
ARTÍCULOS

¿YMA SÚMAC Y/O PASTORITA HUARACINA? LÍMITES Y POSIBILIDADES DE LAS POLÍTICAS CULTURALES DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

YMA SÚMAC AND/OR PASTORITA HUARACINA? LIMITS AND POSSIBILITIES OF THE CULTURAL POLICIES OF JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Javier Teofilo Suárez Trejo

Universidad Alberto Hurtado (Chile)
jasuarez@uahurtado.cl
<https://orcid.org/0000-0002-3092-447X>

Recibido: 3 de mayo de 2022; Aprobado: 12 de mayo de 2023; Fecha de Publicación: 9 de julio de 2024

Cómo citar este artículo / Citation: Suárez Trejo, Javier Teofilo. 2024. «¿Yma Súmac y/o Pastorita Huaracina? Límites y posibilidades de las políticas culturales de José María Arguedas». *Disparidades. Revista de Antropología* 79(1): e006. doi: <<https://doi.org/10.3989/dra.2024.006>>.

RESUMEN: El presente artículo es una primera aproximación a los límites y posibilidades de la comprensión arguediana de las políticas culturales, cuyo fin es mostrar una faceta poco estudiada del escritor y antropólogo peruano. En la primera parte, a través del análisis de diversas cartas, se ofrece un retrato de Arguedas como agudo crítico educativo y proactivo director de la Casa de la Cultura. En la segunda, se describe la noción de «Arte Andino» de Arguedas, y su impacto en el diseño de políticas culturales, a partir del análisis de la dicotomía entre el retablo «auténtico» de Joaquín López Antay y el «espectacular» de Jesús Urbano Rojas. Asimismo, se rastrean estos juicios hasta la década de 1940 en la que una dura crítica a Yma Súmac y a su productor, el musicólogo y compositor Moisés Vivanco, revela cómo este requerimiento de autenticidad permea el discurso arguediano hasta la década de 1960. Finalmente, se analiza cómo, a partir de la segunda mitad de los años sesenta, esta visión dicotómica se flexibiliza debido a la aparición de «instituciones nuevas» que no son sino iniciativas culturales y populares implementadas por los migrantes andinos en las ciudades costeñas del Perú.

PALABRAS CLAVE: Políticas culturales; Mérito; Yma Súmac; Moisés Vivanco; Casa de la cultura; Glocalización.

ABSTRACT: This article is a first approach to the limits and possibilities of Arguedas' understanding of cultural policies, which aims to show a little studied facet of the Peruvian writer and anthropologist. In the first part, a little-known portrait of Arguedas as educational critic and director of the Casa de la Cultura is offered through the analysis of diverse letters. The second part describes Arguedas' notion of Andean art and its impact on the design of cultural policies through the analysis of the dichotomy between the «authentic» *retablo* of Joaquín López Antay and the «spectacular» one of Jesús Urbano Rojas. Likewise, these judgments are traced back to the 1940s, when a harsh criticism of Yma Súmac and its producer, the musicologist and composer Moisés Vivanco, reveals how this need for authenticity permeates Arguedas' discourse until the 1960s. Finally, it will be seen how, from the second half of the 1960s onwards, this dichotomous vision becomes more flexible due to the appearance of «new institutions» which are cultural and popular initiatives implemented by Andean migrants in Peru's coastal cities.

KEYWORDS: Cultural policies; Merit; Yma Súmac; Moisés Vivanco; Casa de la cultura; Glocalization.

1. INTRODUCCIÓN

Dos nociones poco mencionadas en los estudios arguedianos son el «mérito» y la «aristocracia» aplicados al diseño de políticas educativas y culturales. Uno de los fenómenos de la realidad peruana que despertaba la rabia de José María Arguedas (Perú, 1911-1969) era la existencia de élites educativo-culturales, representantes de los grupos de poder económico, que gozaban de privilegios por su origen social; estos círculos, conocidos en el Perú como «argollas»¹, fueron el blanco de sus más cáusticas críticas, pues impedían que el mérito sea el factor que determine el diseño e implementación de tales políticas. Para el escritor y antropólogo peruano, entonces, *el mérito rompe argollas*; su lucha por la desactivación de estas (que se manifiesta, por ejemplo, en su desprecio por el APRA de los años sesenta, que se había aliado con el poder político) lo conduce a una praxis que no se rige por una ideología específica, permitiéndole actuar en múltiples frentes y con diversos agentes a partir de un criterio meritocrático.

Por tal razón, es necesario dejar de pensar a Arguedas solo como defensor de la cultura andina o promotor de los encuentros culturales, ya que esta interpretación invisibiliza la lúcida rabia arguediana que buscaba transformar las redes del poder tanto educativas como culturales; de hecho, desde la perspectiva del diseño de políticas públicas, la educación y la cultura son fenómenos indisolubles, pues «es posible identificar que la primera política cultural ha sido la educación: ella se ha ejercido históricamente con el fin de garantizar que las/los ciudadanos no solo adquieran los conocimientos fundamentales para desenvolverse en el entramado social y político de la *polis*, sino también para desempeñar un ejercicio de renovación personal en virtud de la reflexión crítica» (Peters 2020: 174).

De allí que la comprensión del diseño e implementación de políticas culturales no puede desentenderse de la educación, debido a que esta cumple un «rol paradójico: es una esfera funcionalista –que defiende las convenciones de las cualidades propias del todo social– y, a su vez, transformadora:

1 «Argolla» es el término coloquial que se usa en Perú para referirse a estos círculos privilegiados; sobre su funcionamiento como mecanismo de exclusión, véase Nureña 2021.

transfiere disposiciones que cuestionan lo socializado» (174). Este rol se manifiesta en la actitud de Arguedas frente a las manifestaciones culturales andinas: ¿deben estas conservar su «autenticidad» (actitud defensiva) o pueden innovarse (actitud transformadora)? ¿Cuál es el límite de cada posición? ¿O es acaso una dicotomía aparente? Visibilizar estas tensiones es relevante, ya que su influencia aún permanece en diversas prácticas de los diseñadores de políticas culturales en el Perú actual.

Antes de continuar, es importante ofrecer una definición metodológica de lo que se entenderá como «política cultural» a lo largo de la presente investigación. En general, las políticas públicas se refieren al «conjunto de sucesivas respuestas del Estado frente a situaciones consideradas como problemáticas» (Salazar 2022: 19) cuyo análisis ayuda «al tomador de decisiones a elegir una mejor opción de la que podría haber tomado» (Quade 1976: 21). En el caso de Arguedas, la perspectiva etnológica es determinante para comprender su específico diseño de políticas culturales a lo largo de su vida. Si bien esta perspectiva se transforma, la exigencia de «autenticidad sustancial» permanece como un río que da sentido a una praxis que se extiende desde la década de 1940 hasta fines de 1960.

Específicamente, las políticas culturales pueden definirse como «el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social» (García Canclini 1987: 26); como se verá, la actualidad de Arguedas con respecto al diseño de estas políticas se encuentra en la tensión entre *preservación* y *activación* cultural.

Esta tensión fue experimentada intensamente por el escritor andahuaylino en la forma de dos urgencias: por un lado, la de proteger las expresiones de la cultura andina cuya existencia peligraba a causa de un capitalismo cada vez más agresivo y, por otro, la de ofrecer herramientas a la población andina y migrante para desarrollarse de forma autónoma en un contexto de modernización. Estas urgencias se enmarcan en una comprensión de las políticas culturales que no tiene que ver «solo con el mundo de las artes, sino también con la *activación* de *nuevas formas de producción simbólica: es decir, con*

producir nuevos significados y relaciones sociales en el conjunto social» (Peters 2020: 177; énfasis mío).

Es con respecto a esta «activación» que se verán los límites y las posibilidades de unas políticas culturales arguedianas: tensionado por la urgencia de preservar la «autenticidad» andina, el autor de *Todas las sangres* descalifica aquellas expresiones artísticas que, desde su específica perspectiva etnológica, no son sino «deformaciones» (1977a: 20) producidas por una «mentalidad amorfa» (2012a: 382) que niegan la «auténtica» cultura andina y son incapaces de transformar el componente mágico de esta en manifestación popular. Se analizará cómo este juicio se mantiene, a pesar de sus transformaciones desde 1944, cuando critica duramente la performance de Zoila Emperatriz Chávarri «Yma Súmac», hasta 1962, cuando caracteriza negativamente el estilo del retablista ayacuchano Jesús Urbano Rojas.

La presente investigación, entonces, es una aproximación inicial a la comprensión arguediana de las políticas culturales, cuyo fin es mostrar una faceta poco estudiada del escritor andahuaylino. En este sentido, se analizan diversos textos que muestran la noción de arte andino que manejaba Arguedas y sus consecuencias en el diseño e implementación de estas políticas; como se ha dicho, el análisis tiene como fin reconocer no sólo los alcances, sino también las limitaciones de tales nociones para el Perú actual. En la primera parte, se ofrece un retrato casi inadvertido de Arguedas como crítico educativo y director de la Casa de la Cultura a través del análisis de diversas cartas; este contrapunto educativo-institucional busca ofrecer un perfil que cuestione la imagen romántica y/o depresiva del escritor, y reencontrarnos con su urgente actualidad.

En la segunda parte, se describe la noción de arte andino de Arguedas y su impacto en el diseño de políticas culturales a partir del análisis de la dicotomía entre el retablo «auténtico» de Joaquín López Antay y el retablo «espectacular» de Jesús Urbano Rojas. Si bien Arguedas reconoce la aparición de un mercado nacional(ista) para el arte andino, cuyo representante paradigmático es López Antay, es incapaz de reconocer el sentido artístico de Urbano Rojas, debido a su dicotómica visión de lo andino. Asimismo, en esta sección, se rastrearán estos juicios arguedianos hasta la década de 1940 en la que una dura crítica a Yma Súmac y su productor, el músico Moisés Vivanco, revela cómo este requerimiento de

autenticidad permea el discurso arguediano hasta la década de 1960.

Finalmente, se verá cómo, a partir de la segunda mitad de los años sesenta, esta visión dicotómica se flexibiliza debido a la aparición de «instituciones nuevas» que no son sino iniciativas culturales y populares implementadas por los migrantes andinos en las ciudades costeñas del Perú. El artículo buscará ser un primer paso para aproximarse a la obra de Arguedas no solo como novelista o poeta heroico, sino como investigador, diseñador y gestor de políticas culturales en el Perú actual.

2. NO SOLO EL MÉRITO, SINO TAMBIÉN EL PRESUPUESTO

Durante los años sesenta, Arguedas reconoce al capitalismo imperialista y a la oligarquía nacional detrás de las élites culturales. El antiimperialismo de Arguedas, en este sentido, es tanto económico como cultural ya que, para él, el imperialismo era la mundialización de las oligarquías capitalistas que, a costa de la miseria de las mayorías, se enriquecían. Si Arguedas tuvo un enemigo en quien descargaba su violencia creativa, este fue la oligarquía, las popularmente llamadas «argollas» donde la meritocracia brilla por su ausencia y el centralismo limeño impera.

Sobre la rabia contra las argollas, vale la pena recordar una carta sin fecha al poeta Emilio Adolfo Westphalen. Arguedas comparte la dura crítica del poeta sobre el Índice de la poesía peruana contemporánea que había estado a cargo de Luis Alberto Sánchez. Westphalen había publicado un artículo titulado «De la poesía y los críticos» en el único número de *El uso de la palabra*. El poeta, y amigo de Arguedas, define la crítica literaria llevada a cabo por Sánchez como «estafa desvergonzada» y la identifica como «instrumento de regulación social y de preservación de los valores imperantes» (Salazar 2011: 23) que no es sino la descripción del funcionamiento de las argollas en Lima. Arguedas expresa su rabia en los siguientes términos:

Tu artículo sobre los críticos es lo que esperaba desde hace mucho tiempo, al leerlo he sentido expresarse toda mi indignación contra los críticos del Perú, que no han hecho sino forjarse prestigio de sabios entre la canalla, mancillando y echando sombras sobre la poca verdadera poesía que se

ha escrito en nuestro país; y tratando de levantar, contra la única poesía que se ha hecho en el Perú, la falsa figura de [ilegible] de imbéciles, a quienes por bajos intereses [ilegible] quieren... consagrar como los mejores (23).

Se entienden así sus duras críticas contra el APRA (una de cuyas figuras universitarias más importantes era Luis Alberto Sánchez, en ese entonces rector de la UNMSM), ya que, contradiciendo de raíz su prédica antiimperialista, se había convertido en aliado de la oligarquía y en una oligarquía él mismo. El APRA, para Arguedas, era entonces una monstruosa contradicción andante, una oligarquía criolla cómplice de los intereses del imperialismo en el Perú. Una de las tareas más urgentes de unas políticas culturales arguedianas es la ruptura con «la aristocracia», así lo demuestra la carta, fechada el 14 de febrero de 1959, que dirige al educador Emilio Barrantes:

Nuestras charlas me dieron la convicción de que en la Facultad de Educación se ha roto con esa especie de hegemonía que sobre la Universidad tuvieron y aún tienen los círculos intelectuales de nuestra «aristocracia». Unos pocos individuos de ese círculo gobernaban las facultades; permitían el ingreso a ellas de profesores provenientes de otras clases, pero me parece que les imponían una no confesa pero evidente y real tutela y vasallaje. Ese régimen era y es perjudicial, y no sería roto sino cuando la intelectualidad proveniente de las clases medias hubiera obtenido suficiente solidez y prestigio. Esto dependían [sic] tanto la insurgencia misma de la clase media como de la idoneidad real, de la auténtica formación de profesores universitarios. Porque el imperio de la «aristocracia» estuvo también asociado frecuentemente a los valores falsos, al prestigio obtenido por métodos de propaganda. Esta clase de prestigios necesitan siempre de la protección «oficial»; y lo «oficial» era y es todavía la magistratura universitaria, en lo que se refiere a la intelectualidad.

¿No cree usted que el destino de la Universidad depende muy principalmente de este proceso de ruptura con la hegemonía de la «aristocracia»? Me refiero al proceso que me ha parecido ver que se ha iniciado, que me ha parecido ver a través de nuestras charlas. No se trata de cambiar la «aristocracia» por el «pueblo», conceptos ambos completamente falsos en cuanto se refiere a la universidad; sino de sustituir lo falso por lo verdadero; de cambiar la administración inmoral del círculo por la que se basa únicamente en la consideración de los méritos; y esa revolución creo que solamente nuestra clase la puede realizar plenamente. Porque la nuestra es

una clase insurgente, muy tardíamente insurgente en el Perú, tomando esta palabra en su sentido limpio y propio (2013: 60-61).

Arguedas descompone el funcionamiento de esta aristocracia revelando su prepotencia y, al mismo tiempo, propone un plan de acción para acabar con ella, ya que «está fatalmente vinculada a los antiguos vicios y no tiene reservas para emprender un trabajo de renovación» (2013: 61). En ese sentido Arguedas denuncia la falsa apertura de esta aristocracia académica que acepta profesionales de «otras clases» con la condición de que reproduzcan sus prácticas elitistas. En consecuencia, ser incluido en este círculo exige aceptar servilmente («vasallaje») la exclusión intelectual que no es sino reflejo de la exclusión económica que experimentan las mayorías en el país. Además, quien acepta esta situación *no puede hablar* sobre la injusticia que representa porque esto implicaría su exclusión inmediata, su muerte profesional.

La colectividad en la cual Arguedas pone sus esperanzas para la transformación de la universidad es la clase media que debe obtener «suficiente solidez y prestigio». El imperialismo de esta aristocracia ha hecho todo lo posible para perpetuar este régimen a través de estrategias ajenas a la ética universitaria y su misión (la producción de conocimiento y la búsqueda de la verdad aplicadas al progreso del país); en este sentido, las plazas para profesores dependían no del mérito laboral, sino de una campaña publicitaria cuya finalidad era el nombramiento «oficial» que promovía «valores falsos». De esta manera, la aristocracia académica protegía sus heredados privilegios. La vigencia de este pasaje de la carta es de sorprendente actualidad en el Perú contemporáneo.

Luego de preguntarse si el destino de la universidad depende de la ruptura con «la hegemonía de la aristocracia», Arguedas deconstruye un binario que ha marcado la historia de los intelectuales peruanos durante la segunda mitad del siglo XX y que continúa hasta el día de hoy. Para él, no se trata de reemplazar la aristocracia con el pueblo como si estos fueran fenómenos monolíticos. Una propuesta de este tipo condicionaría el progreso de un país a la destrucción de una clase por otra olvidando que el criterio de selección docente no es la pertenencia a una clase o a una ideología, sino el mérito profesional y el compromiso con el país («lo verdadero»). Asimismo, el mérito como criterio cuestiona las ideologías que

identifican, sin más, la riqueza con la aristocracia y la pobreza con el pueblo. Esta noción vuelve inoperativo el concepto de clase «en cuanto se refiere a la universidad» exigiendo que cada ser humano sea evaluado por sus logros. Arguedas propone, finalmente, una clase revolucionaria cuyo «sentido limpio y propio» sea el mérito.

El archivo de la Universidad Nacional Agraria La Molina guarda una carta inédita de Arguedas al ministro de Educación Pública, Francisco Miró Quesada Cantuarias (1918-2019)², que ofrece una imagen poco conocida del escritor andahuaylino, a saber, la de gestor de políticas culturales. Fechada el 20 de diciembre de 1963, la misiva describe la grave situación económica de la Comisión Nacional de Cultura, ente encargado de «orientar, fomentar y difundir la cultura en sus múltiples expresiones extraescolares, dentro del territorio de la República»³.

Arguedas informa al ministro que la Comisión entrante contará con más de cuatro millones de soles menos que su predecesora; asimismo, afirma que esta «administró los fondos sin presupuesto y dispuso gastos cuantiosos sin tener la menor información [...] de cómo esos egresos afectaban la suma total de la que podía disponer». A continuación, menciona los gastos que la Comisión anterior dejó sin pagar y que deberá asumir la entrante: una hipoteca (pago de dos anualidades por el préstamo para la adquisición del local de la Casa de la Cultura⁴), un sobregiro e intereses bancarios, un monto extra debido al aumento de los sueldos a los trabajadores (Decreto Ley nro. 144458, 10 de abril de 1963), así como un subsidio especial que el Ministerio de Educación otorgó a la Comisión. En total, se trata de más de cuatro millones de soles menos para la gestión entrante.

Se decide, entonces, sincerar el presupuesto, de modo tal que el ministro esté al tanto de que se ha

2 Presidente de la Sociedad Peruana de Filosofía e ideólogo del Partido Acción Popular en los años sesenta. Fue ministro de Educación Pública del 28 de julio de 1963 al 3 de octubre de 1964.

3 Decreto Ley nro. 14479. Dando fuerza de Ley al Decreto Supremo nro. 48, del 24 de agosto de 1962 que crea la Comisión Nacional de Cultura (10 de junio de 1963). Disponible en: <<https://docs.peru.justia.com/federales/decretos-leyes/14479-jun-10-1963.pdf>>. Fecha de Acceso: 23 ene. 2024.

4 La Casa de la Cultura era la sede de la Comisión Nacional de Cultura creada en 1962; Arguedas fue su director entre 1963 y 1964.

«disminuido a cifras peligrosas la continuación de la refacción y equipamiento de la Casa». Nótese que el lenguaje usado por Arguedas revela la diferencia entre *aristocracia* y *mérito* en relación con el funcionamiento de la Casa de la Cultura: esta «ha sido suntuosamente ornamentada pero no equipada. Trabajamos con un 90% de muebles prestados y viejos», declara Arguedas. Tanto la onerosidad del gasto como la ostentosa ornamentación que llevó a cabo la gestión anterior obedecen a una concepción aristocrática del diseño e implementación de políticas culturales.

En consecuencia, desde una perspectiva arguediana de las políticas públicas, es posible afirmar que la gestión anterior había actuado aristocráticamente; el mérito hubiese significado, por un lado, el gasto presupuestado de los recursos públicos y, por otro, el equipamiento de la institución de acuerdo con sus necesidades específicas, de modo tal que pueda cumplir su misión eficazmente. Luego de criticar la mala praxis de la gestión anterior sobre la base del nuevo presupuesto que incluía «la cifra total y real de la que la comisión dispondría», Arguedas pasa a enumerar aquellas funciones que el presupuesto sincerado no ha tomado en cuenta, pero que una Casa de la Cultura debería atender:

En el presupuesto no se atienden necesidades imprescindibles como el de la recopilación, estudio y difusión del folklore nacional que fue una aspiración sustancial suya, ningún apoyo al cine, ninguna forma de estímulo a la difusión del teatro y de la música, limitadísima, casi simbólica inversión en compra y edición de libros; continuación del realmente vergonzoso estado en que se encuentran los Museos; ningún medio para el estímulo de instituciones de arte y ciencias (1963).

En este fragmento, Arguedas enumera como ausencias aquellas necesidades que deberían orientar el diseño e implementación de las políticas culturales de la Casa para el año 1964; luego de este diagnóstico, cuya tipografía subrayada enfatiza la gravedad de la situación, se declara la «Imposibilidad de tratar un plan de fomento de la cultura aún en su escala más modesta». La consecuencia de esta calamitosa situación sería que la Casa se convierta en una «oficina burocrática e inoperante». Arguedas concluye la misiva solicitando al ministro «únicamente seis millones más para realizar una labor muy modesta que salvaría la promesa del gobierno y justificaría la existencia de una Casa de la Cultura del Perú».

El sinceramiento presupuestal permite distinguir entre un diseño «aristocrático» de políticas culturales y otro que desea ser «meritorio»; además de abordar el necesario tema económico, Arguedas, como director de la Casa de la Cultura, especifica las labores que este tipo de instituciones debería atender. Esta carta inédita muestra que *mérito* y *presupuesto* son vitales para el óptimo diseño e implementación de políticas culturales. Recuérdese, al respecto, que la finalidad de este breve análisis no es «descubrir» un aporte original de Arguedas al campo de las políticas públicas, sino ofrecer un retrato del escritor que relativice su aura de héroe romántico o depresivo suicida.

3. EL MÉRITO DE UN MERCADO CULTURAL NACIONAL(ISTA) O EL CASO DE JOAQUÍN LÓPEZ ANTAY Y JESÚS URBANO ROJAS

El mérito arguediano aplicado al diseño e implementación de políticas culturales está en directa relación con la praxis del «agente cultural» entendido como todo aquel que, a través de las obras de arte y el placer que estas producen, es capaz de ofrecer nuevas formas de interpretar y actuar en la realidad que se constituyen como posibilidades concretas para la transformación de escenarios políticos y sociales en crisis (Sommer 2014). El mérito del agente cultural arguediano, sin embargo, exige que el productor esté «vinculado sustancialmente» (2012a: 380) a las tradiciones de una comunidad; tal exigencia revela los límites y las posibilidades de unas políticas culturales arguedianas. Como se verá, los juicios de Arguedas sobre los retablistas ayacuchanos Joaquín López Antay (1897-1981) y Jesús Urbano Rojas (1925-2014) ofrecen el correlato artístico del mérito y la aristocracia respectivamente.

El 30 de diciembre de 1962, Arguedas publica el artículo «Del retablo mágico al retablo mercantil» en el que busca establecer «los valores y la “significación”» (2012a: 378) de la exposición de retablos de Urbano Rojas. Luego de mencionar el interés que las artes populares han despertado en Lima, la primera sección del artículo se enfoca en los antecedentes históricos del retablo o «San Marcos» describiendo su uso ritual en «la fiesta de marcación de ganado en toda el área de influencia indo-hispánica de la ciudad de Huamanga (el departamento de Ayacucho y parte de Huancavelica y Apurímac)» (*ibid.*: 378-379). Seguidamente, se describe la forma del retablo tradicional enfatizando su carácter de objeto sagrado

que «no podía ser alterado en su composición» (2012a: 379).

La segunda sección del artículo busca responder la pregunta de cómo transformar *desde adentro* el retablo tradicional en un contexto que ya no es mágico-religioso; la respuesta de Arguedas es que la forma más apropiada de hacerlo es convertir la significación sagrada del objeto ritual en valor popular; para Arguedas, López Antay pudo llevar a cabo esta transformación sin que el objeto perdiese su autenticidad, debido a que era «sobre todas las cosas *un artista que cree en Dios y en los Wamanis al mismo tiempo*. Ha compuesto retablos con todos los elementos que ofrece la ingente riqueza de tradiciones de Huamanga, a las cuales él está vinculado sustancialmente» (*ibid.*: 380; énfasis en el original).

En lugar de secularizar apresuradamente el objeto sagrado, «sustituyó a los patrones por otras escenas religiosas: nacimientos, procesiones, cristos...» (2012a: 380). Nótese la insistencia de Arguedas en la armonía como componente fundamental para cualquier transformación del retablo: luego de que la composición religiosa de la obra es sustituida «por la meditación lenta y armoniosamente conducida hacia la creación profana, Don Joaquín fue avanzando revolucionariamente en su audacia transformadora» (2012a: 380). Desde esta perspectiva, el mérito de López Antay consiste en haber subordinado voluntariamente su libertad creadora personal al binomio autenticidad-armonía como criterio de valoración de una obra de arte andino.

Sin someterse al gusto del público, la audacia transformadora de López Antay generó un mercado para sus producciones que ya no eran religiosas, sino profanas. Este proceso de transformación fue posible, además, gracias a «la conquista del retablo sobre el mercado urbano, por la creciente y luego francamente exigente demanda de los intermediarios, mestizos primero y hasta extranjeros hoy» (*ibid.*: 380).

La estructura del artículo revela que lo que más le interesaba a Arguedas era establecer una jerarquía artístico-cultural entre dos retablistas ayacuchanos: mientras que «don Joaquín» es el meritorio representante de la transformación armoniosa del retablo, el joven Jesús Urbano Rojas es el representante de la versión mercantil del retablo que se había sometido a las demandas del público consumidor. Desde esta perspectiva, el innovador retablo de Urbano Rojas es calificado como «*espectacular*, informe, sin unidad interna, dócil

producto del hombre ansioso de ganar únicamente en el mercado por cualquier medio; el retablero al servicio del mercado, descarnado de fuentes antiquísimas e insondables de las que nació el San Marcos y el retablo moderno» (*ibid.*: 381).

Arguedas es contundente con respecto a la necesidad de que el retablo auténtico esté «vinculado sustancialmente» (*ibid.*: 380) a las tradiciones de Huamanga; es imprescindible que el objeto artístico «refleje» a la comunidad a la que pertenece. Surge, entonces, la siguiente pregunta: ¿qué sucede si un artista decide transformar su producción debido a intereses que no son, necesariamente, colectivos? ¿Sus obras perderían valor? Parecería que, para Arguedas, este es el caso: si la transformación que hace López Antay es descrita como revolucionaria es porque, si bien se ha transformado, no se ha desligado de la tradición que da origen al retablo. Sin embargo, la mirada arguediana lee la transformación que lleva a cabo Urbano Rojas como una de «mentalidad “chola”» (*ibid.*: 382) en el sentido de que busca adaptarse al mercado olvidando su origen:

con el criterio que los antropólogos emplean, concluiríamos afirmando que los retablos de Urbano Rojas son el producto de una mentalidad «chola», en cuanto este término designa al mestizo emergente que intenta arrolladura [sic] e impotentemente incorporarse al grupo social dominante, y que concluye por descarnarse de sus valores y normas de conducta tradicionales sin alcanzar a asimilar las de los grupos dominantes. Se queda a medio camino, y su mentalidad es amorfa (*ibid.*: 382).

Este duro juicio de Arguedas utiliza, nuevamente, la dicotomía del mérito y la aristocracia: mientras que la acción transformadora de López Antay es meritoria, la de Urbano Rojas es cómplice de aquellos que quieren unirse a la aristocracia que impone a los recién llegados «cholos» un pacto de vasallaje. El juicio arguediano no busca comprender las diferencias socioculturales, biográficas y estilísticas que se encuentran a la base de la praxis estética de cada retablista; lo que le interesa es visibilizar a aquellas figuras que confirmen la concepción de arte andino que él posee y, a partir de allí, censurar la posibilidad de un arte andino diverso.

La lógica que subyace al discurso arguediano parece ser la siguiente: solo si se logra que la transformación sea fiel al origen, el arte será auténticamente andino; si la transformación obedece a otros criterios (la libertad artística y/o la estrategia económica, por

ejemplo), la obra será falsa, amorfa. De hecho, en varios momentos del texto, el escritor considera que uno de los valores del arte andino es su «valor documental» (*ibid.*: 382) que lo convierte en una «pieza documental etnográfica» (*ibid.*: 380); el arte, entonces, se convierte en etnografía.

¿Qué sucede si el productor desea «inventar» una tradición que haga uso de elementos tradicionales con el fin de producir una obra que posea un mercado que la consuma y, al mismo tiempo, comunique de manera personal (y no colectiva y/o especializada) la tradición a la que pertenece? Para responder esta pregunta, el caso de Yma Súmac y Moisés Vivanco es paradigmático.

4. EL DEBATE ARGUEDAS-VIVANCO O EL CASO DE YMA SÚMAC (¿Y WENDY SULCA?)

Es importante notar que la visión sobre la cultura andina, y las políticas culturales que de esta se desprenden, atraviesa un proceso de transformación constante en la obra arguediana: desde la rigidez de la década de 1940, pasando por la posibilidad de un mercado nacional(ista) en los años cincuenta e inicios de los sesenta, hasta desembocar —en la última sección de esta investigación— en la necesidad de comprender y acoger la hibridez cultural que aparece en urbes costeras como Chimbote y Lima, cuya transformación impactó mucho en la obra última del escritor.

Antes de abordar la última etapa de Arguedas con relación a las políticas culturales, es importante dar voz a uno de sus más lúcidos críticos con respecto a la noción de la cultura andina. Cuando se recuerdan las opiniones de Arguedas sobre Yma Súmac (Perú, 1922-EE. UU., 2008), suele olvidarse a quien fuera su productor y esposo, a saber, Moisés Vivanco (Perú, 1918-España, 1998). La figura de Vivanco, musicólogo ayacuchano, es clave para problematizar la visión que Arguedas tenía de lo andino y cuya influencia sigue presente en la actualidad⁵.

Lejos de oponerlos como enemigos irreconciliables, lo que el debate entre el escritor andahuaylino y el músico ayacuchano muestra son dos formas de comprender

5 Sobre la compleja y controvertida vida de Chávarri, así como su primer encuentro con Vivanco, véase el informativo artículo de Carmen Salazar-Soler (2014) y el libro de Nicholas Limansky, *Yma Sumac: The Art behind de Legend* (Nueva York: YBK Publishers, 2008).

las políticas culturales en el Perú contemporáneo que *deben colaborar* y que, lamentablemente, muy pocas veces lo han hecho de forma efectiva. Si bien Arguedas estuvo dispuesto a reconocer la importancia de un mercado cultural nacional(ista) (caso López Antay), se negó a comprender la necesidad de una industria cultural peruano-andina cuya lógica de funcionamiento ya no fuese nacional, sino *glocal*⁶, es decir, que tomando elementos de lo local se dirija a un público global con el fin tanto de promocionar la cultura nacional como de generar formas de expresión innovadoras y aún no vistas (lo que hoy, en pleno siglo XXI, llamamos «fusión») (caso Urbano Rojas).

La persistencia de la noción de autenticidad permea todo el discurso arguediano desde los años cuarenta hasta casi el final de su vida, y es solo la experiencia de las urbes costeñas –caracterizadas por el escritor como «hervores» debido a la cantidad de elementos diversos que las conforman– la que hace que su visión de la cultura se matice, aunque nunca en relación con la posibilidad de una industria glocal.

Para Arguedas, la transformación (que no era sino deformación) de lo andino que Chávarri y Vivanco llevaban a cabo se había sometido a los dictados

del capitalismo cultural invisibilizando la auténtica agencia de la cultura andina, instrumentalizada con el fin de satisfacer los deseos de consumo de una audiencia extranjera maravillada con el exotismo de una princesa inca en pleno siglo XX. Arguedas no niega el virtuosismo de la cantante, pero duda de su capacidad para expresar el sentimiento y la emoción de la cultura andina debido a su falta de experiencia:

Quando Vivanco me llevó a oír a esta joven, le expresé mi asombro. ¿Cómo podía pretenderse que cantara las canciones andinas quien no sabía una sola palabra de quechua? Una joven que había crecido en Lima, cuya psicología había sido modelada bajo la influencia humana total de los barrios de Lima, sin ninguna cultura nacional, no podía estar en condiciones más negativas para pretender convertirse en intérprete de la música india. Sin embargo, *Ima Sumac* triunfó en Lima y se hizo pasar por intérprete del folklore quechua; Vivanco la dirigió con muy buen sentido comercial, le puso el nombre de la hija de Ollanta y explotó con acierto la excelente voz natural y la gracia de Emperatriz Chávarri. Su éxito en países extranjeros tenía que ser más fácil (La Prensa, 19 de noviembre de 1944; Arguedas, 1977a: 19-20).

El tono de esta crítica se mantiene en los años sesenta. Por ejemplo, en un discurso leído a propósito del concurso de música «Mariano Melgar», Arguedas se queja de que los intérpretes de música internacional están mejor cotizados de los que llama «instrumentistas y cantantes que son portadores del mensaje del Perú milenario» a quienes «se les hacía trabajar gratis; precisamente a quienes desde el punto de vista de Perú profundo valen más y significan más». En cambio, se les daba «consideraciones especiales a los falsificadores de ese sagrado legado» (abril de 1962; 2012f: 350).

Asimismo, en «Notas sobre el folklore peruano», Arguedas se pregunta sobre los factores que han determinado la difusión, las transformaciones y las «inevitables deformaciones o “estilizaciones” de nuestras artes tradicionales» (2012e: 352). Critica, entonces, a Vivanco: «Nuestros paisanos carecen, por fortuna, de la habilidad estrambótica de Moisés Vivanco para mezclar la música africana con la mestiza y la india peruanas, la brasileña y la mexicana. Lo más que han intentado hacer para darle “variedad” a su repertorio y mitigar su “monotonía” es mezclar las propias melodías y la música de las danzas indígenas» (*ibid.*: 352).

Frente a la opinión de Arguedas según la cual lo que hacían Chávarri y Vivanco era una «deformación»,

6 La glocalización puede definirse como «the interpenetration of the global and the local, resulting in *unique outcomes* in different geographic areas. This view emphasizes global heterogeneity and tends to reject the idea that forces emanating from the West in general and the United States in particular are leading to economic, political, institutional, and –most importantly– cultural homogeneity» (Ritzer 2003: 193-194; énfasis mío). Si bien el término se ha utilizado generalmente para analizar prácticas comerciales en un contexto global, aplicado al análisis de políticas culturales, permite reconsiderar su diseño e implementación más allá de la dicotomía hegemonía/subalternidad (o victimario/víctima). Desde esta perspectiva, tanto la obra de Jesús Urbano Rojas como la de Chávarri-Vivanco interpenetran los saberes del Occidente y los de las culturas andinas, produciendo no un reflejo etnográfico de la realidad andina (como quería Arguedas), sino una propuesta artística con un alcance transnacional que sobrepasa el contexto histórico-geográfico del que surge. Lo glocal hace posible ver lo local no solo como *víctima que tiene que sobrevivir* frente a la homogenización cultural (y económica) a causa de la globalización, sino como *agente* que actúa creativamente en un contexto de (desigual) interacción económica y cultural (Robertson 1997: 31); de allí que Urbano Rojas, Chávarri y Vivanco no se configuren como «salvadores que rescatan lo auténticamente andino», sino como agentes creadores cuyas originales propuestas son capaces de entrar en diálogo activo con el poder hegemónico y ofrecer inesperadas formas de expresión de lo andino.

el propio Vivanco responde de manera categórica ofreciendo una forma actualísima de comprender las políticas culturales:

Ante todo, yo soy artista, y a través de ese arte hago conocer el Perú. Mire Ud., la autenticidad de la creación popular, su conservación y su debido estudio, son incumbencia del Estado, a través de instituciones especializadas, tal sucede en todo el mundo. El Perú con su inmensa riqueza folklórica debe ser promocionado. Es el campo de los especialistas, no de los artistas. Tales especialistas, hay que formarlos, hay que prepararlos (Vivanco 1988: 421; Sotelo 2011: 7).

El fragmento revela dicotomías muy útiles para comprender los límites y las posibilidades de las políticas culturales (arguedianas) en el Perú contemporáneo. Debe notarse la comprensión que Vivanco posee del artista: mientras que, para Arguedas, este debe «preservar lo auténtico», para Vivanco, debe hacer «conocer el Perú». Esta dicotomía muestra, por un lado, una concepción esencialista/identitaria de las expresiones artísticas, es decir, como un conjunto de contenidos históricos que deben preservarse y convertirse en documento etnográfico; y, por otro, una concepción *agentiva* de estas, como un fenómeno que debe y desea ser útil para algo en el presente de la enunciación.

Esta distinción es clave porque de ella se desprende una dinámica artística muy diferente: si el arte-como-identidad busca su (auto)conservación, el arte-como-agencia busca su (auto)transformación con fines comunicativos; en este último caso, la transmisión de un mensaje toma en cuenta la situación comunicativa en la que se encuentra este (pues no es lo mismo –diría Vivanco– comunicar la cultura andina en un club departamental en Lima que en un auditorio en Buenos Aires o Hollywood⁷; sobre este punto, volveremos más adelante).

7 Recuérdese al respecto la gira internacional que lleva a Chávarri y Vivanco a Argentina, Chile y Brasil entre 1943 y 1944; a México en 1945; y, finalmente, en 1946, a los Estados Unidos, donde la dupla firma un contrato con la disquera Capital Records para grabar su primer álbum *Voice of the Xtabay*. En 1954, Yma Súmac inicia su carrera cinematográfica en la película *The secret of the Incas* donde comparte roles con Charlton Heston; en 1955, graba el álbum *Mambo*, compuesto de ritmos afrocubanos; y, en 1965, después de exitosas giras por la Unión Soviética, se instala en EE. UU. donde graba el álbum de rock *Miracles* con el fin de adaptarse a los gustos populares de la segunda mitad de los años sesenta (Salazar-Soler 2014).

Nótese, además, cómo la finalidad de la expresión define la propia lógica de la producción artística: quien desea conservar busca ofrecer una identidad definida (por un grupo de especialistas) que considera verdadera históricamente; quien anhela comunicar, en cambio, hará uso de todos los recursos posibles (mezclas, hibridaciones, fusiones, entre otros) para comunicar su mensaje (sin dejar de lado el aspecto más pragmático de la vida del artista: la supervivencia económica). Deseo aclarar algo; no es el fin del presente artículo hacer de Arguedas y Vivanco enemigos, sino ver la actualidad y la potencia que la articulación de sus ideas sobre la cultura puede tener para el diseño de políticas culturales en el Perú contemporáneo; no se trata de descubrir quien «tenía razón», sino de *imaginar qué hubiera pasado si, en lugar de polemizar, hubiesen colaborado*.

La distinción entre identidad y agencia con respecto al quehacer artístico lleva a Vivanco a proponer una segunda dicotomía que debe tenerse en cuenta, a saber, la distinción entre el arte financiado por el Estado y el arte que se desarrolla en el mercado. De forma lúcida, el musicólogo ayacuchano reconoce no solo la libertad expresiva del artista peruano en el mundo, sino que se da cuenta de que, a diferencia del artista en el mercado, el que es financiado por el Estado puede dedicarse a la conservación sin tomar en cuenta la situación comunicativa, es decir, el público al que se dirige; en otras palabras, solo en la medida en que el artista tenga apoyo económico del Estado, este puede dedicarse, exclusivamente, a la preservación de una identidad artística específica (reconocida por historiadores, antropólogos y sociólogos como funcionarios de, por ejemplo, un Ministerio de Cultura).

Arguedas no niega la posibilidad de un mercado artístico nacional(ista), pero es incapaz de proyectar –o no quiere hacerlo– una industria cultural peruana y glocalizada. Para Vivanco, la «autenticidad» no es sino un aparato de poder cuyos agentes son las «instituciones especializadas» del Estado, «tal como sucede en todo el mundo»; este último fragmento revela que Vivanco ya no piensa las políticas culturales solo en términos locales, sino en términos de un mercado internacional y/o de industrias culturales globales. Mientras que los Estados tienen el deber de conservar, el mercado desea «transmitir» un mensaje nacional a partir de una expresión innovadora y situada, de allí que «el Perú con su inmensa riqueza

folclórica deba ser promocionado»; tal promoción requiere, asimismo, una élite cultural que tendría que estar conformada por investigadores formados y especializados en sus respectivos campos.

Para comprender mejor los límites y las posibilidades de las posturas de Arguedas y Vivanco, es útil conectarlas con dos movimientos de la primera mitad del siglo XX que buscaron reivindicar la cultura andina: el indigenismo y el neoinianismo. El movimiento indigenista exaltaba el Tahuantinsuyo y la tradición andina identificándola con la historia de la cultura inca que tuvo en la ciudad del Cuzco su centro más importante; en términos de políticas culturales, este movimiento tenía un marcado carácter identitario que se valía de una historia prestigiosa para empoderarse frente al resto del país e incluso del continente. Esta insistencia en la prestigiosa autenticidad de lo andino puede verse en *Tempestad en los Andes* (1927) de Luis Valcárcel, representante paradigmático del movimiento, que establecía una rígida dicotomía entre la cultura occidental y la andina llegando a afirmar, por ejemplo, la superioridad lingüística de esta⁸.

Una década después, en 1937, *El nuevo indio* de Uriel García inaugura el neoinianismo que no exalta ya el glorioso pasado inca, sino que promueve, por un lado, el mestizaje experimentado por las poblaciones andinas a lo largo de su historia y, por otro, el paisaje andino y las prácticas de las comunidades que lo habitan. A diferencia del indigenismo, el neoinianismo comprendía la cultura andina desde una perspectiva práctico-estratégica que no confiaba tanto en la exaltación de la identidad, sino en la agencia cultural de los habitantes de los Andes para apropiarse de las herramientas que el mundo moderno les ofrecía, sin que eso significara la pérdida de sus identidades regionales⁹.

8 «Limpiemos el keswa de excrecencias hispánicas, purifiquemos la lengua de nuestros padres inmarcesibles los Hijos del Sol: que brille su áurea, pulida armazón, recubierto por cinco siglos de mugre esclavista. Impongamos el léxico andino: que el orgullo usurpador adopte las voces sin equivalencia. Que la vieja Academia de Madrid reconozca, vencida, la fuerza del andinismo filológico» (1975: 100).

9 «El ciclo neoiniano es tan nuestro como lo incaico o lo republicano, porque, al menos, dentro de nuestros horizontes, el alma indiana y el temple de los Andes le vigoriza y le da personalidad. Indios y conquistadores que ingresan a ese nuevo panorama americano transformado crean una cultura paralelamente modificada. El nuevo tipo humano que se va formando crea un nuevo tipo de cultura» (1937: 99).

Sería fácil caracterizar el juicio de Arguedas sobre Yma Súmac como indigenista, y la crítica de Vivanco como neoinianista; esta identificación, sin embargo, pasaría por alto la complejidad de ambas posturas impidiendo una comprensión más precisa de la praxis estético-cultural de Yma Súmac. En este sentido, es necesario problematizar fáciles identificaciones, así como cuestionar los (pre)juicios académicos que ven en el neoinianismo una contradicción andante: Deborah Poole, por ejemplo, afirma que los representantes de este movimiento estaban «atrapados en un delicado impase», pues por un lado, rechazaron la idealización del pasado incaico de los indigenistas anteriores, adoptando de esta manera una postura de vanguardia; pero por otro lado, no dejaron de insistir en la importancia de paisaje como fuente de la «fuerza emocional y espiritual» (2000: 227, 229; en Salazar-Soler 2014). En la misma línea que Poole, Zoila Mendoza considera que una de las paradojas de este movimiento era que si, por un lado, valoraba el mestizaje; por el otro, promovía el potencial turístico del Cuzco reforzando así «la imagen de esta región como símbolo del glorioso pasado inca» (Mendoza 2006: 90; en Salazar-Soler 2014).

Desactivar estas persistentes dicotomías (impases o paradojas en la jerga académica) es necesario para reconstruir una perspectiva que nos permita comprender las expresiones culturales andinas desde su propia agencia; y es precisamente la perspectiva de las políticas culturales (en relación con las formas de reivindicación de lo andino tanto del indigenismo como del neoinianismo) la que posibilita esta desactivación. Desde una postura identitaria, es posible estar de acuerdo con los análisis de Poole y Mendoza, pero desde una perspectiva agencial (que pone en primer plano la capacidad de la población andina para lograr su objetivos valiéndose de todas las herramientas que los procesos de modernización pone en sus manos), el neoinianismo está lejos de presentar un impase y/o ser paradójico, ya que su praxis reconoce que los seres humanos no actúan solamente para conservar sus identidades, sino sobre todo para conseguir un bienestar simbólico y material para sí mismos y las comunidades que habitan.

Si bien el neoinianismo reconoce que el elemento identitario es clave para conservar una tradición andina que se encuentra en constante transformación, reconoce, al mismo tiempo, la importancia de construir un elemento que haga posible la comunicación afectiva

y efectiva con quienes no son parte de esta tradición; en términos estratégicos, es el paisaje andino, en tanto escenario del mestizaje que devolvía la agencia a una población que había sido relegada por siglos, el elemento llamado a ser puente entre culturas capaz de establecer un contacto con el otro-no-andino.

A este elemento intercultural (conectar con el foráneo de forma afectivo-efectiva), se suma la dimensión económica (generar ganancias que beneficien a la región) en términos de la industria cultural; esta compleja conciencia neoindianista (que tome en cuenta las dimensiones identitaria, intercultural y económica de la agencia de la población andina) es una perspectiva que, hasta el día de hoy, las instituciones académicas y estatales encargadas de la cultura no ven con claridad, pues suelen buscar una definición auténtica (y/o interesada) de lo andino en detrimento de la agencia cultural (creativa, impredecible, transgresora y contradictoria muchas veces) de los propios habitantes de los Andes y de aquellos migrantes con ascendencia andina.

Regresamos así a la potente crítica de Vivanco a Arguedas ya que, para el músico ayacuchano, el escritor andahuaylino era incapaz de desdoblarse su noción sustancialista de lo andino; desdoblamiento que el movimiento neoindianista con Uriel García a la cabeza había desencadenado ya a fines de la década del 30; ya no se trataba solo de reivindicar identitariamente lo andino, sino de devolverle (con todos los riesgos que esto implica) la agencia cultural a los habitantes de los Andes, de modo tal que puedan producir nuevas formas de expresión sin olvidar su tradición y en un contexto de mercado donde la competencia existe y en el que la industria cultural ofrece grandes oportunidades de empoderamiento simbólico (Cuzco, capital del Imperio de los incas) y económico (Cuzco, destino favorito del turismo mundial). Mientras que Arguedas intentó hacer del arte andino local una expresión nacional (2012i), la dupla Chávarri-Vivanco logró hacer de aquel un acontecimiento global a través de una praxis glocal (el estilo de Yma Súmac en cuanto experiencia estética y no documento etnográfico).

Es posible afirmar que mientras que el límite de Arguedas fue su *ethos* nacional(ista), la dupla Chávarri-Vivanco no se detuvo frente a esta barrera y decidió, poniendo en práctica la agencia cultural del artista que Vivanco le reclamaba a Arguedas, un estilo capaz de colocar una imagen del Perú en el mundo

(imagen que no era la de la Academia y/o del Estado, sino la de estos dos artistas peruanos), así como de generar ganancias que les permitieran progresar económicamente en tanto individuos (es este factor el que suele estar ausente en los debates académicos y/o estatales quizás porque la carencia económica no ha sido, tradicionalmente, un problema para los miembros de la Academia o porque los artistas aún consideran que es posible tener al Estado como mecenas permanente, aunque su libertad expresiva se vea disminuida). Lejos de negar la importancia de la Academia o el Estado, Vivanco desdobra estratégicamente la contradicción aparente del neoindianismo reconociendo que la finalidad de las instituciones oficiales es una (la investigación y la preservación) y la de los artistas, otra (la creación de un estilo), y que estas no necesariamente deben coincidir aunque pueden hacerlo.

Con el fin de esquematizar las posturas de Arguedas y Vivanco, es posible afirmar que las políticas culturales del primero se caracterizan por un nacionalismo identitario que se flexibilizará durante los años sesenta (como se verá en la siguiente sección), mientras que las del segundo tienen como eje una *praxis glocalista práctico-estratégica* que reivindica el arte como creación personal y no como testimonio etnográfico; estas posturas no deben verse como irreconciliables, sino como colaborativas, y el mérito de Vivanco está en haber desdoblado críticamente los argumentos de Arguedas. La autenticidad para Arguedas tendría, entonces, como base la autoproducción desde lo local (un «nosotros» comunitario) con un fin nacional(ista), dejando de lado el factor personal (un «yo» consciente de que es parte de una comunidad, pero también de que no todo lo que haga debe ser dictado por la comunidad o la preservación de esta) del proceso creativo.

¿Es posible llamar neoindianista a la praxis de la dupla Chávarri-Vivanco? Sí, pero con una variación: mientras que el neo indianismo de García es nacional(ista), el de Vivanco es glocal(ista): el primero es «fusión de estilos musicales regionales andinos con otras músicas» (Salazar-Soler 2014); el segundo, «fusión de la estilización de Chávarri y Vivanco de la música andina con otras músicas» (2014; énfasis mío). La diferencia entre ambas es el grado de agencia en la transformación: en el primer caso, hay estilos musicales regionales andinos (a) que mezclados con otras músicas (b) producen una fusión (c). En el

segundo caso, en cambio, la agencia se complejiza ya que, en primer lugar, existe la música andina (a) que es *transformada por un artista produciendo un estilo* (x) que, luego, se mezcla con otras músicas (b) produciendo una fusión (c)¹⁰.

Arguedas, a causa de su énfasis en el arte como testimonio etnográfico de la comunidad, minimiza la agencia del artista en busca de un estilo (x) si es que aquella no está en consonancia con las instituciones que definen qué es lo «auténticamente» andino. Por su parte, Chávarri y Vivanco glocalizan el neindianismo ofreciendo una forma que desborda las directrices de cualquier grupo hegemónico, sea académico o estatal, y cuyo fin es la autoconstrucción de un estilo que debe negociar estratégicamente con la compleja dinámica de la industria cultural.

Esta comparación entre la visión de la cultura y las políticas culturales de Arguedas y Vivanco revela una práctica que se mantiene hasta nuestros días: el intelectual letrado, según los criterios de una disciplina legitimada por la universidad, diseña una *imagen ideal(izada)* de una cultura (por ejemplo, la andina), a partir de la cual evalúa qué tanto las expresiones artísticas se acomodan o no a tal imagen; esta evaluación tiene como consecuencia, además, el apoyo de las instituciones especializadas del Estado y el favor de sus investigadores especialistas. ¿Vivanco se oponía a esta praxis? El análisis del fragmento anterior muestra que no y, de hecho, en este punto, coincidía con Arguedas. La diferencia radica en que Arguedas deseaba –probablemente, debido a su gran temor frente a la que él consideraba la inminente desaparición de la cultura andina– que su noción de lo andino, gracias al apoyo del Estado y la Universidad, se extendiera por todo el Perú.

Surge, entonces, la siguiente pregunta: ¿qué sucede con el arte andino o con ascendencia andina que, en lugar de seguir los parámetros de los especialistas y

sin dejar de considerarse peruano-andino, *elige hacer otra cosa* (por ejemplo, mezclar ritmos tradicionales andinos, jazz y mambo como hizo Vivanco con Yma Súmac)? ¿Qué sucede cuando «lo andino» decide *desviarse* de lo que el Estado/la Academia prescriben? Sucede que los críticos hablan sobre la «deformación» de lo andino auténtico; o, peor aún, son el silencio y la falta de reconocimiento, muchas veces, las respuestas más tóxicas del *establishment* cultural peruano y limeño.

Lo que el debate Arguedas-Vivanco revela es que el Estado no debe olvidar que es, muchas veces, el mercado (local y global, es decir, glocal) el que permite que una cultura específica (la andina, por ejemplo, en su compleja diversidad) se renueve *por sus propios medios* (con todos sus riesgos, limitaciones y contradicciones), a través de una praxis que toma en cuenta el contexto en el cual se inscribe y que se articula siempre bajo la dinámica del ensayo y el error. Es, justamente, esto lo que no pudieron ver en su época críticos como Arguedas al enfrentarse al fenómeno que Yma Súmac representaba.

De hecho, puede decirse que, en la actualidad, algo parecido sucede con el caso de Wendy Sulca y Renata Flores, jóvenes artistas peruanas que incorporan elementos de la cultura andina en sus producciones; mientras que Flores ha logrado «encajar» en lo que el Estado espera de lo andino (siendo, en consecuencia, invitada a diversos eventos patrocinados por las instituciones especializadas), Sulca no ha contado con el apoyo del Estado. Si bien ambas reivindican en sus obras la tradición andina (a la cual pertenecen), la primera de ellas es encomiada por su «autenticidad», mientras que la segunda, a pesar de su éxito, es criticada duramente (y hasta insultada en redes sociales) a causa de «haber sometido su obra a las exigencias del público» y el mercado.

La praxis de Sulca ha intentado todas las mezclas posibles para transmitir un mensaje que, poco a poco, va haciéndose más claro, a saber, que el arte andino no tiene que reducirse a la preservación y/o reproducción de ciertos gustos sancionados por la Academia o una (no tan) oculta «ciudad letrada», sino que es capaz de usar todos los elementos que el mundo pone a su disposición para «transmitir un mensaje» que dé cuenta de la vitalidad transformadora de la cultura andina.

La distinción entre Wendy Sulca y Renata Flores con respecto a la autenticidad del arte andino es análoga

10 En esta misma línea, Chávarri declara en una entrevista ofrecida al diario *El Comercio* en 2006: «¡No hay que confundir! La música peruana es preciosa, pero no puedes repetirla continuamente, se vuelve monótona. Cuando comencé, pensé que debía ensalzar la canción, porque si usted repite los compases, la gente se cansa, por más linda que sea la pieza. Eso fue lo que hice y eso fue lo que me dio éxito. [...] Yo me dedico a cultivar nuestra música, llevada un poquito a los más moderno, pero siempre con la base de la música incaica» (en Salazar-Soler 2014).

a la que Arguedas estableció entre Yma Súmac y la cantautora ancashina María DICTENIA Alvarado, más conocida como Pastorita Huaracina (Perú, 1930-2001): mientras que la obra de la primera era una «deformación» de lo andino que se había sometido a las imposiciones del mercado, las innovaciones de Alvarado fueron, a pesar de todo, aceptadas por Arguedas, debido a que la cantante operaba bajo una lógica local y/o nacional(ista). Una anécdota al respecto es elocuente sobre este fenómeno: Arguedas conoce a Pastorita mientras ésta cantaba en un coliseo de Lima. La cantante había decidido innovar su indumentaria, ya que, en lugar de usar una «pollera» (falda externa del vestido) con motivos tradicionales, decidió bordar el escudo del Perú.

Arguedas no vio con buenos ojos esta innovación; sin embargo, es posible afirmar que terminó por aceptarla debido a su carácter nacional(ista) que coincidía con su comprensión de las políticas culturales, de allí que la opinión del autor de *Todas las sangres* sobre la cantante ancashina fuese siempre positiva afirmando que poseía un «pico de oro» y dándole el título de «Reina de la música andina» (Vadillo 2020).

Los casos de Yma Súmac y Wendy Sulca ofrecen sorprendentes semejanzas que permiten ver qué es lo que el mundo letrado considera «auténticamente» andino; es claro que los criterios de análisis que deben aplicarse a Sulca e Yma Súmac, debido a la distancia histórica, no son los mismos: mientras que esta era una cantante prodigiosa que se introdujo estratégica y exitosamente en la maquinaria hollywoodense haciendo posible tanto su progreso individual como la visibilización de una imagen del Perú, aquella es una *performer* en un mundo dominado por un lenguaje audiovisual y de redes sociales en las cuales las reivindicaciones de las minorías son uno de los elementos más potentes de un mercado musical glocalizado.

A pesar de estas diferencias, no deben perderse de vista los siguientes elementos comunes: a) la fusión de géneros musicales como estrategia de producción, b) la articulación de lo musical con lo audiovisual, c) la conciencia de que más importante que la preservación de una identidad es conectar con el público para transmitir un mensaje nacional que les permita progresar tanto simbólicamente como económicamente, d) la carencia de ayudas del Estado debido a ser consideradas como «deformaciones»

(caso Yma Súmac) o «ridiculizaciones» (caso Wendy Sulca) de lo «auténticamente» andino y, finalmente, e) el saberse representantes de la cultura andina y peruana en un contexto que sobrepasa lo local, pues se dirige al mundo entero (glocalización).

La opinión de Arguedas sobre Yma Súmac revela una concepción binaria sobre el arte andino, pues divide sus manifestaciones en «falsas» y «auténticas»; esta dicotomía hizo que no viera la posibilidad de que la obra de la dupla Chávarri-Vivanco coexistiera productivamente con, por ejemplo, la de Pastorita Huaracina. A pesar de que no se negara al desarrollo de un mercado del arte nacional(ista), es importante reconocer, en las opiniones del antropólogo-escritor, la mirada del «intelectual de izquierdas» que decide qué es auténtico y qué no lo es. Si bien escapa a los fines de esta investigación, esta dicotomía debe ser problematizada con el fin de comprender qué discursos de poder (económico, cultural, social y académico) subyacen a tales (pre)juicios. ¿Es posible imaginar hoy una colaboración entre Wendy Sulca y Renata Flores?

5. LA POTENCIA DE LA REALIDAD O LA CASA DE ARGUEDAS Y SUS «INSTITUCIONES NUEVAS»

Esta sección se enfoca en el estilo arguediano de políticas culturales a partir de su labor como director de la Casa de la Cultura entre 1963 y 1964¹¹. Esta experiencia produce una flexibilización con respecto al diseño de estas políticas (debido al fenómeno de las migraciones) que se mantendrá hasta su muerte en 1969. Para Arguedas, la Casa tenía una función doble, «adaptadora» y «creadora» (pedagógico-activadora), que respondía a las urgentes necesidades de los migrantes en la ciudad de Lima. En 1964, publica dos breves artículos en el diario *Expreso* sobre la función

11 En el primer número de *Cultura y Pueblo*, publicación de la Comisión Nacional de Cultura y cuyo director era Arguedas, se enumera la materialización de las funciones que se declaraban como ausentes en la carta dirigida al ministro de Educación a fines de 1963; la primera medida que se menciona es «la instalación de Casas de la Cultura filiales en las ciudades de Arequipa, Ayacucho, Chiclayo, Piura, Tacna y Trujillo, con el fin de convertirlas en núcleos de irradiación cultural y de auténtico aliciente para la creación y actividad artística e intelectual» (1964: 38), facultad de la Comisión según el Decreto Ley nro. 14479 de 1963. Para un breve repaso sobre las instituciones públicas encargadas de la cultura en el Perú, véase Porcari (2001).

de la recién creada Casa de la Cultura. Desde un primer momento, el escritor distingue entre la función visibilizadora (culturalista) y la pedagógica (activación cultural) haciendo énfasis en la importancia y urgencia de la segunda:

Permítaseme asegurar que el más grande problema de la Lima metropolitana, desde el punto de vista cultural, no es el de pretender ofrecer a los ciudadanos de tan diferentes costumbres que la pueblan una mayor cuantía de instrucción; el problema mayor es el de auxiliarlos a adaptarse a la ciudad. *Lima es, me atrevería a afirmar, una ciudad cuyos habitantes son casi todos desadaptados*; pero el más alto grado de desadaptación, de lucha por hacerse ciudadanos, se presenta en las grandes masas de provincianos que han ingresado a la capital en las últimas décadas (2012g: 539).

Para Arguedas, la desadaptación de los migrantes consistía en la carencia de herramientas culturales que una ciudad como Lima, en pleno proceso de modernización, requería de sus nuevos habitantes. El migrante había «bajado a la ciudad casi inerme, sin otro recurso que su fuerza física y su ingenio no ejercitado para menesteres urbanos» (*ibid.*: 540). Debido a las diferencias entre una forma de vida rural y otra urbana, se considera urgente ofrecer al migrante no solo instrucción, sino sobre todo formas que activen sus «posibilidades creadoras», ya que estas «importa(n) mucho más que la cuantía de conocimientos que hayan adquirido sobre matemáticas, historia o física, porque no podrá pensarse en la posibilidad de que alcancen tales conocimientos mientras no hayan sentido realmente la necesidad interior de adquirirlos» (*ibid.*: 540).

La figura del desadaptado es vital para comprender la función que Arguedas le asignaba a la Casa de la Cultura. No se trataba solo de visibilizar prácticas consideradas inferiores por la sociedad limeña, sino sobre todo activar estas prácticas en un espacio nuevo, la ciudad, con el fin de empoderar a sus nuevos protagonistas. La Casa, en este sentido, debía comprender el funcionamiento de las «instituciones nuevas» (el Coliseo, por ejemplo¹²)

12 «Otra creación de los provincianos es el *Coliseo*, la carpa para espectáculos folklóricos. Allí el folklore se ha convertido en un arte aplicado que se transforma, desventuradamente, no únicamente por la naturaleza misma de la nueva función que se cumple sino de sus principales agentes: la intromisión de empresarios

que los migrantes estaban implementando, de modo tal que la Casa colaborase activamente con su promoción y desarrollo. Instituciones públicas e instituciones nuevas debían colaborar con el fin de que se produjese una retroalimentación capaz de transformar beneficiosamente tanto la Casa como a los protagonistas de estas nuevas prácticas. Arguedas describe del siguiente modo esta práctica:

Los municipios metropolitanos, hasta donde estoy informado, no han tomado contacto con estos clubs de provincias y las instituciones que dirigen los barrios en cuanto ellas pueden constituir medios de contacto para la difusión cultural. La Casa de la Cultura ha de intentar hacerlo. En esos locales pueden ofrecerse funciones de teatro, conciertos de música, conversatorios de bien calculado nivel, exposiciones de artes; es decir, núcleos de trabajo para conducir a los exaldeanos hacia la comprensión y participación activa de la cultura más compleja de la ciudad en la que habitan. Si el Municipio pudiera construir pequeños espacios abiertos, mejor si estos son cerrados, para convertirlos en focos de este contacto, creo que cumpliría una altísima misión, tan singular como lo es el hecho, la propia ciudad, en su entraña. Sus resultados podrían ser, asimismo, originales (2012g: 541).

En términos contemporáneos, Arguedas distinguía entre una visión cultural y culturalista de las políticas culturales. La segunda busca visibilizar al «otro», al subalterno que necesita de un sujeto hegemónico que lo legitime. Conceptos comunes a esta forma de política cultural son, entre otros, «difusión», «promoción», «conservación», «patrimonio» y «homenaje». El riesgo que corre esta forma de política cultural es olvidar que la visibilización 1) muestra al «otro», pero no exige su autotransformación cultural (la energía visibilizadora se agota en la exhibición del subalterno y sus prácticas); y 2) puede convertirse en pretexto del sujeto hegemónico para obtener más poder simbólico y/o económico, mientras que el sujeto subalterno, que se buscaba visibilizar, raramente obtiene la agencia necesaria para reivindicar sus prácticas culturales y, sobre todo, para *transformarlas por sí mismo*.

poco escrupulosos. El Coliseo ha empezado a difundirse en todas las ciudades del Perú. Lo malo y lo bueno que alcanza éxito en la capital se repite en las provincias; por esa razón el Municipio de Lima tiene no una responsabilidad únicamente metropolitana sino nacional» (Arguedas 2012b: 541).

Por otro lado, y es la forma que Arguedas privilegia, se encuentra la política cultural entendida como pedagogía que activa los saberes. Las culturas dejan de ser fines en sí mismas y se convierten en *médiums* (puentes, vínculos) y *medios* (materiales) para la construcción de una cultura común en la que se pueda habitar; es esta una noción que una Casa de la Cultura, si quiere convertirse en institución creadora (y no solo conservadora), debe tener en cuenta. Un caso imaginario será útil para distinguir la visibilización culturalista de la activación cultural (o pedagógica).

Imaginemos que existe un grupo de cómicos ambulantes que trabaja en las plazas del Centro de Lima. De pronto, un académico, lúcido, se da cuenta de la importancia y la riqueza de esta forma de humor urbano. Se hace una investigación, se publica un libro. Muchos aplausos y también curiosos. Y la fama del autor crece como la espuma. El mérito del investigador es irreprochable. Pasan algunos años y la fama del libro se desvanece. De los cómicos, ya visibilizados, la gente se olvida poco a poco; sus necesidades culturales parecen ya no tener importancia. Luego del libro (y, por lo menos, dentro de su pequeño círculo de lectores), nadie osaría a menospreciarlos, pero difícilmente alguien asumiría como suya la tarea de empoderarlos como artistas y ciudadanos, de allí que seguiríamos viendo a estos hipotéticos cómicos en las plazas de siempre y, probablemente, con las mismas carencias económicas. Activar a los cómicos ambulantes hubiese significado 1) la creación de un espacio regular para sus *shows* en centros culturales y universidades; 2) su capacitación en diversas técnicas del humor y el teatro; y 3) la promoción de investigaciones sobre el humor urbano que favorezcan la colaboración activa entre cómicos e investigadores.

En este sentido, coincido con Zevallos-Aguilar quien –partiendo del análisis de la producción musical de Uchpa, grupo peruano de fusión de rock y huayno, a la luz del discurso «No soy un aculturado», testamento político-artístico de Arguedas (1969)– ofrece una interpretación que se enfoca más en el elemento agentivo de los quechuas contemporáneos en lugar de solo visibilizarlos como «nación acorralada». Como primer ejemplo de esta aproximación culturalista, el autor hace referencia a Bruce Mannheim cuya identificación de *nación* con *cultura* permite considerar que la cultura quechua se encuentra acorralada por discursos en castellano

cuya «homogeneidad lingüística es el resultado de políticas culturales coloniales y neocoloniales» (2016: 259). Asimismo, el autor menciona a Juan Carlos Ubilluz quien ha identificado una práctica que comparten tanto indigenistas como antindigenistas, a saber, la utilización del:

fantasma de la nación cercada» con el propósito de justificar su defensa o ataque. La idea de indígenas aislados, sin contacto con el mundo moderno, ha servido para que los indigenistas los defendieran con una actitud paternalista. Del mismo modo, los antindígenas consideran que el autoaislamiento indígena ha hecho que sigan en un estado salvaje y por lo tanto merecen ser explotados o eliminados (*ibid.*: 259).

El problema (o límite) de las lecturas de Mannheim y Ubilluz es doble: por un lado, tienden a ofrecer una representación del indígena como *hipervíctima de la cultura* (tanto de los indigenistas como de los antindigenistas); y, por otro, pasan por alto su agencia para apropiarse creativa y estratégicamente de los discursos y las prácticas que los excluyen con el fin de generar espacios de resistencia y/o empoderamiento concretos y viables.

Para Zevallos-Aguilar, la concepción de «nación acorralada» de Arguedas, sin dejar de explicar las dinámicas de explotación y exclusión en el Perú, es más compleja que la de los críticos, ya que pone en primer plano las estrategias a través de las cuales los quechuas «han roto, en muchas ocasiones, el cerco con la decisión de migrar, educarse o rebelarse en contra de sus acorraladores. De esta manera, el término implica interacción de los acorralados con el mundo de afuera y al mismo tiempo está señalando la responsabilidad política y social de acciones nefastas de los acorraladores para conseguir beneficio propio en detrimento de otros (*ibid.*: 259).

Considero, sin embargo, que esta acertada lectura aún está permeada por lo que denomino *discurso de la ejemplaridad* que necesita un modelo de praxis andina que *debe ser* imitado: al utilizar palabras como «héroe cultural» para describir a Arguedas o «modelo a seguir» para Uchpa (2016: 268), Zevallos-Aguilar parece afirmar que la propuesta de Arguedas en el discurso de 1968 (resumida en el famoso «Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz, habla en cristiano y en indio, es español y *quechua*» (1996) serían modélicas y hasta éticamente superiores.

Salir de la esfera culturalista con el fin de reconceptualizar las tensiones históricas entre exclusión y agencia de los sujetos andinos en términos del diseño y la gestión de (sus) políticas culturales ofrece perspectivas mucho más potentes para analizar y comprender sus producciones artísticas. Si seguimos considerando a Arguedas como heroico modelo del sujeto andino actual, se corre el peligro, nuevamente, de no valorar a aquellos agentes culturales andinos que están haciendo algo diferente a lo propuesto por Arguedas en 1968; otra vez, el argumento de Vivanco permite que esta práctica no se siga reproduciendo (o, por lo menos, hace que seamos más conscientes de sus académicos riegos).

Hoy prima una visión culturalista de las políticas culturales, sobre todo a nivel universitario y entre los asistentes a instituciones como la Casa de la Literatura Peruana. Pensarlas en términos de activación pedagógica exige proyectos interdisciplinarios a modo de laboratorios de experimentación cultural que involucren a múltiples actores y, sobre todo, exige la medición del impacto de estos proyectos para saber qué camino seguir a corto y mediano plazo. Reflexionar y debatir sobre estos temas para llevar a cabo proyectos que *transformen los objetivos de las políticas culturales* es vital para que el adjetivo «desadaptados» no se desplace de los migrantes de Arguedas a los llamados gestores culturales.

El Arguedas de la segunda mitad de la década de 1960 cuestiona toda ideología que pretenda uniformizar la realidad (tanto el capitalismo imperialista como el comunismo dogmático); tal cuestionamiento, sin embargo, no está libre de tensiones: si como antropólogo asume una posición defensiva y conservadora con respecto al arte andino, como director de la Casa de la Cultura reconoce las transformaciones que las migraciones estaban desencadenando y actúa tomando en cuenta tanto las necesidades concretas como la audacia creadora de la población. A partir de 1965 (año de la mesa redonda sobre *Todas las sangres*), Arguedas reconoce que la agencia cultural del peruano consiste en *aprovechar creativamente* cada situación sin prejuicios ideológicos en pro del bienestar comunitario: ¿es esto lo que hicieron la dupla Chávarri-Vivanco? ¿Es esto lo que están haciendo hoy figuras como Wendy Sulca?

El último Arguedas reivindica la agencia creadora de cada ser humano capaz de comprender y transformar su realidad no a través de la adhesión a una ideología, sino gracias a su creativa autoproducción que lo hace,

como al zorro de su novela póstuma, irreconocible para el aparato capitalista dentro del cual habita. En este sentido, la praxis de Arguedas como diseñador e implementador de políticas culturales actuaba en múltiples frentes: reconocía la importancia del mercado discográfico y los coliseos, pues habían logrado la difusión del folklore andino en las ciudades y en diversas regiones, pero, al mismo tiempo, consideraba que la Casa de la Cultura y el Ministerio de Educación debían ayudar en esta difusión para evitar que los artistas caigan en manos de «empresarios poco escrupulosos».

Es sugerente proponer que el último Arguedas vislumbra un mercado nacional(ista) en el cual participen todos los peruanos que deseen sin egoísmo «trabajar y crear» (24 de abril de 1964; 2012h: 558) para que haya justicia en su patria. Una patria que no escoja un modelo, sino que los hibride todos a partir de sus necesidades concretas. Esa «pura impura mezcla» (1999: 219) de la que hablara el poeta argentino Oliverio Girondo es, para Arguedas, el *material estético e histórico* (Chimbote o el Perú a partir de la segunda mitad de 1960) al que el mérito de los peruanos debe darle forma cada día frente a los embates de la aristocracia.

El objetivo de la presente investigación ha sido mostrar las tensiones de José María Arguedas como folklorista-antropólogo por un lado y diseñador-implementador de políticas culturales por otro. Si bien, en la mayoría de los casos, ambas facetas del autor de *Todas las sangres* iban de la mano, desde una mirada actual, es posible afirmar que una mayor flexibilización de su exigencia de autenticidad con respecto al arte andino le hubiera permitido promover políticas culturales más innovadoras que hicieran énfasis no solo en la urgencia de la conservación de la cultura andina, sino también en su autotransformación con una proyección no solo nacional (local), sino internacional (glocal al modo de la dupla Vivanco-Chávarri o de Jesús Urbano Rojas). Por todo lo antes dicho, no se ha buscado «desenmascarar» a Arguedas, sino complejizar nuestra comprensión de su agencia o, más precisamente, urgencia cultural con el fin de continuar, transformándolo, su legado antropológico-institucional.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

El autor de este artículo declara no tener conflictos de intereses financieros, profesionales o personales

que pudieran haber influido de manera inapropiada en este trabajo.

FUENTES DE FINANCIACIÓN

Este artículo es parte del proyecto Fondecyt Postdoctorado (ANID) N° 3200171, en el que el autor es Investigador responsable y Lucero de Vivanco es Investigadora patrocinante

DECLARACIÓN DE CONTRIBUCIÓN A LA AUTORÍA

Javier Teofilo Suárez Trejo: conceptualización, curación de datos, adquisición de fondos, investigación, administración de proyecto, supervisión, metodología, validación, visualización, redacción – borrador original, redacción – revisión y edición.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Arguedas, José María. 1963. *Carta dirigida a Francisco Miró Quesada Cantuarias*. 20 de diciembre. Archivo de José María Arguedas, Universidad Nacional Agraria La Molina, Lima.
- Arguedas, José María. 1977a. «Sobre *Ima Sumac* (En defensa del folklore musical andino)». *Nuestra música popular y sus intérpretes*: 19-20. Lima: Mosca Azul y Horizonte.
- Arguedas, José María. 1977b. «Los coliseos. De lo mágico a lo popular, del vínculo local al nacional». *Nuestra música popular y sus intérpretes*: 27-29. Lima: Mosca Azul y Horizonte.
- Arguedas, José María. 1996. «No soy un aculturado», en Eve-Marie Fell (ed.), *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*: 256-258. Madrid: ALLCA XX.
- Arguedas, José María. 2012a. «Del retablo mágico al retablo mercantil». *Obra Antropológica. Tomo 5*: 378-383. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María. 2012b. «Municipio y Cultura I». *Obra Antropológica. Tomo 6*: 539-541. Lima: Horizonte.
- Arguedas, José María. 2012c. «Los auténticos intérpretes de la música andina». *Obra Antropológica. Tomo 5*: 347-350. Lima: Editorial Horizonte.
- Arguedas, José María. 2012d. «La Patria». *Obra Antropológica. Tomo 5*: 556-558. Lima: Editorial Horizonte.
- Arguedas, José María. 2012e. «Notas sobre el folklore peruano». *Obra Antropológica. Tomo 5*: 351-354. Lima: Editorial Horizonte.
- Arguedas, José María. 2012f. «Los auténticos intérpretes de la música andina». *Obra Antropológica. Tomo 5*: 347-350. Lima: Editorial Horizonte.
- Arguedas, José María. 2012g. «Municipio y Cultura I». *Obra Antropológica. Tomo 6*: 539-541. Lima: Editorial Horizonte.
- Arguedas, José María. 2012h. «La Patria». *Obra Antropológica. Tomo 6*: 556-558. Lima: Editorial Horizonte.
- Arguedas, José María. 2012i. «De lo mágico a lo popular, del vínculo local al nacional». *Obra Antropológica. Tomo 7*: 547-549. Lima: Editorial Horizonte.
- Coloma, César. 2002. «Treinta años del Instituto Nacional de Cultura». *El Comercio* 26 mar. Disponible en: <https://repositorio.cultura.gob.pe/bitstream/handle/CULTURA/675/5%20001_1L.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Fecha de Acceso: 24 ene. 2024.
- García, Uriel. 1937. *El nuevo indio. Ensayos indianistas sobre la sierra surperuana*. Cuzco: H. y G. Rozas Sucesores Librería e Imprenta.
- García Canclini, Néstor (ed.). 1987. *Políticas culturales en América Latina*. México D.F: Grijalbo.
- Girondo, Oliverio. (1999). *Obra completa*. Edición crítica. Raúl Antelo, coordinador. Madrid: ALLCA XX.
- Mendoza, Zoila. 2006. *Crear y sentir lo nuestro. Folclor, identidad regional y nacional en el Cuzco, siglo XX*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Nureña, César. 2021. *La argolla peruana. Una investigación antropológica sobre el poder y la exclusión social*. Lima: Planeta.
- Peters, Tomás. 2020. *Sociología(s) del arte y de las políticas culturales*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Pinilla, Carmen María. 2013. *Arguedas y Barrantes: dos amautas*. Lima: Academia Peruana de la Lengua, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas.
- Poole, Deborah. 2000 [1997]. *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del nuevo mundo andino de imágenes*. Lima: Sur.
- Quade, Edward S. 1976. *Analysis for Public Decisions*. Nueva York: American Elsevier Publishing Company.
- Robertson, Roland. 1997. «Glocalization: Time-Space Homogeneity-Heterogeneity», en Mike Featherstone, Scott Lash y Robert Robertson, *Global Modernities*: 25-44. Londres: Sage.
- Ritzer, George. 2003. «Rethinking Globalization: Glocalization/Globalization and Something/Nothing». *Sociological Theory* 21(3): 193-209.
- Salazar, Ina. 2011. «Prólogo», en Inés Westphalen (comp.), *El río y el mar. Correspondencia: José María Arguedas y Emilio Adolfo Westphalen (1939-1969)*: 7-35. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Salazar-Soler, Carmen. 2014. «Una descendiente de Atahualpa canta al mundo: Yma Súmac y los incas». *Nuevo Mundo Mundos Nuevos (enero 2014)*. Disponible en: <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/66273>>. Fecha de acceso: 23 abr. 2023.

- Salazar Vargas, Carlos. 2022. *Políticas Públicas: Elementos para su Formulación, Implementación, Evaluación y Análisis*. Bogotá: Ediciones Universidad Central.
- Sommer, Doris. 2014. *The Work of Art in the World. Civic Agency and Public Humanities*. Durham: Duke University Press.
- Sotelo Maguiña, José. 2011. «Las trayectorias artísticas de Moisés Vivanco y Mauro Núñez en el ambiente "folclórico" limeño». *Academia.edu*. Disponible en: <https://www.academia.edu/12093731/Las_trayectorias_art%C3%ADsticas_de_Mois%C3%A9s_Vivanco_y_Mauro_Nu%C3%B1ez_en_el_ambiente_folcl%C3%B3rico_lime%C3%B1o>. Fecha de acceso: 20 nov. 2021.
- Taipe, Jesús Raymundo. 2011. «Pastorita Huaracina: Canto y compromiso eternos». *Variedades. Semanario del Diario Oficial El Peruano* 104(226): 2-4.
- Vadillo, José. 2020. «Canto Andino y Bicentenario: Pastoral Ancashina». *El Peruano* 13 dic. Disponible en: <<https://elperuano.pe/noticia/111678-pastoral-ancashina>>. Fecha de acceso: 18 sep. 2021.
- Valcárcel, Luis. 1975. *Tempestad en los Andes*. Lima: Universo.
- Vivanco, A. 1988. *Cien Temas de Folklore Peruano*. Lima: Edición del autor.
- Zevallos-Aguilar, Ulises. 2016. «José María Arguedas y la música novoandina: su legado cultural en el siglo XXI». *Cuadernos de Literatura* 20(39): 254-269.