

Carlos Huamán Luna:



Waqaychas. Instrumentos musicales del

En el mundo quechua-andino, representado en la literatura por José María Arguedas (Parí 1911 - 1969), existen diversos waqaychas. Instrumentos musicales simbólicos que participan directamente en la configuración narrativa arguediana. Entre estos instrumentos indígenas o indigenizados se tiene el arpa, a la campana, al pinkuyllu, el wakawak'ra y el pututu, desarrollados con profundidad en algunas de sus obras y de los que me ocuparé en este trabajo. Existen otros de gran valor como la tinya, (instrumento musical de percusión eminentemente andino), el violín, la guitarra y el rondín con poca incidencia en su narrativa, por lo que, en esta ocasión no los abordaré.

Arguedas considerado por la crítica especializada como uno de los narradores más importantes de Latinoamérica, siendo hijo de mistis y habiendo vivido su infancia entre los indios, conoce ambos universos culturales, por lo que transfigura su contexto desde dentro y fuera de ambos.

En su heterogéneo universo narrativo, la música, "materia de que está hecho el hombre" (1), es una vía mediante la cual el autor moviliza la cosmovisión de los mundos enfrentados (indio-misti) y, en especial, la del indio con el que se identificó. Como símbolos mágico-mítico y poéticos, los waqaychas, similar a otros seres-objeto simbólicos de su narrativa, son polisémicos y, muchas veces cumplen roles diferentes a lo acostumbrado. Su aparición en el drama cuentístico y novelesco arguediano no es un mero adorno sino un recurso con los que el autor atempera musicalmente los diferentes acontecimientos, como veremos a continuación.

ARPA

El arpa es un waqaycha que aparece fundamentalmente en Diamantes y pedernales (1954) (2) y Los ríos profundos (1958). En la colonia, al runa se le permitió utilizarlo al igual que el violín y la guitarra. Considerado instrumento celestial, el arpa fue usado como medio de conquista cultural y espiritual. Su asociación con el mundo celeste, angelical, sigue vigente en el pensamiento indígena representado por Arguedas. En este sentido, al arpista upa Mariano, en Diamantes... se le identifica con San Gabriel tocando su arpa. Siendo el upa un "inocente", sin pecados, es capaz de arrancar de este sonidos mágicos que limpian el alma: "¿Quizás San Gabriel, quizás cual ángel toca! ¡El 'Upa' no será! ¡El mariano es inocente! ¡comentaban los indios, en quechua" (DP, p.39). En manos del indio, su uso no se limitó a temas religiosos sino también a otros relacionados con la cultura quechua. El arpa se indigenizó, tomó un carácter distinto al original. El templo de sus cuerdas y, consecuentemente, su sonido adquirieron un sabor estrechamente relacionado con la melodía y el sabor de diversos géneros musicales indios. Por esta razón el personaje narrador Ernesto, en Los ríos..., puede reconocer el ritmo musical característico de los diferentes pueblos: "el arpista comenzó a tocar un huayno. No era de ritmo abanquino puro. Yo lo reconocí. Era de Ayacucho o de Huancavelica. Pero algo del estilo del Apurímac había en la cadencia del huayno" (LR, p. 187).

En la novelas arriba señaladas, el arpa aparece como parte importante de la cultura musical quechua-andina. Como otros instrumentos, encadena los elementos del cosmos y las hace cómplices del sentimiento del artista. Reúne la sustancia, la fuerza mágica del universo. Es el que, en manos del papacha Oblitas, traduce y marca el ritmo del 'dansa' en la chichería de Los ríos... y se convierte en la "garganta" desde donde se expresan el hombre y la naturaleza juntos.

CAMPANA

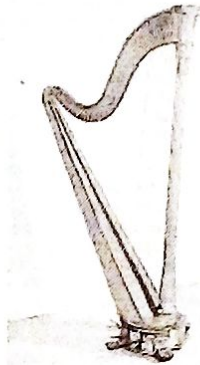
La campana como símbolo mágico-religioso es un ente vivo capaz de hablar en oro, desde la profundidad del sentimiento colectivo. Hablar en oro es reinsertarse a la esencia de la riqueza mineral del mundo quechua. La tradición popular quechua cuenta que muchas de las campanas grandes hechas en Perú continúan el oro Inca, de ahí su apropiación e indigenización.

La primera ocasión en que aparece la campana en la narrativa arguediana es justamente en su primer trabajo, "Agua". (3) En este cuento, mediante el sonido de la campana del pueblo se comunica el reparto del agua: "Vicenticha, hijo del sacristán, corrió a la torre, para tocar la campana grande. Comunereros y mujeres se pararon en todos los corredores." (AG, p.106)

La voz musical de la campana registra y señala el ritmo de vida de los pueblos:

La campana del pueblo sonó fuerte. Ahora la plaza parecía de liesta. Bulla en todas partes, sol blanco, cielo limpio, campana; sólo el ánimo no era para alegría, los comuneros miraban la tropa de los mistis, recelando.

Indudablemente, la campana como contenedor de voz y latido que señala el ritmo de la vida entra en la disputa de los sectores sociales (explotados y explotadores). En Todas las sangres (1964),



(4) Don Andrés, el suicida, habla sobre este asunto argumentando que

Las campanas no tocan para el cura únicamente. Llaman a los indios para las faenas, nos llaman a nosotros y a los alcaldes varayok' para los cabildos. Cuando este pueblo fue ascendido a capital de distrito ¿quién hizo bailar a los ciudadanos y a los indios? ¡La torre! No es Dios. Es mí. Mi padre, que fue dueño de los padres y abuelos y nietos de ustedes, hizo fundir las campanas, mandó arrancar estas piedras, con pólvora, en el cerro Apukintu, y las hizo cuadrar con picapedreros, traídos desde el Cuzco. En las campanas hay mi sangre. Porque mi padre se hizo sangrar y en el crisol de la fundición escurrió su sangre, que al instante se convirtió en llama. ¡Llama que está devorando la conciencia de esos dos perros!.. (TS, p.13)

La campana por su forma, grosor y tamaño, cumple una función específica. Así, el cura, sacristán o algún miembro del pueblo envía la noticia de la muerte de un hombre adulto, mediante el cantar pausado y triste de la campana mayor, apoyado, en espacios breves, por lamentos de una campana pequeña. Un fragmento de Todas las sangres dice: "Comenzaron a tocar por la campana mayor. Dieron varios golpes espaciados, y después se oyó el llanto de la campana pequeña. Anunciaban la muerte de un viejo". (TS, p. 25)

La campana con su sonido musical marca el caminar del común runa (hombre del pueblo), poroso, en el entierro de don Andrés, a quien el pueblo lo adopta luego de su muerte, "las campanas de la capilla empezaron a doblar, a dos voces" (TS, p. 150).

La vida y la muerte, temáticas constantes en la narrativa arguediana, no se desligan del pensamiento tradicional del mundo andino. Junto con los instrumentos musicales pututu, wakawak'ra y pinkuyllu, convoca a la comunidad para eventos que comprometen la participación colectiva. La campana vinculada al mundo religioso interviene, además, en otros acontecimientos, como el enfrentamiento de los runas con la policía en la confiscación de la hacienda "La Esmeralda", a favor de la mina en Todas las sangres.

Cuando en la campana pequeña tocan "La agonía", su aguda y fina voz se desplaza por el viento, impregnándose lentamente en el cosmos. Es capaz de conlajar el dolor de su canto y premonizar eventos:

Cuando desembocaban a la plaza, la campana pequeña empezó a tocar "La agonía". Se alternó en seguida en golpes lentos, con la mediana. Estaban medidos los espacios, nadie sabe desde qué tiempos. Y como eran campanas de mineros, tenían una alta ley de oro.

Sonaban con pureza; la gran plaza adonde llegaba la imagen de todas las montañas, y que, a esa hora, aparecía aún dominada por el peso del sol, se transfiguró a poco.

"La agonía" fue contagiando primero a los árboles sedientos, ralos y pequeños; la luz amarilló; las grandes aves rapaces empezaron a volar más lento con un brillo que se expandía; llegaron, algo espantadas, dos bandadas de palomas y se posaron en los arbustos. (TS, p. 381)

El contagio doloroso de "La agonía" de la campana envuelve y ennegrece incluso al inmenso padre Pukasira.

Ante la expropiación de "La Esmeralda", la reacción de los comuneros es inevitable, como también la protesta del platero Bellido, muerto a balazos por los soldados:

El pukasira ennegrecía. El silencio fue ahondándose en el cuerpo de peñascos de la montaña, parecía que se agachaban. La multitud se acercaba. Llerena no daba muestras de sentir nada, nada. Pero ordenó, de repente, a gritos. (TS, p. 381)

El sonido de la campana marca un hito, un tiempo determinado. Así como se anticipa a situaciones relacionadas con la vida o la muerte, indica, también, el inicio o el fin de una gran faena, una fiesta; de igual manera comunica fechas memorables en la historia de la comunidad:

-Sí, Demetrio. Sube a la torre y replica la campana. No toques la chica. La grande y la mediana no más. Mi hijo, don Alberto Federico Andrés Aragón de Parilla, ha cumplido hoy un mes. Él y tú me

responden por San Pedro ¡Levantame! (TS, p. 411)

Cada pueblo tiene un ritmo y estilo particular en el toque de la campana. Reconoce y difunde el suyo tratando de sobreponerse al otro. "Rendón Wilka repicó, al estilo del ayllu de Lahuymarca, las dos campanas: en golpes rapidísimos y fuertes, como para una danza." (TS, p. 411)

Es en Los ríos profundos cuando Arguedas desarrolla con mayor riqueza el simbolismo de la campana que, en esta ocasión, es la "María Angola", construida con el oro del "tiempo de los incas".

Yo sabía que la voz de la campana llegaba a cinco leguas de distancia. Creí que estallarían en la plaza. Pero surgía lentamente, a intervalos suficientes; y el canto se convertía en esa música cuzqueña que abría, las puertas de la memoria. (LRP, pp. 16-17)

La voz mítica de la campana es la fuente de las evocaciones de Ernesto. Esa voz cantarina le lleva a pensar en los seres "mágicos" que viven en su mundo interior como en el cosmos quechua-andino.

A su canto triste salen del agua toros de fuego, o de oro, arrastrando cadenas; suben a las cumbres y mugen en la helada; porque en el Perú los lagos están en las alturas.

Pensé que esas campanas debían ser illas, reflejos de la "María Angola", que convertía a los amaros en toros.

Desde el centro del mundo, la voz de la campana, hundiéndose en los lagos, habría transformado a las antiguas criaturas (LRP, p. 17) (5)

Ernesto, quien posee un pensamiento simbólico vinculado al mundo andino, explica la naturaleza de la campana: las ondas sonoras de ésta, chocan y rebotan de las cosas, hasta lograr revestir, entrar en las esencias del mundo, "mojarto" con su canto y desaparecer en ondas tenues de viento:

Comenzó en ese instante, el primer golpe de la María Angola. Nuestra habitación cubierta de hollín hasta el techo, empezó a vibrar con las ondas lentas del canto. La vibración era triste, la mancha de hollín se mecía como un trapo negro. Nos arrodillamos para rezar. Las ondas finales se percibían todavía en el aire, apagándose, cuando llegó el segundo golpe, aún más triste. (LRP, p. 19)

La tristeza de la campana mayor de la Catedral del Cuzco está relacionada con la pobreza y el sufrimiento de una cultura representada por el pongo, humillado (cristo crucificado) frente a la alegría del Viejo (el anticristo). A diferencia de lo que teóricamente se le considera ("... en su origen algo así como un "símbolo de fe" o de alguna manera un mensaje "cristiano", más bien religioso, teológico, que "terreno" y "comprometido" con los dolores y padecimientos de "los de abajo") (6).

Ernesto cree que la María Angola siente el dolor del hombre humillado por el poderoso:

Después cuando mi padre me rescató y vagué con él por los pueblos, encontré, que en todas partes la gente sufría.

La "María Angola" lloraba quizás, por ellos, desde el Cuzco. A nadie había visto más humillado que a ese pongo del Viejo. A cada golpe, la campana entristecía más y se hundía en todas las cosas." (LRP, p. 20)

La campana musical, así, indigenizada como aparece, cumple, pues, la función de convocatoria a misas religiosas, pero también participa en los acontecimientos donde la población quechua-andina y/o mestiza tiende a congregarse por diferentes motivos.

PUTUTU

El pututu es un inmenso caracol que guarda el tiempo en sus huesos. En su vientre de molinillo vive su voz, sonido que le sale con un soplo por un orificio ubicado en la parte más aguda de éste. Los niños suelen escucharlo llevándolo a la oreja. El sonido no duerme, está de pie en el fondo del caracol, donde la oscuridad cobija los poderes del cosmos, la fuerza de las alturas (a pesar de no ser propio de la tierra).

Este "caracolazo" tiene voz de mando, el grosor de su sonido es igual a la intensidad de su fuerza. Su sonido musical estremece a toda la naturaleza, incluido el hombre.

... ¿Tú sabes lo que esos pututus significan?

-No. Explícame.

-Que los indios no toman esta tarea de la mina como trabajo ordinario, sino como una faena comunal. Es decir, que trabajarán en competencia. ¡A ver quién rinde más!

Habrán seleccionado k'ollanas mediante alguna prueba de agilidad y fuerza. Los vencedores guiarán la faena; trabajarán a un ritmo demoniado, a lo más que les dé el aliento... (TS, p. 108)

El uso del pututu requiere del silencio de los otros para poder transmitir la energía del mundo que llega, mediante su sonido, al hombre, exaltándolo e insertándolo a una actividad comunal que se realizará con alegría y fuerza indolegables. Similar función cumplen el pinkuyllu y el wak'awak'ra:

Cantan mientras corren, llevando las gavillas a la era. El k'ollana dialoga con el coro que forman los otros trabajadores. No deben mostrar jamás indicios de fatiga.

¡La vela estará a nuestro alcance quizá en dos semanas! (TS, p. 109)

Según sea el caso y las necesidades de mensaje musical, el pututu se puede ejecutar en forma individual o grupal. En Todas las sangres, un grupo de treinta pututereros ingresa a la mina y toca esos unimelódicos instrumentos poderosos que "durante siglos abrían todas las ceremonias en la región inca" (TS, p. 108).

Los colonos ingresaron a la mina mientras los pututereros tocaban sus