales, los *challan* es una constante hasta hoy, hasta en nuestra escuela he visto esa práctica. Dentro de la vida campesina hay una variedad de momentos o espacios, se usan durante la producción agrícola que genera una producción de ritos y estos a la vez se vinculan con las tradiciones, es por ello que estos instrumentos musicales aparecen para ser tocados en esas ocasiones. (E3, 7)

De esta subcategoría podemos concluir que el *pinkuyllu* es un instrumento ancestral, épico y de especial elaboración, que tiene raíces indígenas. Arguedas lo vincula al unísono con la naturaleza y el hombre; y en Cusco se le pudo hallar en distintos tamaños y con algunas variaciones en cuanto a su sonido. Su presencia está vigente en algunas regiones del sur andino hasta hoy.

DESARROLLO DE LA TERCERA SUBCATEGORÍA

Figura: 4

EL ARPA INDÍGENA		
COD	03	EVIDENCIAS
CUENTO		<p><i>En algunas de aquellas noches, don Aparicio ordenaba a Mariano que llevara su arpa al salón de la casa. Se acomodaba en una mecedora y le decía al sastre: —Toca “Palomita del campo”.</i></p> <p><i>Mariano se sentaba en la puerta, sobre un banquito, y tocaba los huaynos y tristes que su patrón iba nombrando.</i></p> <p><i>—Ahora “El sauce ingrato” ... “El chihuaco” ... “El tuquito” ... ¡Ahora canta el carnaval de mi pueblo! ¡De Labra!</i></p> <p><i>—Don Mariano, a ti no más te dejo tranquilo, por tu canto; por tu arpa también —le decía el corpulento señor de Labra. (p. 54)</i></p>
DIAMANTES Y PEDERNALES		
INSTRUMENTO MUSICAL		
EL ARPA INDÍGENA		
AÑO DE PUBLICACIÓN		
1958		
CLASIFICACIÓN		<p>Observaciones: Uñas de acero (metafórico), también lo usan algunos ejecutantes como uñas postizas de metal Para darle mayor sonoridad. Cuerdas de tripa de animales se usaron en sus inicios.</p> <p>Se aprecia también el sonido de las tijeras.</p>
CUERDAS		



<https://www.flickr.com/photos/142860060@N07/28089691864>

Fuente: elaboración propia

Como mencionamos líneas arriba, ningún cordófono fue utilizado por los antiguos peruanos, es lógico suponer entonces; que los que actualmente están en uso fueron introducidos por los españoles y, se difundieron activamente durante el período colonial con los curas misioneros; a lo largo de todos los andes. José María Arguedas, en varias de sus obras literarias entra en conexión con la música del arpa indígena y, en la novela corta *Diamantes y Pedernales* lo evidenciamos así:

En algunas de aquellas noches, don Aparicio ordenaba a Mariano que llevara su arpa al salón de la casa. Se acomodaba en una mecedora y le decía al sastre: — Toca “Palomita del campo”.

Mariano se sentaba en la puerta, sobre un banquito, y tocaba los huaynos y tristes que su patrón iba nombrando.

—Don Mariano, a ti no más te dejo tranquilo, por tu canto; por tu arpa. (P. 54)

Al respecto nuestro entrevistado ML1 nos da información relevante sobre la presencia del arpa en los en esta novela:

Una de las cosas que se asocia con el arpa es “para” lluvia, una característica de la música del arpa es que; no es como el violín un sonido largo sino, es como si justamente estuviera lloviendo o de algún modo goteando música; de hecho, hay dos elementos que involucran al arpa y tercer elemento es la caja de resonancia un cajón que se imita al cajón afrodescendiente; por así decirlo. En Arguedas, la música es fundamental; no es parte del escenario no es un complemento para el argumento en que se desarrolla si no es un elemento estructural, sin música no hay Arguedas; están importante como los paisajes los animales las aves que cantan, todo esto forma parte de la estructuración de su obra, los instrumentos musicales no solo son instrumentos de música son más que eso; tienen alma, tiene energía. (E1,6)

Así pues, podemos articular con la información de nuestro participante JM2.

Me parece que es errado pensar que el arpa es occidental por ser de origen europeo. Siendo toda la cultura peruana todo producto de mestizajes, me parece que para los indígenas que tocan en el cuento el arpa y el violín no son más instrumentos europeos, sino instrumentos plenamente indígenas. (E2,6)

Del análisis y las evidencias mostradas estamos en la capacidad de concluir que: el arpa del Perú es indígena, posee sus propias características de ejecución, tiene caja de resonancia, sus medidas son variadas de acuerdo con los lugares de procedencia. Tiene presencia en las costumbres y tradiciones populares.

EL VIOLÍN		
COD	04	EVIDENCIAS
CUENTO		<p><i>Llegó “Lurucha”, el arpista del dansak’, tocando; le seguía don Pascual, el violinista. Pero el “Lurucha” comandaba siempre el dúo. Con su uña de acero hacía estallar las cuerdas de alambre y las de tripa, o las hacía gemir sangre en los pasos tristes que tienen también las danzas. El arpista no se esmeraba en recorrer con su uña de metal las cuerdas de alambre; tocaba las más extensas y gruesas. Las cuerdas de tripa. Pudo oírse entonces el canto del violín más claramente.</i></p> <p><i>El arpista cambió de ritmo, tocó el illapa vivon (el borde del rayo). Todo en las cuerdas de alambre, a ritmo de cascada. El violín no lo pudo seguir. Don Pascual adoptó la misma actitud rígida del pequeño público, con el arco y el violín colgándole de las manos. (p. 3)</i></p>
LA AGOÑIA DE RASU ÑITI		
INSTRUMENTO MUSICAL		
VIOLÍN INDÍGENA		
AÑO DE PUBLICACIÓN		
	1962	
CLASIFICACIÓN		<p>Observaciones: el violín se presenta en estas evidencias como un instrumento complementario del arpa. Sin embargo, cuando se oyen los sonidos graves del arpa los sonidos agudos del violín llevan la melodía y se sobreponen.</p>
DE CUERDA FROTADA		



<http://www.casadelaliteratura.gob.pe/fallecio-el-maestro-violinista-maximo-damian/>

DESARROLLO DE LA CUARTA SUBCATEGORÍA

Figura: 5

Fuente: elaboración propia

Con respecto a uno de los integrantes de la familia de instrumentos musicales de cuerda frotada, el violín es un instrumento musical que el hombre andino hizo suyo hasta convertirlo en tradicional e indigenista. Existen diferentes escritos que indican que, hasta la primera mitad del siglo pasado, el violín utilizado en la danza de tijeras era también un instrumento musical de construcción local, que poseía sin duda sus propias características físicas y sonoras. En el cuento «La agonía de Rasu Ñiti», se pueden encontrar las siguientes evidencias:

—Llegó Lurucha, el arpista del *dansak'*, tocando; le seguía don Pascual, el violinista. Pero el Lurucha comandaba siempre el dúo. El arpista cambió de ritmo, tocó el *illapa vivon* (el borde del rayo). Todo en las cuerdas de alambre, a ritmo de cascada. El violín no lo pudo seguir. Don Pascual adoptó la misma actitud rígida del pequeño público, con el arco y el violín colgándole de las manos. (p. 7)

El entrevistado ML1 a la pregunta sobre el violín indígena informa así:

Yo creo que en «La agonía de Rasu Ñiti» que es el mejor cuento de Arguedas, como bien sabes, los cordófonos no existieron en la época prehispánica, de tal manera que una vez allí, nos encontramos con el proceso de transculturación, pero que luego algunos instrumentos musicales de cuerdas se volvieron indígenas, a diferencia que de la guitarra nunca se volvió indígena, la guitarra es mestiza, en cambio el violín, a pesar de su raíz europea, se volvió indígena. Es más, recuerdo a Máximo Damián que tenía para cada violín su afinación, sus propias notas musicales por así decirlo, «¿Cómo se llama ese temple? Ahh, ese se llama *Juliacha* y este otro se llama...», y me daba sus nombres. O sea, ha desarrollado sus propias líneas melódicas a partir de un violín que no es un violín occidental y en el modo y la técnica de tocarlo, lo mismo pasa con el arpa; el arpa occidental pesa una barbaridad frente al arpa andina, se carga en el hombro para salir en recorrido.

El entrevistado RV3 amplía con esta información:

El violín al inicio en toda América son hechizos, son hechos por ellos mismos, por músicos empíricos del Ande que tratan de imitar al violín europeo, pero le pone su sonoridad característica de su región. Este instrumento que construye el indígena es puesto en prueba en diferentes circunstancias de la naturaleza y con todo tipo de material (variedad de maderas), expuesto incluso a las inclemencias del clima para poder sacarle un sonido único especial con su característica adecuada. Los sonidos de violín han sido producto de evolución musical, que el hombre andino ha llegado a desarrollar.

Hace siglos en nuestro país ya se habían desarrollado culturas con instrumentos musicales incluidos las regiones y condiciones del Ande, que obligaron al hombre andino a ser creativo. En el caso del violín, el hombre andino se apropió de un instrumento de origen europeo, y obvio que el instrumento estaba hecho en sus inicios con materiales en torno a los árboles que los acompañaban como el sauce, el molle, el cedro y no solo para el violín, para el arpa, el charango, la guitarra, en ese espacio y tiempo vivido.

El entrevistado JM2, resalta al violín que tocan los indígenas y dice:

Después de cinco siglos de convivencia y diálogos musicales, la indigenización del violín me parece muy lógica. Me parece que es errado pensar que el violín y el arpa son occidentales por ser de origen europeo. Siendo toda la cultura peruana producto de mestizajes, me parece que para los indígenas que tocan en el cuento, el arpa y el violín no son más instrumentos europeos, sino instrumentos plenamente indígenas.

Como vemos, pues, el violín tiene sus propias afinaciones o temples, así como sus propios estilos de ser tocado. Incluso su construcción y forma son también originarias e indígenas, propias de cada región del Perú. Al respecto, Arguedas (1977), en un artículo, señalaba lo siguiente:

Se concedió gracias y exenciones a los arpistas y violinistas. Arpa y violín eran tenidos como instrumentos celestiales. De ese modo, la población nativa, estimulada por las concesiones especiales, se dedicó al cultivo de los instrumentos «puros» que fueron auxiliares de la catequización. (párr. 2)

DESARROLLO DE LA QUINTA SUBCATEGORÍA

Figura: 6

Fuente: elaboración propia

EL CHARANGO		
COD	05	EVIDENCIAS
CUENTO		<p><i>Se agarraron de las manos y empezaron a bailar en ronda, con la musiquita de Julio el charanguero.</i></p> <p><i>Los indios volvieron a zapatear en ronda. El charanguero daba voces alrededor del círculo, dando ánimos, gritando como potro enamorado. Una paca-paca empezó a silbar desde un sauce que cabeceaba a la orilla del río; la voz del pájaro maldecido daba miedo. El charanguero corrió hasta el cerco del patio y lanzó pedradas al sauce; todos los cholos le siguieron. Al poco rato el pájaro voló y fue a posarse sobre los duraznales de la huerta; los cholos iban a perseguirle (p. 3)</i></p>
WARMAKUYAY		
INSTRUMENTO MUSICAL		
EL CHARANGO		
AÑO DE PUBLICACIÓN		
1935		
CLASIFICACIÓN		<p><u>OBSERVACIONES:</u> como vemos el charango se evidencia asociado a la alegría y la ronda de carnaval y la de la naturaleza como lo describe Arguedas.</p>
CUERDAS		
		
<p>https://perusoloperu.com/artistas/jaime-guardia/</p>		

Si bien es cierto que los cordófonos o instrumentos musicales de cuerdas no se registran o evidencian antes de la llegada de los españoles al Perú, también se puede asociar al charango como un instrumento tradicional indígena. En el cuento *Warmakuyay* se describe al charango de la siguiente manera:

Se agarraron de las manos y empezaron a bailar en ronda, con la musiquita de Julio, el charanguero. (p. 2)

Prosigue Arguedas:

Los indios volvieron a zapatear en ronda. El charanguero daba voces alrededor del círculo, dando ánimos, gritando como potro enamorado. Una paca-paca empezó a silbar desde un sauce que cabeceaba a la orilla del río; la voz del pájaro maldecido daba miedo. El charanguero corrió hasta el cerco del patio y lanzó pedradas al sauce; todos los cholos le siguieron. Al poco rato el pájaro voló y fue a posarse sobre los duraznales de la huerta; los cholos iban a perseguirle. (p. 3)

De lo observado y evidenciado, el entrevistado RV3 informa:

Cuando Arguedas en su cuento imagina al charango, es de alegría, al son de este instrumento musical de características andinas es hermoso hacer bailar a las personas; como el cuento *Warmakuyay*. En un cuento, tú lo imaginas, vives sus posibilidades armónicas y los bicornios que invitan a bailar a cualquiera, como cuando tocaba el maestro Jaime Guardia. Sus sonidos graves y agudos muy particulares son, por eso que Arguedas describe en sus cuentos al charango como tal. (E3, 5)

Por otra parte, el entrevistado ML1 resalta que:

En *Warmakuyay* nos encontramos en dos tiempos con el aquí y ahora, lugar y momento.

Arguedas, en *Warmakuyay*, evoca desde la memoria de lo que vive y siente.

Continúa así su narrativa:

Hasta que un día me arrancaron de mi querencia, para traerme a este bullicio, donde gentes que no quiero, que no comprendo. Mientras yo, aquí vivo amargado y pálido, como un animal de los llanos fríos, llevado a la orilla del mar, sobre los arenales candentes y extraños. (p. 5)

El entrevistado ML1 continúa:

Entonces aparece el charango que convoca con su sonido y armonía a la comunidad, el charango no está puesto en el cuento porque a Arguedas se le ocurrió y punto, sino por la dimensión comunitaria, evoca a la festividad, también porque hay injusticia brutal; por un lado, el gamonal ha violado a la *justinacha* y el *kutu* se venga con el ganado de este, fueiteándola. O sea, por un lado, la tristeza, la amargura por los hechos acontecidos en el cuento, y por otro lado la convocatoria a la alegría con Julio, el charanguero; a pesar del dolor, la violación, el abuso, la prepotencia del gamonal, a pesar de eso se mantiene y hay vida, por lo tanto, el charango en *Warmakuyay* se asocia con la vida, la alegría, con la festividad, nunca con la tristeza. (E1, 5)

El entrevistado JM2 respecto a la presencia del charango en el cuento *Warmakuyay* manifiesta:

Me parece que la presencia del charango en el cuento es meramente circunstancial. El charango en el cuento no tiene ninguna función simbólica, aunque sí se presenta como un instrumento que congrega a la gente para bailar en ronda. (E2, 5)

El participante continúa:

Lo he dicho repetidas veces: el charango no es peruano ni boliviano, es andino. Cuando el charango nació, ni Bolivia ni Perú existían como naciones, ambos países eran una colonia española. Cuando hablo del charango peruano

me refiero a las tradiciones musicales que se tocan en el instrumento y no a su origen. (E2, 6)

De lo analizado y evidenciado se puede concluir que este es un instrumento musical indígena, a pesar de sus raíces europeas, asociado al arpa y violín. El charango en el cuento *Warmakuyay* no es decorativo ni circunstancial, sino que está vinculado a la alegría, a la ronda de los carnavales. Arguedas, pese al desamor, asocia este instrumento con esperanza e ilusión de niño enamorado.

LA TINYA		
COD	06	EVIDENCIAS
CUENTO		<p><i>A los comuneros y "lacayos" de la hacienda Viseca con quienes temblé de frío en los regadíos nocturnos y bailé en carnavales, borracho de alegría al compás de la tinya y de la flauta. (p. 1)</i></p>
AGUA		
INSTRUMENTO MUSICAL		
LA TINYA		
AÑO DE PUBLICACIÓN		
	1935	
CLASIFICACIÓN		<p>OBSERVACIONES: José María Arguedas asocia a la <i>tinya</i> con la quena que en esta de dedicatoria utiliza la palabra flauta. Para hacer la lectura más comprensible al lector bilingüe.</p>
PERCUSIÓN		
 <p>https://es.wikipedia.org/wiki/Tinya</p>		

DESARROLLO DE LA SEXTA SUBCATEGORÍA

Figura: 7

Fuente: elaboración propia

Huamán Poma de Ayala registra este milenario instrumento de percusión en varias de sus crónicas. En diversas culturas del Perú se registra la *tinya* como uno de los

principales instrumentos de percusión. Arguedas, en su cuento «Agua» hace una introducción a manera de dedicatoria que a continuación se presenta:

A los comuneros y lacayos de la hacienda Viseca con quienes temblé de frío en los regadíos nocturnos y bailé en carnavales, borracho de alegría al compás de la *tinya* y de la flauta. (p. 1)

De lo evidenciado, el entrevistado RV3 informa lo siguiente:

La *tinya* es instrumento de percusión por antonomasia, un instrumento noble, barato, no muy costoso y se adapta muy fácil a los aerófonos en el campo; alguna vez cuando fui jurado, los comuneros llegaban con su *tinyas* y *quenas*, he allí la vigencia aún de este instrumento ancestral de percusión. Las *tinyas* son de diferentes tamaños, no hay uniformidad en cuanto a su construcción. Los instrumentos de percusión son propios de nuestra región andina, cuestiono yo cuando dicen que los instrumentos de percusión fueron traídos por los africanos. Los incas, para someter a los pueblos, llegaban con diferentes instrumentos de percusión para causar pánico al estilo de un psicossocial, si no, veamos lo que registra Huamán Poma de Ayala; el *pumatinya*, el *runatinya*, hecho con pieles de los enemigos. (E3, 4)

El entrevistado ML1 señala que la *tinya* y otros instrumentos se hacen notar en el *Carnaval de Tambobamba* que José María Arguedas cantó, y nos informa así:

Arguedas escribe un conjunto de artículos. Echa una mirada allí y en todas sus recopilaciones y en diversos artículos habla de instrumentos musicales, pero te informo que la *tinya* y otros instrumentos musicales están en diapason o en conexión con la naturaleza; de algún modo los instrumentos vibran con la naturaleza, como ocurre en el *Carnaval de Tambobamba*.

Efectivamente, en el mencionado carnaval, se observa a la *tinya* junto con el charango y la quena. Además, nuestro informante RV3 asegura haber visto a las *tinyas* en

diferentes tamaños, pero con la misma forma. A continuación, se reproducen dos estrofas del *Carnaval de Tambobamba* que Arguedas inmortalizara.

Carnaval de Tambobamba (extracto)

<i>Tambobambino maqtataq</i>	A un muchacho tambobambino
<i>yawar unu apamun</i>	el agua de sangre lo lleva,
<i>tambobambino maqtqataq</i>	a un muchacho tambobambino
<i>yawar mayu apamun.</i>	el río de sangre lo lleva.
<i>Tinyachallanñas tuytuchkan</i>	sólo su <i>tinya</i> está flotando
<i>quenachallanñas tuytuchkan</i>	sólo su quena está flotando,
<i>biritillanñas tuytuchkan.</i>	sólo su sombrero está flotando.
<i>Kuyakusqan pasñari</i>	La muchacha a quien había amado
<i>waqayllañas waqachkan</i>	solamente es puro llanto,
<i>wayllukusqan pasñari</i>	la muchacha a quien había querido
<i>llakillañas llakichkan</i>	solamente es puro sufrimiento,
<i>tinyachallanta qawaspa</i>	mirando el tamborcito,
<i>quenachallanta rikuspa</i>	viendo la quenita,
<i>charangollanta qawapa</i>	mirando el charanguito,

A lo escrito líneas arriba, el informante RV3 resalta lo siguiente:

Cuando Arguedas habla de los carnavales, habla de la *wifala*, *wifala* o la chuta *chutay*, porque son característicos de la región donde él vivió, palabras o términos que los hermanos Herrera de los manantiales acuñaron, ellos son los que le pone nombre a este estilo de carnaval llamado *wifala* y sus discos registrados así lo demuestran. La alegría con que se tocan esos carnavales es hermosa, la gente lo baila en comparsa y van a recorrer de calle en calle y rematan en las esquinas con un huayno campesino que dice «esquina, esquina». (E3, 4)

Así pues, se puede concluir que el uso de la *tinya* está vinculado a diversas actividades agrícolas, guerreras y religiosas de tal manera que en algún momento fueron

prohibidas por los extirpadores de idolatrías. Arguedas no solo pone en evidencia a la *tinya* en el cuento «Agua», sino que otros instrumentos también participan con ella, de manera especial en los carnavales.

Literatura arguediana (categoría 2)

Los críticos de las obras literarias del amauta José María Arguedas han valorado y apreciado su originalidad como escritor y narrador, y coinciden en que esta nace por la forma cómo el escritor analizó desde lo profundo el mundo andino. Un universo articulado a través de dualidades que atañen tanto a aspectos individuales como sociales; indio, blanco, quechua, español, sierra, costa, el bien y el mal, y otros aspectos vinculados a las deidades andinas. Todo esto mediante el uso de un lenguaje singular y atrevido para la época. Vemos pues, en Arguedas, estos aspectos que contribuyen a la creación de un único universo narrativo.

En lo que respecta a esta categoría, seremos precisos, ya que el entrevistado ML1 ha brindado la siguiente información:

Editorial Horizonte ha publicado todos los trabajos antropológicos de José María Arguedas en seis tomos. Arguedas escribe un conjunto de artículos, echa una mirada allí en sus recopilaciones y en diversos artículos habla de instrumentos musicales. Arguedas ha mostrado un profundo conocimiento del universo andino, pero sobre todo para la literatura, una enorme capacidad y gran sensibilidad para representar el mundo andino y ello se ha percibido en sus cuentos, novelas y en su poesía. Todo texto, narrativo o lírico, constituye una forma de comunicación que se elabora a través de determinados códigos de representación, de ciertas formas que tienen como soporte un sistema de pensamiento, una cultura.

El entrevistado RV3 contrasta con lo mencionado:

Arguedas en sus obras literarias está enmarcado dentro del realismo, sin embargo, en esos pueblos la situación demográfica social es distinta, en Lucanas, por ejemplo, la influencia occidental tiene que ver mucho con los cambios; las pautas culturales han variado, el indigenismo de Arguedas hoy es distinto. Arguedas desde su niñez es ligado al sector indígena de la zona de Lucanas, Puquio, donde vivió y convivió con los indígenas; y luego de allí ha vivido en Lima y se convirtió en un mestizo. Más que instrumentos musicales, Arguedas tiene trabajos sobre lo que vendría a ser la música quechua y en su libro *Canto quechua* lo demuestra así,

Es claro que Arguedas tiene en su obra literaria un enlace profundo con el universo andino y en su libro *Canto quechua* así lo demuestra. Sin embargo, lo más significativo viene con la fusión de su vida y obra, su formación literaria, la inclusión de la etnología, antropología y el folclore.

La novela (subcategoría)

Un total de seis novelas componen la obra narrativa de Arguedas, de las cuales hemos analizado tres: *Yawar fiesta*, *Los ríos profundos* y *Diamantes y pedernales*. Estas novelas, muy aparte de sus componentes literarios, están en diapason con la música, la naturaleza y los instrumentos musicales tradicionales, como se evidencia en el desarrollo de la primera categoría y las subsiguientes subcategorías.

Es importante en esta parte lo que nos dice el informante ML1:

Las obras literarias de Arguedas son una lección permanente, son un modelo para comprender que el ser humano puede vivir en armonía con la naturaleza y lo ha hecho durante miles de años. La integración del hombre con el mundo es una primerísima lección, frente al mundo contemporáneo. En la actualidad, el ser humano ha desarrollado una suerte de egocentrismo, es más la egolatría al cultivo de un yo problemático, angustiado; o sea, que el hombre es más importante que la propia naturaleza. (E1, 1)

Es importante entender que la creación y la consolidación de una cultura tradicional no solo se hace con los educadores y folcloristas de adentro, sino con el aporte de un conjunto de profesionales, entre ellos novelistas o narradores inmersos en la tradición milenaria de nuestro país, para repotenciarla dentro de una visión integradora.

Canfield (1971) precisa que:

El lenguaje y la literatura se necesitan, ambas confluyen, como la piedra a la escultura, los colores son de la pintura. Pero una obra literaria es profunda es más que una estructura lingüística: es el sentimiento que logra plasmarse en la palabra, es la intencionalidad del escritor, es la cosmovisión que se deriva de esa arquitectura verbal, es la interacción que el libro establece con el tiempo y las épocas venideras, es dialéctica de los libros con sus lectores. (p. 1)

De lo analizado y evidenciado podemos concluir que la novela en Arguedas es una lección fundamental para armonizar con la naturaleza y el hombre, así como para consolidar el pensamiento dialéctico. Finalmente, nos deja una lección, un modelo social posible fuera del egocentrismo para consolidar una visión integradora.

El cuento (subcategoría)

Una veintena de cuentos escribió José María Arguedas, todos ellos relevantes para la crítica literaria, unos más que otros; sin embargo, para nuestro estudio de investigación elegimos tres: «*Warma kuyay*», «Agua» y «La agonía de Rasu Ñiti», todos ellos vinculados a las características propias de los cuentos y con una profunda relación musical, ya que sus personajes protagonizan costumbres y tradiciones folclóricas. El autor de estos cuentos va desgranando el universo andino, con la inclusión de un protagonista infante (en los dos primeros cuentos) de características no indígenas, que vive en la sierra peruana, lo cual supone la inclusión de observaciones que nacen de su labor como etnólogo y antropólogo que será una constante en sus narraciones posteriores. No debemos olvidar, por otra parte, que la fusión de música, antropología y ficción son inéditas en Arguedas.

Respecto al cuento arguediano, el informante ML1 señala:

En los cuentos de José María Arguedas todo está estructurado a partir de un pensamiento indígena, que ya no es indigenista, sino que Arguedas en varios cuentos es absolutamente un indígena escribiendo en español, su estructura cognitiva ya no es occidental, nunca lo fue, hibrida los instrumentos musicales que aparecen allí, están en contraste con el *wamani*, con el cóndor dorado que está aleteando su cabeza y los músicos le están dando vida a esa escena de la danza las tijeras, también están allí. Eso por ejemplo se observa en el cuento «La agonía de Rasu Ñiti».

Respecto a los cuentos arguedianos, Bogantes (2000) señala:

Arguedas teje, cual hábil coreógrafo, los distintos grupos de personajes según los sentimientos que lo motiva e invade. Son expresión del interés, la rabia, la angustia el miedo o el pánico que los diálogos de los personajes principales suscitan en ellos. Así, los grupos de indios funcionan como el coro del teatro griego antiguo. Las edificaciones que rodean la plaza, y que representan diferentes instituciones, son espacios cargados cada uno con una significación particular: la cárcel, la escuela, la iglesia, las casas de los hacendados, etc. (p. 3)

Respecto al cuento, Cortázar (1974) menciona que «es como en el boxeo, gana por *knock out*, mientras que la novela gana por puntos» (párr. 4).

De las evidenciado y analizado concluimos que los tres cuentos, «*Warma kuyay*», «Agua» y «La agonía de Rasu Ñiti», están estructurados a partir de un pensamiento indígena, en el que Arguedas no es un escritor indigenista, sino absolutamente un indígena. Sus personajes se mueven según el sentimiento que les invade. Los cuentos además poseen mensajes efectivos frente a la novela.

IV. DISCUSIÓN

A partir de lo observado, contrastado y verificado en la presente investigación, resulta interesante ver cómo los instrumentos musicales tradicionales del Perú interactúan en las novelas y cuentos del amauta José María Arguedas. Las novelas y cuentos tienen musicalización dentro de su contenido literario, una música interna que vive en las palabras, ya que «sin música no hay Arguedas». Los instrumentos musicales tradicionales están en constante armonía con la naturaleza y el hombre; ambas coadyuvan y se necesitan.

Estos aspectos coinciden con lo que señala Vásquez (2002), cuando precisa que Arguedas nos permite entender la música de los Andes a través de sus obras literarias y nos conduce, como una banda sonora de una película, en muchas de sus narraciones.

Estas precisiones son reconocidas también por Liang (2017), cuando señala que José María Arguedas musicaliza el canto y la danza como otra forma de expresión, para representar diferentes tipos de cambios, como la oralidad, que no tiene poder; no obstante, en sus novelas, Arguedas utiliza las manifestaciones folclóricas como una palabra muda y locuaz a la vez, para ser una palabra elocuente y plantear un punto de transformación. Estas interacciones son reconocidas también por Larrú (2017), quien sostiene que Arguedas ha demostrado tener un profundo conocimiento del universo andino, lo cual es un aporte para la literatura universal, además, posee una enorme capacidad y sensibilidad para representar al indígena y su universo, ello se percibe en sus novelas, cuentos y poesía. Todo lo que se manifiesta en estos estudios, es acorde con lo que se halla.

En cuanto a los instrumentos musicales ancestrales e indígenas (*waqrapuku*, *pinkuyllu* y la *tinya*), cabe comparar con los instrumentos musicales de cuerdas indigenizados (arpa, violín y charango) tomados como suyos por el hombre andino. De este proceso de transculturación, coincidimos con Alcántara (2019), ya que sus datos indican que los géneros musicales han mantenido su esencia andina dentro de su cosmovisión a pesar de

que su evolución ha experimentado particulares hibridaciones y transformaciones, representadas en sus novelas y cuentos; así como la descripción de instrumentos musicales y fiestas con especial relación entre los personajes, la naturaleza y la música. Rama (1988) coincide también con Alcántara, pero difiere en cuanto a los instrumentos musicales, puesto que no los menciona propiamente; precisa que Arguedas siembra de canciones *Los ríos profundos*, y lo relaciona con bellos poemas folclóricos; asimismo, pone énfasis en la función poética al señalar el tono, timbre y la intensidad, a la vez que habla de los estribillos, homologa diferentes textos mediante fraseo musical, por lo que en esos momentos se puede decir que la novela está cantando.

Para Campbell (2013), la etnomusicología sería un aporte interesante y beneficioso para los educadores, puesto que lo mencionado por Alcántara (2017) y Rama (1988) tendría mejor función si se utiliza para dictar cursos de historia de la música y sus estrategias pedagógicas. A su vez, es necesario considerar el potencial de ambos campos para aprender unos de otros a fin de enlazar una comprensión profunda de la apreciación musical, el arte y la cultura. En este aspecto se coincide con Campbell (2013), puesto que el mismo Arguedas fue un profundo investigador en el estudio de la etnomusicología y sus trabajos así lo demuestran.

En síntesis, los instrumentos musicales tradicionales en las novelas y cuentos de José María Arguedas, más los aportes de los autores mencionados en este punto, son el vínculo importante para los jóvenes estudiantes de la educación secundaria y superior con una visión futurista, no obstante, las escasas diferencias entre los investigadores citados.

V. CONCLUSIONES

En este tramo de la investigación, luego de analizar las tres novelas y tres cuentos literarios del insigne maestro José María Arguedas, y después de los resultados y las discusiones, se presentan las conclusiones siguientes:

- De lo analizado y evidenciado concluimos que en los tres cuentos, «*Warmakuyay*», «*Agua*» y «*La agonía de Rasu Ñiti*», y las tres novelas *Los ríos profundos*, *Yawar Fiesta* y *Diamantes y pedernales*, los instrumentos de música tradicionales se aprecian y cumplen un rol protagónico dentro de la narrativa arguediana y están estructurados a partir de un pensamiento indígena, en el que Arguedas no es un escritor indigenista, sino absolutamente un indígena. Muchos de sus personajes se mueven al compás de los instrumentos musicales que allí se describen. Arguedas no usa a los instrumentos de música tradicional peruana como objetos musicales decorativos, sino como la esencia que va a generar el clímax o la atmósfera imaginaria en el lector. Durante las narraciones literarias se identificó diversos instrumentos de música tradicional del Perú, como detallaremos en los párrafos siguientes. Estos instrumentos de música tradicional a la vez viven y vibran, no son figuras decorativas, como ya hemos mencionado, sino que tienen energía, son protagonistas, entran en diapason y armonía con el propio escritor que está en conexión con el universo sonoro que lo rodea.
- En *Yawar Fiesta*, se describe al *wagrapuku* como un instrumento de música tradicional que desempeña un rol activo en las calles y plazas, los comuneros se regocijan, es sinónimo de corrida de toros o *toropukllay*; además, convoca y atemoriza, infunde temor y alegría a la población en general. Su sonido es potente y telúrico, y es apreciado por muchos y despreciado por los hacendados o principales.

- Arguedas en *Los ríos profundos* describe magistralmente al *pinkuyllu*, que simboliza la luz del sol y la vida. Este instrumento musical es épico de características propias e indígenas, asociado a las fiestas comunales. Es comparado con una quena gigante que solo tocan los indios del sur y se fabrica de las ramas del *huaranccay*.
- En la novela corta *Diamantes y pedernales* el tema central es la música, y el arpa indígena con cajón de resonancia es el instrumento musical que acompaña a uno de los personajes protagonistas. El músico y el instrumento musical están en constante armonía «para» simboliza los sonidos del arpa, donde además acompañan otros elementos de la naturaleza: aves, flores, insectos; asimismo, el sonido del río Apurímac es el fondo musical sonoro que sirve de inspiración a los huaynos que se mencionan en la novela.
- La música que acompaña y gira alrededor del cuento «La agonía de Rasu Ñiti» es la danza de las tijeras, y esta danza es acompañada por el violín con temple o afinación de características sonoras indígenas, además en la forma de ejecución, con apoyo armónico del arpa indígena con cajón de resonancia.
- En el cuento «*Warmakuyay*», el charango es un instrumento indígena de carnaval profundo, alegre, que genera entusiasmo y propone participación; su sonido monocorde y jubiloso convoca a los jóvenes y miembros de la comunidad a la ronda a *wifalear*. El charango es la armonía del triángulo amoroso en el cuento.
- En el cuento «Agua», Arguedas sintoniza a la *tinya* como un instrumento que lleva el compás y el ritmo de carnaval, y está acompañado de instrumentos de vientos. Se concluye, además, que este noble instrumento de música es indígena y milenario.

Emergieron también algunas subcategorías: las tijeras de los danzantes como instrumentos musicales de percusión, el sonido de la María Angola potente y hermoso campanario de la catedral cusqueña que se evidencia en la novela *Los ríos profundos*.

Se generaron algunas teorías: la *tinya* como principal instrumento de percusión e inicio de los ritmos sonoros peruanos en la cultura Caral y dentro de una civilización, puesto que, al hallarse un conjunto de aerófonos musicales entre quenás y quenillas es obvia su presencia.

VI. RECOMENDACIONES

A los directores, subdirectores pedagógicos y especialistas del MINEDU se recomienda que incluyan en sus actividades de plan lector, los cuentos y las novelas del amauta José María Arguedas, y considerar el estudio de los instrumentos musicales tradicionales del Perú como tema transversal dentro de la programación anual del nivel secundario, lo cual aportará la apreciación, valoración y consolidación de nuestro acervo cultural.

Se recomienda a los docentes y promotores de arte y cultura implementar los talleres de música con instrumentos musicales ancestrales, como la *tinya*, el *waqrapuku* y los *pinkuyllus*. Estos instrumentos deben entrar en conexión con los estudiantes de EBR, tanto en su apreciación como en su ejecución; asimismo, el charango, el arpa, el violín y otros instrumentos de música tradicional deben formar parte de la ejecución y apreciación de nuestra variada música peruana.

A la comunidad de investigadores, maestros, estudiantes se recomienda investigar analizar la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, del mismo autor, por las evidencias de instrumentos musicales que existen. También, en la novela *El Sexto*, Arguedas menciona y desarrolla extraordinariamente la construcción de una guitarra en situaciones adversas un instrumento musical muy difundido en el Perú e integrado a diferentes estratos sociales.

Finalmente; a la Escuela Nacional Superior de Folclore José María Arguedas, músicos y danzantes, se les exhorta a continuar desarrollando actividades en memoria del amauta para que su obra literaria continúe vigente. Puesto que, Arguedas tiene más trabajos y artículos literarios que pueden mostrarnos el camino hacia futuras investigaciones relacionadas al campo de folclor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcántara, Y. (2019). *La música y su carácter unificador y revitalizador de la cultura andina en la novela corta Diamantes y pedernales de José María Arguedas*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Repositorio Institucional <https://hdl.handle.net/20.500.12672/11549>
- Arguedas, J. M. (1965). Folclore y Educación. *Comunidad* 3(19), 14.
- Arguedas, J. M. (2011). *Agua*. Editorial Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2011). *Diamantes y perdenales*. Editorial Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2011). *Los ríos profundos*. Editorial Horizonte.
- Arguedas, J. M. (2011). *Yawar Fiesta*. Editorial Horizonte.
- Boas, F. (1964). *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*. Solar.
- Bogantes, C. (2000). El área cultural andina: dos Arguedas, dos cuentos, dos indigenismos. *Diálogos Latinoamericanos*, (200), 3.
- Campbell, P (2013). Etnomusicología y educación musical: Punto de encuentro entre música, educación y cultura. *Sage Journals*, 1(1). <https://doi.org/10.12967/RIEM-2013-1-p042-052>
- Canfield, M. (1971). El concepto de literatura en Jorge Luis Borges. *Universitas Humanística*, 1(1).
- Cavero, C. (2012). *El recorrido vital de Arguedas por Ayacucho*. Universidad Autónoma Metropolitana de Azcapotzalco1, (37).
- Cortázar, J. (2017). El cuento debe ganar por nocaut. *La tinta*, 1(1).
- Flick, U. (2015). *El diseño de investigación cualitativa*. Morata
- Hernández, R. (2010). *Metodología de la investigación* (6.^a ed.).
- Larrú, M. (2017). *De la oralidad hacia la escritura: confluencia y conflicto en la literatura peruana*. [tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Repositorio Institucional.
- Liang, B. (2018). *Buscando voces indígenas en las obras de José María Arguedas* [tesis de doctorado, Universidad de Valladolid]. Repositorio Institucional.
- Martínez, M. (2006). La investigación cualitativa. *Revista de Investigación en Psicología, UNMSM*, 9(1), 123-146.
- Pahlen, K. (1998). *El maravilloso mundo de la música*. Alianza Editorial
- Pérez, G. (2004). *Modelos de investigación cualitativa en educación social y animación*. Alianza Editorial.
- Rama, A. (1983). «Los ríos profundos»: ópera de pobres. *Revista Iberoamericana*

- Rodríguez, L. (2019). La apreciación musical en la formación del profesional de educación artística. *Revista Atlante*, 1(1), 2.
- Roel, P. (1978). *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Instituto Nacional de Cultura
- Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de José María Arguedas. *La enciclopedia biográfica en línea*.
<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/arguedas.htm>
- Stake, R. (1998). *Investigación con estudio de casos*. Morata.
- Vásquez, Ch. (2002). Un universo sonoro en «Los ríos profundos». *Lienzo*1(1), 16.

APÉNDICE 1
MATRIZ DE CONSISTENCIA

INVESTIGADOR: Maximiliano Sixto Escriba Medina

TÍTULO DEL PROYECTO: Apreciación de instrumentos musicales tradicionales del Perú en la literatura de José María Arguedas

PROBLEMA	OBJETIVOS	CATEGORÍAS	PARTICIPANTES	METODOLOGÍA
<p style="text-align: center;">PROBLEMA GENERAL</p> <p>¿De qué manera se aprecian los instrumentos musicales tradicionales del Perú en la literatura de José María Arguedas?,</p>	<p>OBJETIVO GENERAL</p> <p>1.1 Analizar los instrumentos musicales tradicionales del Perú en la novela y cuentos de José María Arguedas</p> <p>OBJETIVOS ESPECIFICOS</p> <p>2.2. identificar durante la narración literaria a los instrumentos musicales tradicionales del Perú en la literatura de José María Arguedas.</p> <p>2.1 Describir la actuación que cumplen los instrumentos musicales tradicionales del Perú en la novela y en el cuento de José María Arguedas.</p>	<p>CATEGORÍA 1</p> <p>Instrumentos musicales tradicionales del Perú</p> <p>Subcategorías</p> <ul style="list-style-type: none"> - El <i>waqrapuku</i> - El <i>pinkuyllu</i> - La <i>tinya</i> - El charango - El arpa indígena - El violín <p>CATEGORÍA 2</p> <p>Narrativa arguediana</p> <p>Subcategorías</p> <ul style="list-style-type: none"> - La novela - El cuento 	<ul style="list-style-type: none"> - Etnomusicólogo - Literato - Músico <p>Ámbito de estudio</p> <p>Novelas y cuentos</p> <p>Novelas:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Los ríos profundos -Yawar Fiesta -Diamantes y pedernales <p>Cuentos:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Agua -La agonía de Rasu Ñiti -Warmakullay <p>Criterios de inclusión</p> <p>Músicos y estudiosos de la narrativa arguediana vinculados al estudio de los instrumentos musicales tradicionales del Perú</p> <p>Criterios de exclusión</p> <p>Investigadores, de la narrativa arguediana sin relación a los instrumentos musicales tradicionales del Perú.</p>	<p>Enfoque</p> <p>Cualitativo</p> <p>Diseño</p> <p>Investigación Documental</p> <p>Técnica</p> <p>Análisis documental</p> <p>Instrumento</p> <ul style="list-style-type: none"> -ficha de análisis documental -cuestionario de entrevista

APÉNDICE 2

FICHA DE VALIDACIÓN DEL INSTRUMENTO EXPERTO 1

I. DATOS GENERALES:

1.1 Grado académico profesional: Doctor en Educación

1.2 Apellidos y nombres del experto: Mario Genaro Almoguera Sosa

1.3 Cargo o Institución que labora: Docente I. E. "Fe y Alegría 17,,"

1.4 Nombre del Instrumento: Entrevista semiestructurada

1.5 Autor (a) de la investigación: Maximiliano Sixto Escriba Medina

Título del Proyecto: **Apreciación de instrumentos musicales tradicionales del Perú en la literatura de José María Arguedas**

Deficiente	Regular	Bueno	Muy Bueno	Excelente
0-20 %	21-40 %	41-60 %	61-80 %	81-100 %
1	2	3	4	5

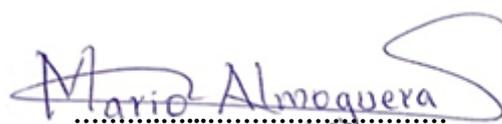
II. VALIDACIÓN DEL INSTRUMENTO

Criterios	Indicadores	1	2	3	4	5
1. Claridad	Está formulado con un lenguaje adecuado					5
2. Objetividad	Está formulado de acuerdo con los problemas generales y específicos planteados.					5
3. Actualidad	Adecuado al avance de la ciencia y el arte					5
4. Organización	Existe una organización lógica				4	
5. Suficiencia	Los ítems comprenden aspectos de cantidad y calidad del instrumento				4	
6. Intencionalidad	Está adecuado para validar las categorías y subcategorías				4	
7. Consistencia	Está basado en fundamentos teóricos y/o científicos				4	
8. Coherencia	Existe coherencia entre categorías y subcategorías					4
9. Metodología	La estrategia responde al propósito de los objetivos					5
10. Pertinencia	El instrumento es útil para la presente investigación					5

III. OPINIÓN DE APLICABILIDAD

Al tratarse de un instrumento semiestructurado que se aplicará en modo de entrevista, cumple con los propósitos y objetivos de la investigación; es fluido, coherente, pertinente y mantiene la intencionalidad respecto a las categorías de la presente investigación.

Fecha: 21 de agosto 2021



Firma del Experto

APÉNDICE 3

FICHA DE VALIDACIÓN DEL INSTRUMENTO EXPERTO 2

IV. DATOS GENERALES:

1.1 Grado académico profesional: Magíster/Maestro

1.2 Apellidos y nombres del experto: Martínez Bernardo, Miguel Ángel

1.3 Cargo o Institución que labora: Director de la I.E. 1136, John F. Kennedy

1.4 Nombre del Instrumento: Entrevista semi estructurada

1.5 Autor (a) de la investigación: Maximiliano Sixto Escriba Medina

Título del Proyecto: **Apreciación de instrumentos musicales tradicionales del Perú en la literatura de José María Arguedas**

Deficiente	Regular	Bueno	Muy Bueno	Excelente
0-20%	21-40%	41-60%	61-80%	81-100%
1	2	3	4	5

V. VALIDACIÓN DEL INSTRUMENTO

Criterios	Indicadores	1	2	3	4	5
1. Claridad	Está formulado con un lenguaje adecuado					5
2. Objetividad	Está formulado de acuerdo con los problemas generales y específicos planteados.					5
3. Actualidad	Adecuado al avance de la ciencia y el arte					5
4. Organización	Existe una organización lógica				4	
5. Suficiencia	Los ítems comprenden aspectos de cantidad y calidad del instrumento				4	
6. Intencionalidad	Está adecuado para validar las categorías y subcategorías				4	
7. Consistencia	Está basado en fundamentos teóricos y/o científicos				4	
8. Coherencia	Existe coherencia entre categorías y subcategorías					5
9. Metodología	La estrategia responde al propósito de los objetivos					5
10. Pertinencia	El instrumento es útil para la presente investigación					5

VI. Opinión de aplicabilidad

Al tratarse de un instrumento semiestructurado que se aplicará en modo de entrevista, cumple con los propósitos y objetivos de la investigación; es fluido, coherente, pertinente y mantiene la intencionalidad respecto a las categorías de la presente investigación.

Fecha: 25 de agosto 2021

.....

Mg. Miguel Martínez Bernardo

APÉNDICE 4

Matriz de categorización apriorística

Ámbito temático: Nociones básicas	Problema general de investigación: ¿De qué manera se aprecian los instrumentos musicales tradicionales del Perú en la literatura de José María Arguedas? Objetivo general Analizar los instrumentos musicales tradicionales del Perú en la novela y cuentos de José María Arguedas	
Problemas específicos	Objetivos específicos	
¿De qué manera se aprecian los instrumentos musicales tradicionales del Perú en la literatura de José María Arguedas?	Identificar la presencia de instrumentos tradicionales del Perú durante la narración literaria de José María Arguedas	
¿Qué importancia tienen la novela y el cuento de José María Arguedas para apreciar los instrumentos musicales tradicionales del Perú?	Describir el rol que desempeñan los instrumentos de música tradicional en las obras literarias de José María Arguedas	
Categorías	Subcategorías	Preguntas de investigación
Instrumentos de música tradicional	El <i>waqrapuku</i> El <i>pincuyllu</i> El arpa indígena El violín andino El charango La <i>tinya</i>	¿Cómo se valoran estos instrumentos musicales dentro de nuestro folclore? ¿Cuál es el aporte de estos instrumentos musicales tradicionales en la educación? ¿Son originarios o tradicionales estos instrumentos de música?
Literatura arguediana	La novela	¿Cómo aparecen estos instrumentos musicales a lo largo de una novela literaria?
	El cuento	¿Cómo aparecen estos instrumentos musicales tradicionales en cuento literario?
		¿Cuál es el rol que desempeña estos instrumentos de música tradicional en la novela y el cuento literario?

ANEXOS

Anexo 1

Entrevista a ML. catedrático de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos

1. *Maestro, estoy investigando la presencia y apreciación de instrumentos musicales tradicionales del Perú en las novelas y cuentos de José María Arguedas ¿Qué me puede informar al respecto?*

Editorial Horizonte ha publicado todos los trabajos antropológicos de José María Arguedas en seis tomos. Arguedas escribe un conjunto de artículos, echa una mirada allí y en todas sus recopilaciones y en diversos artículos habla de instrumentos musicales, pero te informo que estos instrumentos musicales están en diapason o en conexión con la naturaleza; de algún modo los instrumentos vibran con la naturaleza como ocurre en el *Carnaval de Tambobamba*.

En Arguedas, la música es fundamental; no es parte del escenario, no es un complemento para el argumento en que se desarrolla, sino es un elemento estructural, sin música no hay Arguedas; es tan importante como los paisajes, los animales, las aves que cantan, todo esto forma parte de la estructuración de su obra, los instrumentos musicales no solo son instrumentos de música, son más que eso; tienen alma, tiene energía.

2. *¿Cómo analiza o interpreta la novela corta Diamantes y pedernales?*

En *Diamantes y pedernales* hay un músico como personaje protagonista, el Opa Mariano que toca maravillosamente el arpa y está acompañado de un halcón, el *killinchu*, cuyo nombre es «inteligente jovín». Arpista y halcón forman una unidad frente al gamonal violador y abusivo que tiene un caballo, pero si lo analizas, caballo y halcón, ¿quién es más inteligente, el que vuela o el

que corre?; el *hanan* o el *hurin* y lo mismo pasa con los instrumentos musicales. Hago esta introducción para subrayar la importancia que tienen los instrumentos musicales en Arguedas.

3. En el cuento «Agua» hay un instrumento musical de viento ¿waqrapuku o corneta?

Tu intuición me parece correcta, probablemente sea un *waqrapuku*, pero no hay que olvidar que es probable, pero Arguedas dice en su cuento «corneta», entonces la pregunta es: ¿por qué no dice *waqrapuku* y dice corneta? Arguedas está haciendo un trabajo de traducción intercultural en el término, que sus lectores son andinos y la vez es un lector externo. Arguedas hubiese escrito toda su obra perfectamente en quechua y nadie lo hubiese leído, solamente los quechuahablantes; por lo tanto Arguedas trabajó entre esos idiomas; quechua y español.

Una de las funciones del *waqrapuku* es convocar, o sea llamar a la persona dar a conocer, se asocia con la dimensión colectiva y se toca en espacio abiertos, entonces, una sus dimensiones es la convocatoria; también hay otros niveles de peligro o celebración. Los instrumentos andinos nuestros nos son arbitrarios, todos tienen sentido, son hechos para rituales totales, porque involucran muchas cosas a través de elementos simbólicos; comida, música, colores. Los instrumentos musicales también se endoculturan, permiten que el rito también pueda estructurarse y desarrollarse, en síntesis, alerta, convoca, forma parte de la festividad y la vez está conectado a la música de la naturaleza y no olvidemos que el instrumento y el canto también van de la mano.

4. En la novela Yawar Fiesta, Arguedas magnifica al waqrapuku, le da protagonismo. ¿Cuál es su análisis de este instrumento musical?

Como sabes, el *waqrapuku* se hace de un cuerno de vaca o toro, forma una corneta, por lo tanto, estamos ante un fenómeno transcultural. Tiene que a la vaca es occidental de la época prehispánica y se está incorporando este elemento como un objeto indígena a partir de un elemento occidental; apunto a que veas el fenómeno de transculturación en los instrumentos musicales, el

waqrapuku es parte de un proceso de transculturación y de apropiación de algo del otro, pero en términos indígenas, el cuerno del toro es uno de los elementos importantes, el *waqrapuku* entonces no solo es una corneta, sino representa otras cosas, de allí la descripción de Arguedas para darle un conjunto de valores entre casi sobrenaturales.

¿Cómo perseguimos la raíz de esa idea arguediana?, ¿de dónde sale el cuerno del toro o de la vaca?, ¿el toro qué es ahh? Entonces allí tenemos una cantidad de relatos de Lucanamarca por ejemplo; hay una cantidad de relatos míticos, como el torito de *pukurá* o los toros atigrados como el *Misitu* de *Yawar Fiesta*, justamente este toro en realidad no es sino el desplazamiento del puma pre hispánico: «Esto no es mío es también de Arguedas», el puma es uno de los elementos fundamentales del *uku pacha*; el puma representa la fuerza cetónica, telúrica no por nada los Inca los tienen; el puma también es ayacuchano aparece en la cultura huari, el puma huari desplaza al jaguar chavín y el toro desplaza al puma en el proceso de civilización; pero la estructura continua y el valor simbólico también,

El toro está representando la fuerza cetónica del mundo, la energía, inclusive esta energía y esta fuerza lo encontramos en esas lagunas encantadas donde viven *illas* o toros encantados, donde se les ve arrastrando gente a la interior de la laguna y el cuerno del toro es su arma fundamental cuando ataca o se defiende, mira ahh, y con eso se hace *waqrapuku*, ves, entonces allí tenemos una interpretación simbólica del *waqrapuku*, además el sonido del *waqrapuku* no es cualquier sonido, no es una simple corneta; es especial, alto y grave, ronco, profundo si cabe el término; en líneas generales, el *waraqpuku* está representando el sonido cetónico del mundo.

5. Maestro, en «La agonía de Rasu Ñiti» destacan varios elementos del folclore, entre ellos instrumentos musicales; el arpa, el violín y las tijeras ¿Cómo ve usted la presencia de estos instrumentos musicales teniendo en cuenta sus orígenes?

Yo creo que «La agonía de Rasu Ñiti» que es el mejor cuento de Arguedas, como bien sabes los cordófonos no existieron en la época prehispánica, de tal manera que una vez allí nos encontramos con el proceso de transculturación, pero que luego algunos instrumentos musicales de cuerdas se volvieron indígenas, a diferencia que de la guitarra nunca se volvió indígena, la guitarra es mestiza, en cambio el violín, a pesar de su raíz europea, se volvió indígena; es más, recuerdo a Máximo Damián, tenía para cada violín su afinación, sus propias notas musicales, por así decirlo, «¿Cómo se llama ese acorde? Ahh... ese acorde se llama *Juliacha* y este otro se llama...», y me daba sus nombres, o sea, han desarrollado sus propias líneas melódicas a partir de un violín que no es un violín occidental, y en el modo y la técnica de tocarlo. Lo mismo pasa con el arpa; el arpa occidental pesa una barbaridad frente al arpa andina que se carga en el hombro para salir en recorrido. ¿Por qué entraron estos instrumentos y qué valor pueden tener? Una de las cosas que se asocia con el arpa es *para* (lluvia). Una característica de la música del arpa es que no es como el violín un sonido largo, sino es como si justamente estuviera lloviendo o de algún modo goteando música; de hecho, hay dos elementos que involucran al arpa y tercer elemento es la caja de resonancia un cajón que imita al cajón afrodescendiente; por así decirlo. En mi opinión el arpa representa la fecundidad, al sol y a la lluvia. ¿Cómo sustento lo acabo de decir? El arpa se asocia con el agua al igual que el violín, por dos motivos: la primera es que durante los carnavales los violinistas van a aprender nuevas melodías a las cataratas a las caídas de agua. ¿qué músicos del ande van allí?: arpistas y violinistas, los *waqrapukus* no van y tampoco va guitarra; justamente van violinistas y arpistas.

En las figuras de Huamán poma de Ayala vas a encontrar sirenas, hay otros autores que le llama espíritus del agua a las sirenas igual que en el mundo occidental y Huamán Poma las pinta, eso es sorprendente; dicen los que han analizado esas imágenes es que allí hay *paqchas* o sea, cataratas. ¿A dónde estoy apuntado con esto? Es que el agua contiene música, lo he demostrado en el *Carnaval de Tambobamba*, el agua contiene música y luz, es decir, el agua absorbe lo bello del

mundo y de allí parte el arcoíris, también los ríos, manantiales y puquiales no son silenciosos, cantan, están en diapason con la naturaleza; de allí es que el hombre indígena aprende música y lo transporta.

La conexión arpa y violín es factible con el agua porque es allí donde los músicos van a aprender nuevas canciones. Se supone que las sirenas le están enseñando esas nuevas melodías o canciones y esto se sustenta en Huamán poma de Ayala como una tradición prehispánica. En segundo lugar, los violines están conectados con la tierra y la naturaleza, también lo dice máximo Damián en «Sigo siendo» me parece. Arpa y violín en «La agonía del Rasu Ñiti» también están asociados con la fertilidad. El agua en el mundo por esta dimensión metonímica equivale a fertilidad, inclusive el maíz como es algo fértil crece en las partes bajas y la papa en la puna metafóricamente hablando. Una vez más, a donde apunto con toda esta argumentación, es que la cultura andina es metafórica y metonímica, estos instrumentos como el arpa y violín están simbolizados muchas más cosas de lo que la forma del instrumento dice; todo tiene *kausay*, (vida), los instrumentos representan vida, en contraste con la última danza de Rasu Ñiti, es extraordinario; todo está estructurado a partir de un pensamiento indígena, que ya no es indigenista, sino es Arguedas en este cuento absolutamente un indígena escribiendo en español. Su estructura cognitiva ya no es occidental, nunca lo fue, hibrida los instrumentos musicales que aparecen allí, están en contraste con el *wamani*, con el cóndor dorado que está aleteando su cabeza y los músicos le están dando vida; a esa escena de la danza las tijeras que también están allí.

¿Pero qué pasa en el último momento en que Rasu Ñiti ya comienza su agonía? Aparecen dos sonidos: primero el de la *chiririnka*; (la mosca) que anuncia la muerte, la música de la oscuridad y de otro lado los cuyes se ponen a silbar. Arguedas es genial, es extraordinario en esta parte de la narración. ¿Por qué metió Arguedas el silbido del cuy en esa parte? ¿Justo en el momento crítico donde Rasu Ñiti está tirado en el suelo y apenas puede mover los ojos? La música andina en Arguedas es conectora del mundo de arriba y abajo, de lo bello de la existencia, las

secuencias musicales de estos dos animales son cortados por la *chiririnka* y el *cuy* son elementos del *uku pacha* que están en oposición dual respecto a los instrumentos musicales. El *danzaq* en cuento nunca muere porque representa al *wamani* y continúa su discípulo Atoq Sayqu. El mensaje es bastante obvio, Rasu Ñiti nunca muere porque representa al *wamani*. Hay desplazamiento metonímico, el danzante ya no lo es, sino que está representado al *wamani* de tal modo que este instrumento, arpa y el violín por sí solos pueden representar varias cosas, pero lo que en el fondo del ritual representan es al rito de la muerte, que no existe; porque es un cambio de estado, la petrificación para el hombre antiguo que se vuelve piedra como lo representan Óscar Colchado en *Cordillera negra* o el cambio de estado en la vida lo que está ocurriendo entre Rasu Ñiti y Atoq Sayqu ¿Quién es Atoq Sayqu? No es el discípulo, sino es Rasu Ñiti que de nuevo ha vuelto, digamos se ha encarnado, está allí. ¿Y quién era Rasu Ñiti? Obviamente, todos los otros que bailaron antes de él la danza de las tijeras; entonces hay una secuencialidad entre la danza y los instrumentos musicales; están representando el pasado y el futuro que viene de atrás, que en mi perspectiva viene del *taki onqoy* o viene de una herencia que se está actualizando; los instrumentos no son acompañantes, sino que están en diálogo con la danza, el hombre y la música.

6. En el cuento andino «Warmakuyay» se observa presencia del charango ¿Cuál es el rol de este instrumento musical en el cuento?

Bueno, en realidad aquí una vez el charango es un instrumento indígena no es mestizo como la guitarra o el acordeón. ¿Quiénes tocan la guitarra y el acordeón? En Ayacucho por ejemplo los mestizos, en *El zorro de arriba y de abajo* me parece que aparece la *chirimiya* o la *chirisuya*, que es el oboe que los árabes llevan a España y los españoles lo traen aquí y aquí se transforma en *chirisuya*. Se toca en Huarochirí, por ejemplo, y su nombre árabe es *chirimiya* y aquí se adapta, no se le pone la lengüeta de metal para que vibre, sino el *raqui* del cóndor, del ala más gruesa, se le pone en el agujero para que tenga un efecto vibrador el hombre andino se apropió, es allí donde influye también lo económico un acordeón una guitarra son caras. Es tiempo y espacio de lo que

estamos hablando eso es, lo yo trato de teorizar y comprender a mí mismo. El charango en «*Warmakuyay*» se asocia con la alegría nunca con la tristeza.

7 ¿Como en los carnavales, maestro?

Así es, exacto, a diferencia del violín y el arpa que se asocia con otros rituales, en cambio el charango es un instrumento chillador, digámoslo así; por lo tanto, no es indiferente al que lo escucha. Convoca, genera entusiasmo, alegría, propone participación y qué hacen los miembros de la comunidad como el *kutucha* que es el amor de la *justinacha*, ellos forman un círculo y el charanguero bailan y toca con alegría, el charango se asocia con el presente, con el aquí y el ahora, con festividad y danza alegre.

En «*Warmakuyay*» nos encontramos en dos tiempos con el aquí y ahora, en el tiempo de la memoria donde evoca desde la soledad mientras que el personaje o el niño Ernesto queda fuera del círculo pensando y evocando a la memoria. Entonces aparece el charango, que convoca con su sonido y armonía a la comunidad, el charango no está puesto en el cuento porque a Arguedas se le ocurrió y punto, sino por la dimensión comunitaria, evoca a la festividad, también porque hay injusticia brutal, por un lado el gamonal ha violado a la *justinacha* y *kutu* se venga con el ganado del este fueeteándola, o sea, por un lado la tristeza, la amargura por los hechos acontecidos en el cuento y por otro lado la convocatoria a la alegría con julio el charanguero; a pesar del dolor, la violación del abuso, de la prepotencia del gamonal, a pesar de eso se mantiene y hay vida, por lo tanto, el charango en ese cuento se asocia con la vida, la alegría, con la festividad.

8. Maestro, para finalizar ¿Cuál es el significado, la importancia o transcendencia de leer las obras literarias de José María Arguedas?

Para sintetizar a fondo tu pregunta, que da para responderlo en un mes y uno no termina, literalmente. En Arguedas hay una visión humanista de la realidad, el mundo no es inerte, sino que

está vivo, por lo tanto; el ser humano, el hombre andino está integrado dentro de ese mundo y como decía el padre Gustavo Gutiérrez: «Arguedas vivía entropado con su pueblo». No es solo la dimensión comunitaria que evidencia la obra de Arguedas, sino que da cuenta que el mundo no es una cosa, un objeto que hay que operar y transformarlo, sino que tienen vida, hay que conservarlo; los árboles, los animales tienen vida, los cerros viven. ¿Por qué es importante todo esto?, ¿a dónde apunto con esto?, ¿a qué nos está llevando la civilización contemporánea? ¿Qué es lo que puede aportar José María Arguedas a esto? Una de las evidencias tremendas es que, si el mundo sigue así, no va a existir, mejor dicho, el ser humano va a desaparecer, los cambios climáticos se anticipan a todo esto y la destrucción eventual del planeta es inminente, bueno seguirán algunas plagas existiendo, pero el ser humano probablemente no.

La obra de Arguedas es una lección permanente, es un modelo para comprender que el ser humano puede vivir en armonía con la naturaleza y lo ha hecho durante miles de años, la integración del hombre con la naturaleza es una primerísima lección frente al mundo contemporáneo. En el mundo contemporáneo el ser humano ha desarrollado una suerte de egocentrismo, es más, la egolatría, el cultivo de un yo problemático, angustiado; o sea, que el hombre es más importante que el mundo. Es un tipo de civilización calculadora de alta competencia por la tecnología entre los seres humanos, nos va a llevar a la autodestrucción.

9. ¿Qué nos enseña entonces la literatura de José María Arguedas?

Que podemos convivir con la naturaleza e integrarnos a ella. Sin destruirla, que somos parte de ella y no estamos en frente, sino adentro. ¿Qué más nos enseña Arguedas? Que debemos ser solidarios y vivir en el sentido de comunidad, en comunidad andina, latinoamericana; comunidad mundial para comprender que somos una gran unidad de humanos, conectada con el mundo. Esa es la transcendencia y gran lección que nos da Arguedas, por eso no pierde actualidad, está vigente. Se equivoca Vargas Llosa cuando habla de la «utopía arcaica», el arcaico es Vargas Llosa, Arguedas apunta al futuro, no al pasado.

Yo he estado en Francia, también en Suiza, en algunos seminarios con jóvenes que quedaban deslumbrados con las obras de Arguedas, lo leían con pasión y les preguntaba: «¿Qué les toca con Arguedas?». Es una realidad que nada tiene que ver con ellos, no es cierto; lo que pasa, decían ellos, es que en Arguedas hay una lección de vida, de encuentro verdadero, decían ellos, y yo les decía que en el mundo andino la soledad no existe, uno puede sufrir de hambre, de lo que sea; pero de soledad nunca, difícil, y los instrumentos musicales tradicionales del Perú, ayudan a estar acompañados, ¿no es así?

Entrevistado 2: JM, profesor de Etnomusicología

1 ¿Qué importancia tiene la presencia de instrumentos musicales tradicionales en las novelas y cuentos de José María Arguedas?

José María Arguedas usa los instrumentos musicales en su literatura de dos formas: 1) como parte de la cultura material que intenta describir de manera fidedigna y 2) como objetos simbólicos de la cultura andina que se definen su valor según su grado de cercanía con la naturaleza o con la cultura: mientras más lejanos de la naturaleza, menos andinos. Los instrumentos se convierten así en elementos retóricos para aludir al mundo andino y su cosmovisión.

2 ¿Cuál es su apreciación de las tijeras del danzante, en el cuento «La agonía de Rasu Ñiti»?

La música en Arguedas tiene siempre un sentido luminoso, es parte de la luz que combate las tinieblas y la maldad. Las tijeras en el cuento de Rasu Ñiti cumplen esa función, con su timbre agudo y metálico se presentan como agentes de la luz y por tanto de las fuerzas buenas del mundo.

3 ¿Son las tijeras del danzante un instrumento musical de percusión o tienen una relación con los dioses andinos, o va más allá del hecho de marcar el compás?

Me parece que la pregunta está mal formulada. Ser un instrumento musical no excluye en absoluto ser parte del mundo religioso, todo lo contrario, los instrumentos musicales andinos a menudo aparecen relacionados con fuerzas no humanas en la cultura indígena quechua. Por lo tanto, son un instrumento de percusión y al mismo tiempo parecen relacionarse con la luz y con el lado bueno de la vida.

4 ¿Cuál es su apreciación sobre los instrumentos musicales que acompañan al danzador o danzante de tijera durante el desarrollo del cuento «La agonía de Rasu Ñiti»?

En este cuento los instrumentos cumplen las dos funciones que ya he mencionado. Por un lado, se muestran como parte de la cultura material andina y por el otro representan un simbolismo andino como objetos que irradian vida y que se comunican con las fuerzas suprahumanas.

5 ¿Cuál es su opinión de la aparición del arpa indígena durante el desarrollo del cuento «La agonía de Rasu Ñiti», teniendo en cuenta su origen europeo?

Me parece que es errado pensar que el arpa es occidental por ser de origen europeo. Siendo toda la cultura peruana todo producto de mestizajes, me parece que para los indígenas que tocan en el cuento el arpa y el violín no son más instrumentos europeos, sino instrumentos plenamente indígenas.

6 ¿Qué opina usted de la incorporación de los sonidos andinos al violín clásico, durante el desarrollo del cuento «La agonía de Rasu Ñiti»?

Después de cinco siglos de convivencia y diálogos musicales, la indigenización del violín me parece muy lógica.

7. ¿Cómo observa y qué valor tiene la presencia del charango en el cuento «Warmakullay»?

Me parece que la presencia del charango en el cuento es meramente circunstancial. El charango en el cuento no tiene ninguna función simbólica, aunque sí se le presenta como un instrumento que congrega a la gente para bailar en ronda.

8 ¿Cómo conceptualiza el charango del Perú, teniendo en cuenta la polémica sobre su origen?

Lo he dicho repetidas veces: el charango no es peruano ni boliviano, es andino. Cuando el charango nació, ni Bolivia ni Perú existían como naciones, ambos países eran una colonia española. Cuando hablo de charango peruano me refiero por eso a las tradiciones musicales que se tocan en el instrumento y no a su origen.

9 ¿Qué opinión tiene de que José María Arguedas en la dedicatoria del cuento «Agua» mencione a la tinya como parte de los carnavales y la alegría? ¿Por qué su vigencia y resistencia cultural en la actualidad?

Sinceramente, me parece que no hay nada trascendente en la mención teniendo en cuenta que la *tinya* pertenece en muchas partes del Perú al instrumentario del carnaval.

10. En Yawar Fiesta hay un capítulo dedicado al waqrapuku ¿Cuál es su opinión sobre este fascinante aerófono musical, dentro de la novela y fuera de ella?

A lo largo de la novela, el *waqrapuku* aparece como un símbolo de lo indígena, pero de lo indígena ya mestizado, pues el ganado vacuno llegó con los españoles. En algunos momentos el instrumento adquiere un carácter metafórico al mostrarse como una fuerza indígena que amenaza a los principales y a los mistis.

12. ¿Cómo aprecia la descripción del pinkuyllu en la novela Los ríos profundos?

He escrito un ensayo amplio sobre la riqueza de este pasaje de *Los ríos profundos*, que a su vez fue parte de un artículo etnográfico de Arguedas. El *pinkuyllu* se asocia a varios objetos relacionados con la luz y como un ente que comunica con los espíritus de los cerros, con los insectos rumorosos y con los fenómenos naturales como el rayo y el trueno. Esta descripción, dicho sea de paso, no incluye la morfología del instrumento en absoluto. Quienes no conocen el instrumento, no pueden imaginárselo, porque la descripción de Arguedas se centra en la dimensión social y simbólica del instrumento y no en sus características como objeto sonoro.

Entrevistado 3, RV. Egresado de la Escuela Nacional Superior de Folklore. Profesor de Historia de la Música

1. Hola RVR. Estoy investigando sobre la presencia de instrumentos musicales en las novelas y cuentos de José María Arguedas ¿Qué información tienes o que me puedes decir al respecto?

Arguedas desde su niñez es ligado al sector indígena de la zona de Lucanas, Puquio este..., donde vivió y convivió con los indígenas y luego de allí ha vivido en Lima y se convirtió en un mestizo. Más que instrumentos musicales, Arguedas tiene trabajos sobre lo que vendría a ser la música quechua y en su libro *Canto Quechua* lo demuestra así. Arguedas no entra a tallar en los dominios de los instrumentos musicales.

Arguedas está enmarcado dentro del realismo, sin embargo, en esos pueblos la situación demográfica social es distinta. En Lucanas por ejemplo la influencia occidental

tiene que ver mucho con los cambios, las pautas culturales han variado, el indigenismo de Arguedas hoy es distinto.

2.Teniendo en cuenta su origen europeo ¿arpa indígena o arpa peruana?

Bien. Arturo Jiménez Borja es el que hace un estudio sobre los instrumentos tradicionales indica, que si bien tiene esas características europeas, pero la influencia indígena (aunque a mí no me gusta llamarlos así). Arturo Jiménez Borja dice que las cuerdas del arpa eran encordadas con tripas de gato o perro, y como tú sabes ambos animales siempre abundan y están en disputa, entonces por allí viene los enfrentamientos de los danzantes de tijera. El instrumento musical andino tiene cierta parafernalia o tratamiento que nosotros no nos podemos explicar. Muchos dicen que le echa humo de cigarro a las quenas o las flautas. Por ejemplo, de Yauyos tiene que ser las embocaduras con los cachos de los toros y bañarlos con aguardiente(alcohol) y así hay muchos de instrumentos musicales que cumplen con ese rigor y hasta los llevan a bañar a las lagunas y se bañen con las sirenas. Los maestros músicos tienen sus secretos y sus propios tratamientos, además. La iglesia tiene gran aporte sobre los instrumentos musicales con origen europeo en nuestro país. Pero siempre hay el interés de modernizar el arpa con bajo electrónico batería el arpa indígena es distinta.

3.En la danza de las tijeras es el violín el que lleva la melodía ¿Qué me puedes informar sobre la incorporación de sonidos andinos al violín europeo clásico?

El violín al inicio en toda América son hechizos, son hechos por ellos mismos, por músicos empíricos del Ande que tratan de imitar al violín europeo, pero le ponen su sonoridad característica de su región. Este instrumento que construye el indígena son puestos en prueba en diferentes circunstancias de la naturaleza y con todo tipo de material (variedad de maderas), expuesto incluso a las inclemencias del clima para poder sacarle un sonido único especial con su característica adecuada. Los sonidos de violín han sido producto de evolución musical el hombre andino que ha llegado a desarrollar.

El mismo Arguedas dice que hace siglos en nuestro país ya se habían desarrollado culturas con instrumentos musicales, incluidos las regiones y las condiciones del Ande obligaron al hombre andino a ser creativo, en el caso del violín, el hombre andino se apropió de un instrumento de origen europeo, y obvio que el instrumento estaba hecho en sus inicios con materiales en torno a los árboles que los acompañaban, como el sauce, el molle, el cedro y no solo para el violín, para el arpa, el charango, la guitarra, en ese espacio y tiempo vivido.

4. *Las tijeras del danzante, ¿son instrumentos musicales o simplemente tijeras?*

Las tijeras del danzante desde mi análisis es un sacerdote de las alturas donde ellos se forman, se adiestra y a la vez adiestran a sus pupilos, se iniciaron con las lajas de los ríos esa piedra son hermosas, con sonoridad y las iban buscando cuál suena mejor y entrechocaban las piedras, van encontrado sonoridad, entonces sus primeros instrumentos eran litófonos, o sea, unidades de piedras que al unirse o entrechocarse forman un instrumento musical de percusión como se conoce hoy, y cuando llegan los españoles se incorpora el acero y ya todo van cambiando. Como se remplace las vestimentas con el paso de los años, igualito; como el chullo por el sombrero, las ojotas por la zapatilla etc. Los litófonos por las tijeras, los litófonos fueron reemplazados por el metal o acero. En el aspecto supersticioso y las creencias andinas populares el acero contrarresta a lo negativo a los espíritus del mal, ese aspecto se pone en manifiesto en el caso de la danza y el famoso pacto con el diablo, es puro cuento inventado por los españoles cuando sabemos que eso no existe, esa frase es puro comercio, toda deidad que no era su dios occidental era el diablo; es porque al culto al agua, ellos, los españoles le consideraban un pacto con el diablo.

5. *¿Entonces los litófonos son los antecesores de las tijeras de acero desde tu punto vista?*

Los litófonos era piedras de entechoque y a nivel mundial aún existen, en China, hay instrumentos tipo xilófonos, pero de piedra; cuando tú vas al ande oyes las cataratas, esas caídas del agua es música que se entechocan con el agua y la piedra; sobre diferentes tamaños y formas, el sacerdote del agua es el *danzaq*, trataba de imitar ese sonido del agua con las piedras que son horadadas con el paso de los años.

6. *El charango tiene un breve protagonismo en uno de los cuentos de José María Arguedas ¿Cuál es tu apreciación personal y musical de este instrumento?*

Para el estudio de los instrumentos hay que ser objetivos y no dejarse llevar por la emoción o el romanticismo, los que hemos oído incluso al maestro Jaime Guardia que el charango es producto de la prohibición de la guitarra puede ser cuestionable. Las cuerdas llegaron con los españoles y muchos que llegaron de canaria, España traen el charango con otro nombre; el timple que tiene las mismas características que el charango. El término «charango» es símbolo de bullanguero, jocosos, de algarabía. Este instrumento ha sido asimilado por el peruano en sus características andinas los antiguos peruanos, que fueron y son hábiles para la música. Para suerte de la Iglesia aquí encontraron músicos y pudieron adaptarse a sus necesidades e intereses de ambición y poder. Además, el charango indígena

y mestizo se fusionan con diferentes afinaciones: el charango de Incuyo es muy distinto al charango de Parinacochas, por ejemplo.

Cuando Arguedas en su cuento imagina un charango es alegría, al son de este instrumento musical es hermoso hacer bailar de características andinas como «*Warmakuyay*» mejor, en un cuento tú lo imaginas, lo vives por sus posibilidades armónicas y los bicornios que invitan a bailar a cualquiera, como cuando tocaba el maestro Jaime Guardia. Sus sonidos graves y agudos muy particulares son por eso que Arguedas describe en sus cuentos al charango como tal, por sus características.

7. La tinya, instrumento de percusión de los incas con un pasado milenario, ¿cómo observas este instrumento musical muy característico en el Ande?

Cuando Arguedas habla de los carnavales habla de la *wifala* o el *chuta chutay* porque son característicos de la región donde él vivió, palabras o términos que los hermanos Herrera de los manantiales acuñaron, ellos son los que le ponen nombre a este estilo de carnaval llamado *wifala* y sus discos registrados así lo demuestran. La alegría con que se tocan esos carnavales, es hermoso, la gente lo baila en comparsa y van recorrer de calle en calle y rematan en las esquinas con un huayno campesino que dice «esquina, esquina», y la *tinya* es instrumento por antonomasia de percusión, un instrumento noble, barato, no muy costoso, y se adapta muy fácil a los aerófonos en el campo. Alguna vez cuando fui jurado los comuneros llegan con su *tinya*, flautas y quenás: he allí la vigencia aún de este instrumento ancestral de percusión. Las *tinyas* son de diferentes tamaños, no hay uniformidad en cuanto a su construcción, los instrumentos de percusión son propios de nuestra región. Cuestiono yo cuando dicen que los instrumentos de percusión fueron traídos por los africanos. Los incas para someter a los pueblos llegaban con diferentes instrumentos de percusión para causar pánico al estilo de un psicósocial, si no veamos lo que registra Huamán Poma de Ayala el *Runa tinya* hecho con pieles de los enemigos sometidos, para un mejor sonido. Ah, la *tinya* solo puede ser tocado por mujeres, según Huamán Poma.

8. La corneta de cacho de toro o el waqrapuku. ¿cuál es tu apreciación de este aerófono musical?

El *waqrapuku* tiene su antecesor en el *llungur*, desde mi opinión, un instrumento de madera de árbol, los *waqrapukus* tienen su fundamento en la producción del ganado de los pueblos y es parte de los campesinos porque es instrumento conmovedor, profundo para acompañar la herraña o el toril en algunos lugares. En Yauyos, por ejemplo, una señora me

dijo que cuando los animalitos escuchan los sonidos de la *tinya* y el *chacho* ellos paran las orejitas y están felices, inquietos y alegres. Dentro de folclore hay altos valores de amor al trabajo, al campo, a la naturaleza, la tierra tiene un concepto horizontal no vertical, de que solo se tiene amor a tu pareja, sino va más allá del sentimiento carnal; en el mundo andino es así. El *waqrapuku* transmite esa relación horizontal que trasciende; cuando van a traer los toros bravos de la altura, esa es su función.

9.El pinkuyllu, un instrumento musical de viento. ¿cuál es tu apreciación?

Los *pinkuyllus* son variados, en el Cusco hay distintas formas de *pinkuyllus* y con nombres parecidos a estos esos instrumentos musicales, los *chayan*, es una constante hasta hoy, hasta en nuestra escuela he visto esa práctica. Dentro de la vida campesina hay una variedad de momentos o espacios, se usan durante la producción agrícola que genera una producción de ritos y estos a la vez se vinculan con las tradiciones, es por ello que estos instrumentos musicales aparecen para ser tocados en esas ocasiones.