

Carta del Perú

Folklore: la punta del iceberg

Cuando en 1968, José María Arguedas se quitó la vida, el Perú no sólo perdió al notable escritor sino al folklorista y al antropólogo afanado en registrar e indagar el origen y la evolución de las fiestas, costumbres y ritos populares andinos y en velar amorosamente por su conservación. El propio Arguedas cantaba las piezas que recopilaba en diferentes lugares del país y se mantenía vigilante y atento a las interpretaciones de los cantantes y músicos folklóricos. De aquellos que llegaron a Lima hace muchos años, con la intención de hacerse profesionales, muchos recuerdan la figura de Arguedas asistiendo a los espectáculos de los coliseos, que hasta los años sesenta albergaban las manifestaciones de la música autóctona, y acercándose a ellos, una vez terminada la función, para averiguar detalles de la procedencia de los cantos, comparar modalidades, revelar su sorpresa y, sobre todo, persuadir al desconocido recién llegado que no permitiera que esa forma auténtica se corrompiera.

Casi lo único que José María Arguedas se atrevió a pedir, o a sugerir, en la carta escrita antes de descerrajarse un tiro, fue la compañía, camino hasta su tumba, de la música que sus amigos sabían extraer al arpa, al violín, al charango y a la quena andinos. Esos amigos han renovado ese homenaje a lo largo de estos veintidós años de su muerte. Algunos de ellos, profesores de la Escuela Nacional de Folklore que lleva el nombre del escritor apurimeño, se reunieron allí este último aniversario para recordar al maestro. Como si escucharan to-

davía muy adentro esa frase de Arguedas en una de sus cartas finales, «me gustan las ceremonias no ceremoniosas sino palpitación», se presentaron primero ante el público de la Escuela respetando un programa y respetando y viviendo la memoria del ausente; pero después, reunidos entre ellos, prorrogando la marcha, al calor de la bebida, la conversación y el recuerdo, se hizo la verdadera celebración. La picardía, la queja, la vibración, la melancolía, el grito, brotaron de los instrumentos y las voces de Julia Peralta, Jaime Guardia, Máximo Damián Huamaní y su esposa Isabel, y Manuel Ríos, el quenista que surgía del letargo en que se hallaba sumergido sólo por el efecto revitalizador de la música, sólo porque ella fluía con su sangre. Cada uno rememoró las melodías y las letras que a Arguedas le gustaba escuchar y, como en las celebraciones andinas de la muerte, el recordado seguramente estaba allí, gozando entre ellos.

La música y la poesía, tan hondamente enraizadas en el alma quechua, no sólo la expresan o la ponen al descubierto sino que son, a la vez, su refugio; ellas son las formas sublimadas de la interrogación y las imágenes más reveladoras de su relación con el arisco entorno. Aquella noche, los participantes intercambiaron con entusiasmo las variantes musicales de sus pueblos, las modalidades del canto y de la interpretación de los instrumentos, revelando indirectamente formas de sentir y también su origen. Las voces de Julia Peralta y de Isabel de Damián no sólo se oían diversas en el tono sino también en la vibración. Potente, enérgica y llena de gracia la de la primera, no sólo hablaba de su origen ciudadano sino de un mayor grado de mestizaje. La de la segunda es voz de india, difícilmente escuchada en las ciudades, la agudísima e imposible tonalidad de la mujer que toca la fibra más escondida de la tristeza, de la melancolía y del abandono, acostumbrada a modular para sí misma y a adecuar su voz al instrumento acompañante, en este caso el rústico violín andino. Julia Peralta, mestiza de la ciudad del Cuzco, donde aún se siente su antigua situación de centro del mundo y su posición de lugar dominante de la cultura quechua, tuvo sin embargo la oportunidad de aprender a cantar de los indígenas de las alturas de Pisac, en la hacienda de Chahuaypiña donde vivió de niña. Su prolongada experiencia en los escenarios ha contribuido, por otro lado, a un manejo más seguro de sus expresiones, mientras que en Isabel la falta

de esa experiencia la hace decir sin actuar. Son, y fueron aquella noche de homenaje a Arguedas, representantes de dos manifestaciones de nuestro folklor: la del fiel intérprete de su comunidad y la del artista folklórico que, viajando por el país, ha aprendido otras formas de cantar y otros ritmos y cómo hacerlos llegar al público.

También sonaron tremendamente distintos, más allá de sus diferencias constitutivas, el violín en las manos de Máximo Damián y el charango tocado por Jaime Guardia. Ayacuchanos ambos, el primero de Ishua y el segundo de Pausa, las piezas que éste hizo surgir del charango se hallan más próximas a la sonoridad y a la escala occidentales, mientras que el violín, siendo un instrumento no originario del Perú como el charango (aunque éste tenga parentesco con la guitarra y la bandurria), gime de una manera más primitiva y menos virtuosa, casi estridente a veces, menos melodiosa y más rítmica, menos dulzura y más golpe. Sobre el arraigo y las variedades del charango, Arguedas escribió unas líneas en las que el lirismo del hombre andino se entromete en el discurso explicativo: «El charango es ahora el instrumento más querido y expresivo de los indios y aún de los mestizos. Cada pueblo lo hace a su modo y según sus cantos; le miden el tamaño, la caja, el cuello, y escogen el sauce, el nogal, el cedro, según las regiones. Por eso el charango de Ayacucho no sirve para tocar el wayno de Chumbivilcas. Y mientras el charango del Kollao tiene quince cuerdas de acero, de tres en tres y templadas en Mi, La, Mi, Do, Sol, el de Ayacucho sólo tiene cuatro cuerdas gruesas de tripa. (...) El charango de Ayacucho es más chiquito, de unos 40 centímetros; sus cuerdas gruesas tienen voz grave y pastosa. Y mientras el del Kollao tiene doce trastes, el de Ayacucho sólo tiene seis. Este charango casi nunca se toca «punteando»; rasgan todas sus cuerdas y, al mismo tiempo, en las cuatro cuerdas y con los seis trastes se da la melodía. Es para música de quebrada, no es para esos waynos de la gente de puna, bravíos o desesperados. Es para canto dulce, y cuando es de tristeza, no es tan tremenda ni de tocarla fuerte como para que lo oigan todos los pueblos que hay en la pampa. La quebrada repite el wayno y, junto al río, en medio de los maizales o de los sauces que cabecean mojándose en el agua, no hay necesidad de gritar tanto, ni para decir la pena ni para cantar la alegría o el amor que nace».

Hombres como José María Arguedas o como Josafat Roel son para el folklor símbolos de esfuerzo y de profundo amor; trabajaron, casi sin apoyo, en la investigación de las manifestaciones de la cultura popular, cuyo número fue siempre infinitamente superior a las posibilidades abarcadoras de unos pocos investigadores. En la actualidad, las cosas no han variado de modo decisivo respecto a la investigación, al registro y la conservación de estas expresiones musicales; siguen siendo pocas las personas dedicadas al estudio de los ritmos, las danzas y los cantos autóctonos, y menos aún aquellos que tienen oportunidad y arrojo como para llegar hasta apartadas zonas del país declaradas en emergencia, en donde nadie garantiza la vida de las personas y en donde un folklorista sería un sospechoso. En el Perú no se forma a folkloristas y esta es, sin duda, una enorme culpa para un país cuya riqueza folklórica es tan vasta. Pero no es (¡cómo habría de serlo!) la única culpa vinculada al folklor; de culpas e indiferencias sabemos mucho. La falta de apoyo y el desprecio generalizado son también algo antiguo, nunca nos enorgulleció lo creado por nuestra raza indígena, nunca tuvimos ni un flaco interés por comprenderlo; hablo de un Perú oficial, representado por la organización estatal, un Perú pretendidamente occidental, católico y plagado de pobladores mestizos que insisten en su piel blanca y consideran lo folklórico «cosa de indios». Las instituciones que hoy prestan su ayuda para el mejor conocimiento de la cultura andina son pocas y actúan aisladamente; el Estado sigue sin demostrarles un real interés. No se puede negar que la música folklórica accedió al mercado discográfico, pero ha debido pagar este privilegio; el afán comercial ha contribuido a torcer su sentido y a recortar a una duración *standard* piezas que, interpretadas en su contexto natural, se extienden sin ninguna restricción y, por otro lado, las grabaciones desataron una ola de apropiaciones de autoría o propiciaron la confusión de registrar como autor al recopilador de la versión.

Como el panorama del Perú y el de Lima respecto al Perú han cambiado, muchos intérpretes populares viven hoy en Lima, lejos de sus pueblos donde acecha la miseria y merodea el terror; la capital, tradicionalmente de espaldas a los Andes, acoge hoy todas las voces y los estilos. Los artistas folklóricos, ante la carencia de escenarios que los reciban, se han organizado convirtiéndose