



Revista de Investigación

RODOLFO HOLZMANN

Vol. 1 - Número 2 - Diciembre 2021



Portada

1

Reynaldo Huayhuapuma, cornetero del distrito de Chumpi, Parinacochas, Ayacucho.

Foto: Carlos Mansilla

2

Personaje "cóndor" de la danza Mama Raywana de Auragshay.

Foto cortesía: Fredy Aranda Venturo

3

Susana Ferreres - Concierto de la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías - Emplazamiento Juana Azurduy

4

Sirena tocando un cordófono pequeño. Relieve de la catedral de Puno. **Foto: Erhardt Jahnke**

**Carlos Manuel
Mansilla Vásquez**

Vicepresidente
de Investigación



EDITORIAL

La Vicepresidencia de Investigación de la Undar presenta a la comunidad académica y artística la segunda edición de su Revista de Investigación Rodolfo Hozlmann. En esta oportunidad contamos con la participación de destacados investigadores del ámbito local e Internacional, entre ellos, el maestro Melvin Taboada Bolarte, en representación de nuestra casa de estudios; Susana Ferreres, de la Universidad Nacional de Tres de Febrero – UNTREF, de Buenos Aires, Argentina, y Julio Mendívil, catedrático de la Universidad de Viena, Austria. Cerramos este nuevo número con un artículo del suscrito.

En primer orden, Mendívil nos presenta esta vez un interesante texto sobre las “Nuevas y no tan nuevas noticias sobre el charango”, a través del cual, luego de realizar un recuento sobre los antecedentes de las publicaciones en torno a este peculiar cordófono —en el que desde luego incluye los suyos—, desestima, una vez más, los propósitos banales de diversos autores por otorgarle una partida de nacimiento al charango que, más allá de

afianzar anhelos identitarios o heroicos nacionalismos, los ridiculizan. Mendívil añade como novedad las implicancias del charango y el género, rastreando algunos antecedentes que atribuían un temprano uso del charango por las mujeres en la colonia, y aclarando asimismo que tal situación se daría recién en torno a mediados del siglo XX.

Desde la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Susana Ferreres nos presenta “La unidad como devenir”, en el que se exponen los aspectos metafísicos que subyacen en las tradiciones espirituales, y cómo estos se manifiestan a través de los diversos medios de expresión como las artes en las diferentes culturas del mundo, en espacio y tiempo.

Por su parte, el maestro Melvin Taboada comparte en esta edición su trabajo “Danza Mamá Raywana: leyenda histórico musical”, de la cual destaca su importancia por la antigüedad, significado y el contexto que le rodea. Su área de difusión abarca las regiones de Huánuco, Pasco y el norte de Lima (Cajatambo). Manifiesta asimismo que se trata de una leyenda histórico musical ancestral que se relaciona con el origen de la papa y otros productos alimenticios del mundo andino. Del mismo modo, basado en estudios previos, hace referencia a que el mito está basado en procesos en los que se vincula la abundancia, la hambruna, la prosperidad y la posible hambruna. Hace también mención de las variantes locales y regionales en cuanto a la simbología, vestuario, coreografías y al ritmo y compás de las músicas que los complementan. En esta ocasión,

el trabajo se circunscribe a la versión cultivada en la provincia de Pachitea, en la región de Huánuco.

Como propuesta final presentamos un artículo del suscrito sobre el *waqrapuku* de Parinacochas, Ayacucho, que conlleva una crítica constructiva respecto a la patrimonialización de las manifestaciones culturales inmateriales que realiza el Ministerio de Cultura a través de su Dirección de Patrimonio Inmaterial.

Se cierra este número con la partitura del arreglo coral realizado por el maestro Esio Ocaña Igarza, de la obra religiosa “Santo” del compositor Jaime Díaz Orihuela, perteneciendo la melografía y la edición musical al maestro Freddy Omar Majino Gargate.

Finalmente, ilustramos nuestra portada con imágenes que nos anticipan el contenido del presente número.

CONTENIDO

04

EDITORIAL

Carlos Manuel Mansilla Vásquez
Vicepresidente de Investigación

08

NUEVAS Y NO TAN NUEVAS NOTICIAS SOBRE EL CHARANGO

Julio Mendívil Trelles

23

LA UNIDAD COMO DEVENIR

Susana Beatriz Ferreres

27

DANZA MAMA RAYWANA: LEYENDA HISTÓRICO MUSICAL

Melvin Roberto Taboada Bolarte

80

EL WAQRAPUKU DE PARINACOCHAS, AYACUCHO, PATRIMONIO CULTURAL DE LA NACIÓN

Carlos Manuel Mansilla Vásquez

108

SANTO

Jaime Díaz Orihuela
Arreglo coral: Esio Ocaña Igarza

COMISIÓN ORGANIZADORA

PRESIDENTE:

MTRO. ESPARTACO RAINER LAVALLE TERRY

VICEPRESIDENTA ACADÉMICA:

DRA. ELENA RAFAELA BENAVIDES RIVERA

VICEPRESIDENTE DE INVESTIGACIÓN:

MTRO. CARLOS MANUEL MANSILLA VÁSQUEZ



UNDAR
Universidad Nacional
DANIEL ALOMÍA ROBLES

REVISTA DE INVESTIGACIÓN **RODOLFO HOLZMANN**

Coordinación general:

Carlos Manuel Mansilla Vásquez,
Vicepresidente de Investigación

Redactores:

Julio Mendivil Trelles
Susana Beatriz Ferreres
Melvin Roberto Taboada Bolarte
Carlos Manuel Mansilla Vásquez
Esio Ocaña Igarza

Comité editorial:

Huberto Tito Hinojosa Robles
Rollin Max Guerra Huacho
Esio Ocaña Igarza
Freddy Omar Majino Gargate
Carlos Manuel Mansilla Vásquez
Jair Paolo Esteban Valladares

Diseño y diagramación:

Andrea Isabel Cangalaya Ríos
Christian Martín Morales Reyes

Nuevas y no tan nuevas noticias sobre el charango¹

Dr. Julio Mendívil²

A la memoria de José Sotelo, entrañable amigo e incansable cazador de datos históricos sobre el charango.

1. Introducción

Desde hace dos décadas vengo estudiando los discursos sobre el origen del charango. A diferencia de las y los colegas que me han precedido en esta tarea, mi interés no se ha dirigido a establecer cuál es el origen indiscutible del instrumento, sino sacar a la luz las agendas políticas que tales discursos esconden. Como he sostenido en otro lugar, solemos imaginar el origen de un instrumento como si se tratara del nacimiento de una persona o un invento tecnológico, es decir, como un acontecimiento con fecha y hora fija (Mendívil, 2016: 99). Pero los instrumentos musicales no son personas ni marcas registradas; estos se forman a través de extensos procesos de experimentación a lo largo del tiempo y el espacio, por lo cual insistir en un origen único es, por decir lo menos, ingenuo. La conformación de un instrumento musical tampoco se detiene. Bastaría comparar las técnicas de construcción de charangos como lo hace Federico Tarazona (2018: 209–210) para concluir que aquellas de principios del siglo XX difieren sustancialmente de las que se usan en la actualidad y que evidencian una fuerte influencia de las formas de construcción de la guitarra moderna.

Otro mito relacionado con el origen del charango es la ilusión de que este se restringe a una sola región o a una sola ciudad. Esta idea errónea parte del supuesto de que todo instrumento aparece solo una vez en la historia. Pero los instrumentos musicales, como los seres humanos que los construyen y los ejecutan, suelen migrar y transformarse a lo largo de su peregrinaje. ¿Por qué entonces pensar que hubo una cuna del charango y no muchas? ¿No sería más adecuado pensar que diferentes tipos de charangos se constituyeron mientras recorrían extensas rutas sudamericanas?

En este artículo voy a sostener que el charango no tiene origen, que este se materializa a través de un eterno estado de transformaciones y que lo que nosotros llamamos origen no es sino una delimitación arbitraria, un punto insignificante, al interior de un continuo infinito. ¿Por qué volver entonces aquí a este tema

¹ Este artículo es una versión corregida y aumentada de una ponencia ofrecida en el festival “Llaqtanchikpa Charangun en temple peruano”, en homenaje al charanguista e investigador José (Pepe) Sotelo, fallecido el 13 de marzo de 2021 en Lima.

² Titular de la cátedra de etnomusicología de la Universidad de Viena.

tan espinoso e improductivo? Las razones que voy a esgrimir son dos: una de orden académico y la otra de orden político. En el caso de la primera me interesa mostrar los errores metodológicos en que suelen incurrir algunos estudiosos de la historia del charango como una manera de combatirlos. En los últimos años se ha incrementado el número de intérpretes que se aventuran a escribir sobre el origen del instrumento de tal manera que casi se podría decir que esgrimir una nueva teoría se ha vuelto un distintivo entre charangistas³. Si bien este esfuerzo es de por sí saludable, reviso algunas teorías controversiales con sentido crítico con la esperanza de contribuir así a una mayor claridad metodológica al momento de establecer hipótesis históricas para el desarrollo de la música. En el caso de la segunda razón, lo que sigue pretende ser una respuesta a la peligrosa polarización que ha causado la discusión sobre el origen del instrumento entre bolivianos y peruanos, una discusión que, dicho sea de paso, carece por completo de interés musicológico, pero que sí reflota de carácter político. Bolivia y Perú están unidos por miles de años de historia conjunta. Hoy un pequeño instrumento de cinco cuerdas nos enfrenta innecesariamente debido a discursos nacionalistas excluyentes, monolíticos y esencialistas.

Volver al tema del origen me lleva esta vez a cuestiones relacionadas con las implicancias de género del instrumento. El revisar una noticia histórica que vincula a las mujeres a una temprana práctica del charango arroja la interrogante en qué medida el charango ha sido siempre un instrumento de uso masculino. Recurriendo a mi experiencia con la literatura etnomusicológica y con el mundo musical andino peruano, voy a comentar los casos de mujeres tañedoras de charango para demostrar que el instrumento en el Perú, desde la segunda mitad del siglo XX, no ha sido exclusivo de hombres, aunque en el imaginario nacional aún lo siga siendo. Como mostraré en el caso de la charanguista ayacuchana Norma Cuenca, las reticencias con mujeres charanguistas están estrechamente ligadas a imaginarios referidos a estereotipos de género. Desestabilizar la identidad del charango como un instrumento con pasaporte determinado y de carácter masculino obedece a un afán personal de posicionarme como un etnomusicólogo relativista cultural, contrario a discursos discriminatorios.

2. Las teorías sobre el origen y la metodología de investigación

Quienes conocen mi trabajo sobre el charango saben que he tratado de desbaratar discursos nacionalistas sobre su origen⁴. En esos trabajos he puesto en evidencia cómo los discursos sobre un origen potosino del charango carecen de todo fundamento histórico y cómo los pocos intentos de sentar un origen

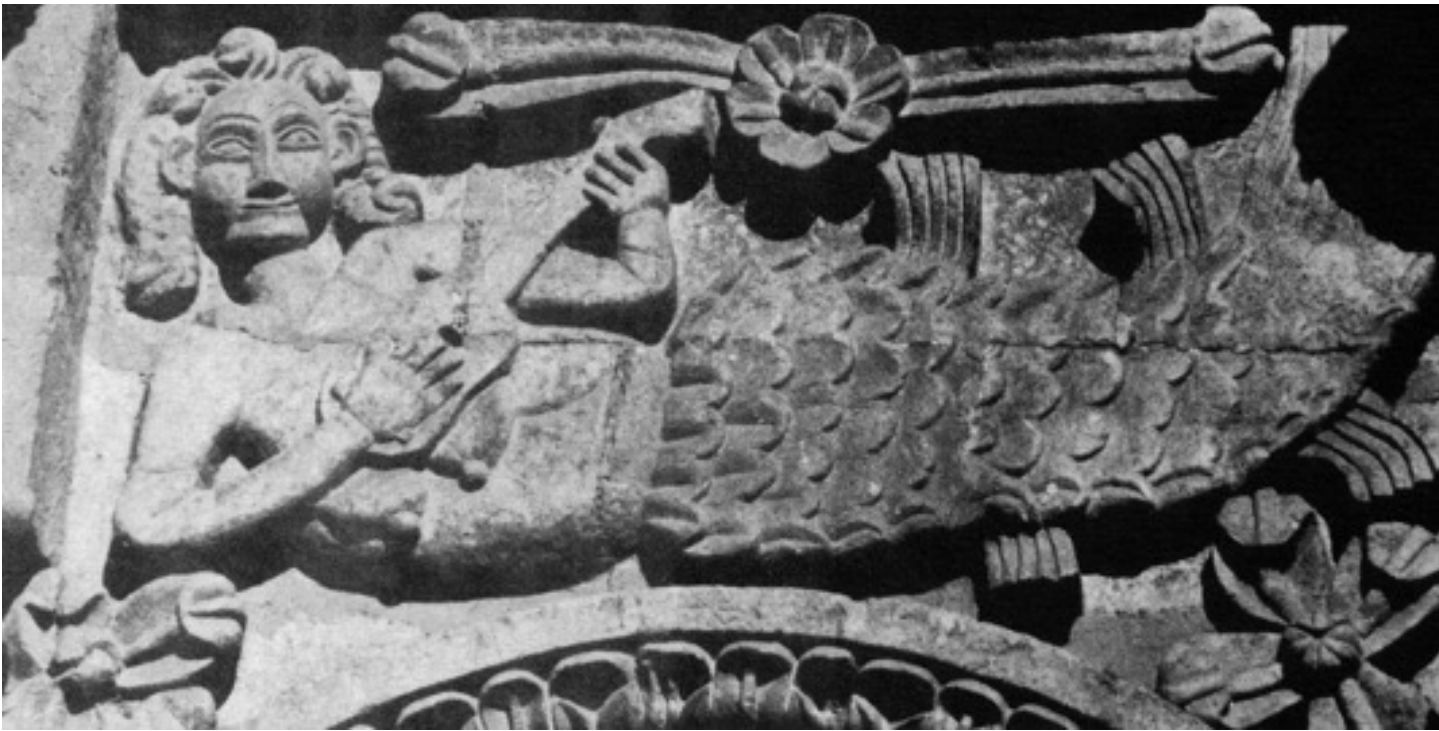
³ A la consabida teoría potosina de Ernesto Cavour (Cavour 2010) se han unido la de William Ernesto Centellas (Centellas 1999; 2000), Oscar Chaquilla (Chaquilla 2006), Ernesto Camassi (Camassi Pizarro 2007), Ariel Villazón el año 2015 (véase https://www.youtube.com/watch?v=O6TUtKR_MP0) entre otros.

⁴ Para el caso remito a las siguientes publicaciones: (Mendivil 2002; 2004; 2013).

peruano también han resultado fallidos, pues, como las teorías bolivianas, carecen de pruebas concretas (Mendívil, 2002, 2013). Pese a quien le pese el dato fidedigno más antiguo sobre el charango sigue siendo el consignado por el musicólogo argentino Carlos Vega, quien reproduce un cuestionario real de 1814 en Tupiza, Potosí, en el cual un clérigo español afirma que los indígenas lugareños “usan con igual afición de guitarrillos mui fuios, que por acá llaman charangos...”. (1946: 151). Esta cita de Vega, que poco dice sobre el instrumento —no sabemos qué características tenían esas pequeñas guitarrillas y por tanto no sabemos en qué se diferenciaban ellas de los charangos actuales—, ha dado pie a que algunos investigadores bolivianos declaren como indiscutible el origen potosino, pero esto no representa sino un exceso de entusiasmo. Sin duda, la defensa más famosa de esta posición es la que el charanguista boliviano y estudioso del instrumento Ernesto Cavour recoge en su libro *El charango, su vida, costumbres y desventuras* (Cavour, 2010), que después fue ratificada por el Segundo Congreso de Charanguistas y Primer Encuentro Internacional del Charango, realizado en la ciudad de La Paz del 2 al 11 de octubre de 1997. Quiero detenerme una vez más en las estrategias discursivas que utiliza Cavour para corroborar su hipótesis. ¿Qué pruebas muestra? Cavour menciona primero la pomposa vida cultural de la ciudad minera durante la colonia y constata la presencia masiva de vihuelas sobre la base de fuentes coloniales del siglo XVI, deduciendo de todo esto que fue dicha ciudad en la cual el cordófono español adquirió propiedades nuevas, convirtiéndose en el charango. Para reforzar esta hipótesis, Cavour se remite a la existencia de representaciones en piedra de sirenas tocando “charangos” en la fachada de iglesias de la región, como la de San Lorenzo, en Potosí, y la de Yocalla, a 60 km de la ciudad. El autor boliviano concluye:

Han sido los indígenas explotados durante la colonia en la Villa Imperial de Potosí los que moldearon e hicieron el charango imprimiéndole *sus sentimientos, sus nostalgias, sus penas y toda su alma*; y fueron los arrieros indígenas, transportadores de minerales y productos necesarios para garantizar la vida y la estancia de la Villa Imperial de Potosí, los que tomaron el modelo más pequeño por liviano y portátil para llevarlo por esos caminos de herradura como un compañero vital de esas largas y penosas travesías, costumbre aún arraigada en Bolivia donde los campesinos atraviesan serranías, valles, llanos y se detienen en poblados o tambos con este instrumento llamado charango... (Cavour, 2010: 42).

Antes de continuar quisiera aquí hacer una disgregación de carácter metodológico sobre la escritura de la historia. Como bien anota W. B. Gallie, la historia se escribe sobre la base de documentación en una relación extratextual y verificable con el mundo real y en una relación intertextual con otros textos históricos sobre el tema (Gallie, 1964: 63). Quiere decir que toda afirmación histórica, para ser válida, debe sustentarse en la existencia de material documental que confirme lo que uno está afirmando. No es el caso de la historia de Cavour, quien no consigue consignar ninguna información fidedigna ni ningún documento sobre la transformación de la vihuela en charango y, menos aún, en la ciudad de Potosí. Quiero añadir, a riesgo de repetir cosas ya publicadas en otros artículos, que



Sirena tocando un cordófono pequeño. Relieve de la catedral de Puno. Foto: Erhardt Jahnke.

tampoco los relieves de las iglesias que menciona Cavour pueden considerarse como fuentes fidedignas, pues lo único que prueban estas es la existencia de representaciones de sirenas tocando cordófonos pequeños en el siglo XVIII, sin que podamos afirmar a ciencia cierta si se trataba de charangos, guitarras o vihuelas, todos ellos instrumentos que pueden ser descritos como guitarrillas. En ese sentido, las conclusiones de Cavour se remiten a lo que podríamos llamar razonamiento lógico y no presentan posibilidad de ser verificadas con pruebas materiales como sería afín al método histórico⁵. Quiero decir con esto que la historia del origen del charango solo demuestra dos cosas por completo irrelevantes para su propósito: que Potosí fue una ciudad próspera y que en ella se tocaran vihuelas, algo que se podría afirmar de otras ciudades como Lima, Arequipa, Cusco o Ayacucho.

Esto último es justamente lo que propone otra teoría sobre el origen del charango que voy a discutir a continuación, esta vez sostenida por el famoso intérprete de música ayacuchana y profesor escolar Ernesto Camassi, recordado como la primera voz del afamado Trío Ayaucho, en su libro *Historia del Wayno Huamanguino*. En él, Camassi declara a su ciudad, Ayacucho, como la cuna del charango de los Andes. Dice Camassi:

⁵ Para una visión del nexo entre sirenas y charangos en un complejo mítico andino véase también Turino (1983).

¿Por qué Huamanga y no Potosí, la cuna del charango? La respuesta fluye con toda naturalidad: POR LA CRONOLOGÍA. Mientras Huamanga ya existía como ciudad desde 1539, la Villa Imperial de Potosí era, hasta 1555 una ALDEA INDÍGENA de 4.000 habitantes. Solamente a partir de 1573, es decir, 34 años más tarde empieza su crecimiento vertiginoso, convirtiéndose en la ciudad más populosa del Nuevo Mundo. [...] Esta diferencia cronológica de 34 años, sustenta nuestra tesis del verdadero origen del charango y que fueron los ARRIEROS HUAMANGUINOS, transportadores del azogue huancavelicano quienes llevaron los primeros charangos hechos de sauce, con cuatro cuerdas de tripa y cuatro o cinco trastes de «chachas». (Camassi Pizarro, 2007: 97–98).

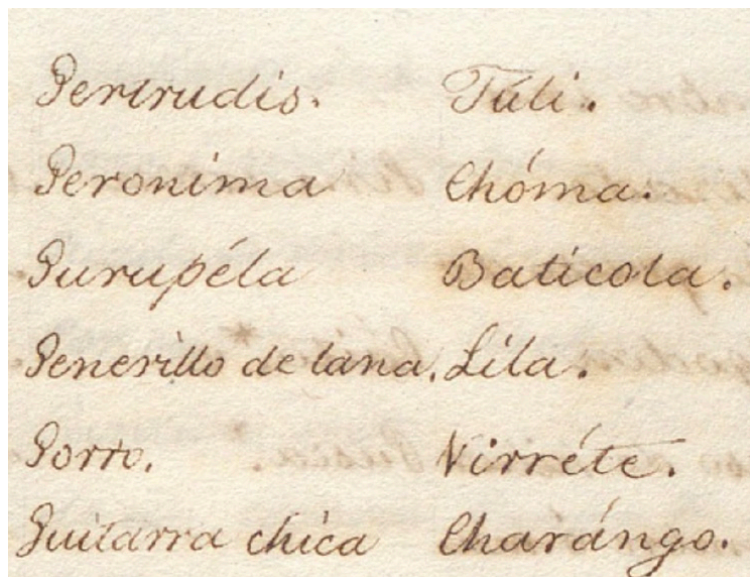
Existen, efectivamente, rutas de arrieros huamanguinos desde tiempos de la colonia (García Miranda, 1991: 29). ¿Pero qué prueba ello con relación al origen del charango? Nada. Al igual que Cavour, Camassi recurre aquí a un truco retórico mencionando charangos hechos de sauce con cuatro cuerdas de tripa y cinco trastes de «chachas». Pero ¿en qué se sustenta esta afirmación si no existen ejemplares históricos del instrumento que superen los cien años ni se conocen fuentes históricas que los describan con tales características antes del siglo XIX? Otro aspecto que Camassi desarrolla en su teoría es el origen mestizo del cordófono andino. Según el autor, el inventor del charango no pudo ser un indígena, ya sea peruano o boliviano, por la sencilla razón de que este “estaba prohibido de tañer la guitarra porque atentaba de su inocencia y con mayor razón a construirla, lo que sí habría podido el mestizo” (Camassi Pizarro, 2007: 100). La idea errónea de que los indios no podían tocar la guitarra fue insertada en el discurso musicológico peruano por José María Arguedas en artículo sobre Raúl García Zárate, publicado en el dominical del diario El Comercio el año 1966 (Arguedas, 1977: 24–25). Según el escritor andahuaylino los españoles habrían prohibido su uso a los indígenas por ser un instrumento sensual y peligroso y como una forma de prevención que para garantizar la conservación de su inocencia. Pero al igual que Cavour y Camassi en sus textos sobre el charango, Arguedas no provee aquí ninguna documentación que avale su afirmación, como se lo recriminaran, acertadamente, Eugenio Vidal Somocurcio y Emilio Harth-Terré en sendas cartas a El Comercio en los días posteriores a la aparición de su artículo (Arguedas, 2012)⁶. Arguedas les responde:

Nosotros afirmamos, por falta de información, que se había prohibido a los indios el uso de la guitarra, y así lo aceptamos públicamente. No estamos movidos por leyendas. Y, por la misma razón, agradecemos al arq. Harth-Terré los datos que ofrece en su artículo, datos que permiten formular otras hipótesis sobre el tema tan interesante de nuestra tradición musical y sobre la difusión de la guitarra en el Perú y de los límites que tal difusión alcanzó. (Arguedas 2012a, 327).

⁶ Para una lectura de las cartas de marras véase los anexos al artículo sobre García Zárate compilados en (Arguedas 2012a; Arguedas 2012b).

Pese a que en esta carta al diario limeño Arguedas le da la razón a sus interlocutores cuando afirman que no existen documentos que avalen su hipótesis sobre una prohibición de la guitarra para el indígena, el mito se popularizó entre los intérpretes y algunos estudiosos y suele ser, por ese motivo, repetido en conciertos y ponencias. No he encontrado nunca documentación sobre tal prohibición. Por el contrario sí existen numerosas informaciones históricas que indican la destreza con que los indígenas aprendieron a tocar y construir instrumentos de cuerda en los albores de la colonia (Mendívil, 2002: 69). Quiero decir con esto que la tesis de Camassi de que el charango fue creado por el mestizo no tiene ningún sustento histórico y más que reforzar, debilita sus teorías sobre un origen ayacuchano, pues estas se basan sobre una premisa falsa. No quiero desmerecer la labor de difusión cultural que emprende Camassi con su libro, pero desde un punto de vista histórico su metodología adolece de serios problemas. Así, su origen ayacuchano se desploma si lo sometemos a un proceso de verificación de fuentes pues no logra consignar ni una sola. Y bien, el conocimiento histórico no se produce ejerciendo deducciones lógicas o desatando la fantasía especulativa como intentan hacer Cavour y Camassi, sino sobre la verificación de pruebas documentales. Si estas faltan, nuestras afirmaciones, por más osadas que sean, desgraciadamente, no pasan de tener un valor anecdótico como expresión de los imaginarios nacionalistas y localistas que ha producido el charango. Digo esto porque desde hace años intérpretes y aficionados en las redes se han dedicado a estudiar la historia del instrumento, mas sin profundizar en los métodos propios del trabajo histórico. No es mi intención, por eso, sugerir ningún “zapatero a tus zapatos”; por el contrario, lo que me gustaría es motivarlos a seguir estudiando la historia del charango, pero poniendo más énfasis en la metodología de la historia.

Otra teoría que quisiera comentar como producto de la especulación racional está relacionada con una noticia temprana sobre el charango procedente del departamento de Arequipa, hecha pública por ese cazador de datos históricos sobre el charango que fue José Sotelo, charanguista, investigador de una seriedad remarcable. Gracias a una información proporcionada por la historiadora arequipeña Marcela Cornejo Díaz, Sotelo reproduce en su página web un extracto del glosario que incluyera el clérigo español Antonio Pereira Pacheco en su libro *Noticia histórica de Arequipa*, redactada en 1816, es



Mención del charango en el glosario de *Noticia histórica de Arequipa* de Antonio Pereira Pacheco de 1816 (copia del original).

decir dos años después del documento que menciona Carlos Vega. En él Pereira Pacheco alude a una guitarra chica llamada charango. Si bien Sotelo no formula explícitamente esto, su texto sugiere que, habiendo redactado Pereira Pacheco sus recuerdos sobre Arequipa luego de su retorno a su tierra natal en Canarias en 1816, las noticias sobre el charango que recoge tuvo que haberlas consignado entre 1809 y la fecha de su partida (Sotelo, s/f), es decir, posiblemente, antes de la cita de Tupiza. ¿Nos permitiría esto insinuar que este dato confirma a Arequipa como cuna del charango? Solo si olvidamos que la misma lógica puede aplicarse al documento de Tupiza, que este también puede ser la expresión escrita de vivencias anteriores a la consignada en el documento de 1814. Quiso el azar que el año 2019, por invitación del compositor argentino Leandro Martín, pudiese visitar Santa Cruz de Tenerife, donde se encuentran los manuscritos de la Noticia histórica de Arequipa, así como su casa en Tegueste y el Centro de Documentación de Canarias y América, que editó la versión popular que circula del libro (Pereira Pacheco, 2009). Tras revisar el documento original —que contiene acuarelas y partituras no contempladas en la edición de 2009 de la Noticia— pude comprobar yo mismo que no es posible datar el glosario. Por tanto, cualquier especulación al respecto es vana o poco seria.

Pero preguntémonos: ¿Cuál es el sentido musicológico de esta disputa? ¿En qué cambiaría la suerte de las ricas tradiciones charanguísticas en Bolivia o el Perú si confirmáramos un origen potosino o un origen arequipeño? ¿Qué absurda cultura de la competencia ejercemos aquí para separar tradiciones que nos hermanan y que deberían entrenarnos en la tolerancia? Creo a pie juntillas que poco favor le hacemos a la investigación cuando nos entregamos a la especulación. ¿No sería mejor dedicarnos a describir las tradiciones vivas que pululan en nuestros países?

3. Las implicancias de género en la tradición del charango

La última noticia sobre el origen que quisiera comentar me lleva a ventilar algunos aspectos sobre las implicancias de género del charango. Como ha sostenido Verónica Doubleday los instrumentos musicales suelen estar relacionados con identidades de género y suelen ser usados para construirlas durante las performances musicales (Doubleday, 2008). Los instrumentos musicales, efectivamente, se presentan siempre como entidades materiales que vinculan objetos con estereotipos de género, muchos de ellos provenientes de las mitologías que desarrollan las culturas. La noticia que comento fue proporcionada por el historiador Hugo Pereyra al intérprete del charango y compositor Federico Tarazona. Se trata de una mención contenida en una crónica tardía llamada *Descripción general del Perú* y que es atribuida a Gerónimo Fernández de Castro y Bocángel, de la caballería mayor del virrey del Perú, el Marqués de Castelfuerte, escrita aproximadamente entre 1724 y 1725. Como queda claro, una noticia de principios del siglo XVIII establecería indiscutiblemente el origen del charango dentro de una parte del actual territorio peruano. Dice Fernández de Castro y Bocángel:

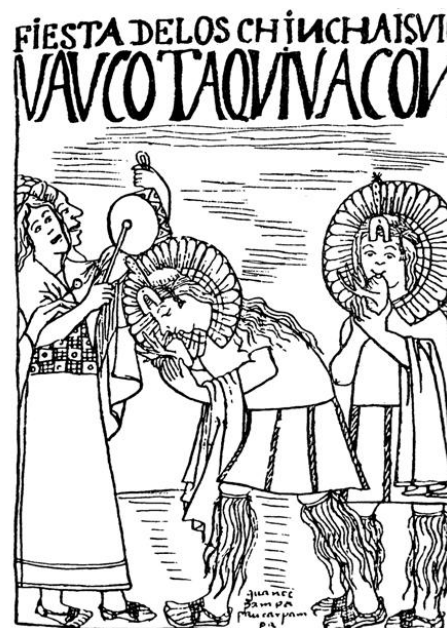
Tienen [las mujeres] (...) especial donaire para cantar con guitarra infusa y baile (...) porque yo hasta ahora no he visto alguna que no sepa rasguear la guitarrilla (a quien llaman changango) y zapatear al modo del antiguo canario... (Fernández de Castro y Bocángel, citado por Tarazona s/f)

Pero las cosas nunca son tan fáciles como parecen. Si bien este sería, por un lado, el tan buscado documento que procuran peruanos para demostrar que el pequeño cordófono posee más antigüedad en nuestras tierras que en lares bolivianos, por el otro, la cita presenta algunos elementos que nos hacen despertar serias dudas y que vale la pena revisar. Me refiero a la extraña mención de mujeres charanguistas en tiempos tan tempranos. Ya me he preguntado sobre una posible relación intertextual de esta cita con textos anteriores. Debo nuevamente a José Sotelo la pertinente observación de que existe un parecido entre este texto y un pasaje de una tradición de Ricardo Palma de la segunda mitad del siglo XIX en la cual el limeño afirma: “No hay uno que no sepa hacer sonar las cuerdas de ese instrumentillo llamado charanga, con que se acompaña la cachua tradicional” (Palma, 1952: 685–686). En las informaciones que recoge Sotelo en su artículo “El charango en los textos literarios y científicos de los siglos XVIII y XIX”, son siempre los hombres quienes tañen el pequeño instrumento (Sotelo, 2018). En mis propias pesquisas solo he encontrado referencias a un uso masculino del instrumento. En los abundantes datos históricos consignados por Cavour también puede buscarse infructuosamente prácticas femeninas con el charango (Cavour, 2010). Por consiguiente, la cita de Fernández de Castro y Bocángel nos plantea un problema, pues, si, por un lado, se presenta como la mención más antigua de la palabra “charango”, por el otro, resulta poco creíble encontrarlo como un instrumento característico de las mujeres. Esto me lleva a tomar la información, mientras no revise el original, con desconfianza.

El charango aparece en las citas de Fernández de Castro y Bocángel y de Palma como un instrumento acompañante de danzas. Sotelo me sugirió que tal vez el autor de Tradiciones Peruanas copió la cita del cronista. En efecto, sabemos que Palma solía revisar documentos coloniales en busca de historias y anécdotas para su literatura y que muchas veces tomaba cosas de estas. Al menos, teóricamente, es posible que Palma haya conocido la *Descripción general del Perú* o que se haya inspirado en ella. Si ese es el caso, salta la pregunta ¿por qué pasó la danza de mujeres a ser un cachua en la que no se especifica el sexo de quienes tañen el instrumento? No tengo respuesta. Pero no es esta la única relación intertextual que la cita consiente, como trataré de mostrar a continuación.

Hasta donde tenemos conocimiento, el único instrumento tocado por mujeres desde tiempos prehispánicos en el área andina es el tambor de marco conocido como tinya (Mendivil, 2018: 287). Guaman Poma gráfica dos veces estos tamborcillos en el capítulo que dedica a la música en su famosa carta al rey de España (Guaman Poma de Ayala, 1980, tomo 1: 295 y 301). Pero yo quisiera llamar la atención sobre un documento eclesiástico en el cual el extirpador de idolatrías Pablo José de Arriaga menciona “grande suma de tamborinos, muy

bien hechos, que apenas hay mujer que no traiga el suyo para los taquies y los bailes” (Arriaga, 1968: 200). No es el único. El padre Cobo igualmente nos cuenta de tamborinos y nos dice: “Tócanlo con un solo palo, el cual a veces por gala está cubierto de hilo de lana de diferentes colores”, dice [...] “tócanlo así hombres como mujeres [y] cada uno lleva su tambor pequeño, bailando y tocando conjuntamente” (Cobo, 1964, 2:270). En otro documento sobre idolatrías compilado por Pierre Duviols encontramos que “todas las yndias deste ayllu estaban con tamborcillos pequeños en las manos tocándolos y bailando hombres y mujeres” (Duviols, 1986: 333) y en otro legajo que “los sacerdotes y ministros de ydolos y las viejas” acompañaban las danzas con “tamborcillos” (Duviols, 1986: 145). Por el momento diré que hay un parecido entre estas citas de mujeres tañedoras y que lo que habría que explicar en todo caso es por qué Fernández de Castro y Bocángel confunde la tinya con un cordófono. Creo tener una respuesta, aunque esta sea tentativa. Como consigna Domingo de Santo Tomás en su *Lexicón y Vocabulario de la Lengua General de Perú* de 1560, estos tamborcillos recibían en el imperio de los Incas el nombre de “timya” (Santo Tomás, 1951: 364), que es como se siguen denominando en la actualidad en la sierra andina si suplantamos la *m* por una *n*. Pues ahora, bien, la traducción al castellano que Diego González Holguín ofrece de esta palabra en su *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca* del año 1608 es reveladora. Dice: “Atabal, aduce, vihuela, guitarra” (González Holguín, 1989: 343). Quiero decir que, si existía en el virreinato del Perú una relación entre mujeres, tinya y danzas, es muy probable que Fernández de Castro y Bocángel interpretara la palabra quechua “tinya” en la acepción que le da González Holguín de vihuela o guitarra, es decir, de cordófono pequeño, lo cual permite, asimismo, esbozar la hipótesis de que la voz charango entonces no se refería al instrumento como lo conocemos hoy, sino simplemente a todo tipo de guitarrillas, como ya lo he propuesto anteriormente recurriendo a informaciones de Ayestarán (Mendívil, 2002: 68). ¿Pero qué tienen que ver los tambores de marco



Mujer tocando la tinya en un gráfico de Guaman Poma de Ayala (1613).

con los cordófonos? En un trabajo conjunto con Lars-Christian Koch he propuesto que el vínculo entre estos dos instrumentos se remite al principio clasificatorio organológico entre los incas: ambos utilizaban una técnica de ejecución similar, la de golpear horizontalmente el cuerpo en tensión del instrumento para la producción de sonido (Koch und Mendívil, 2006: 189). Tengo plena conciencia del carácter hipotético de mi explicación. No obstante, creo que esta puede ser esgrimida para entender por qué la palabra charango aparece asociada a mujeres en un contexto tan temprano, pese a que sabemos a ciencia cierta que las mujeres no ejecutaban el instrumento.

Constatar una posible participación de mujeres en la tradición del charango durante la colonia nos llevaría a reescribir por completo la historia del instrumento y a reformular las noticias que tenemos sobre su función como instrumento en el cortejo amoroso entre jóvenes como lo han demostrado autores como Turino (1983), Solomon (1997) y Stobart (2006) en Bolivia y en el Perú. Recurriendo a la metodología histórica, puedo decir que es muy poco probable que todas las huellas de prácticas musicales femeninas con el charango, con excepción de la arriba citada, hayan desaparecido. Así que más provechoso me parece tratar de explicar un posible error en las líneas de Fernández de Castro y Bocángel que empezar a imaginarnos amazonas charanguísticas.

Hasta donde tengo noticias es recién en el siglo XX que las mujeres aparecen como tañedoras de charango. Para el caso de Bolivia, la primera mujer que aparece asociada al charango es la famosa cantante Luzmila Carpio. En la actualidad, existen numerosas intérpretes femeninas de charango en el hermano país. El caso peruano, difiere un poco en contextos tradicionales, ya sean mestizos o indígenas. La noticia más antigua que conozco sobre una mujer charanguista es la referente a Paulina Olaechea Rojas, original de Pullo (Parinacochas, Ayacucho), y conocida en el ambiente musical andino como Mamá Paulina, quien tocaba la guitarra en el Conjunto Pullo con los Hermanos Alvarado, pero que según testimonios de músicos contemporáneos de la intérprete era igualmente diestra en el charango (Landa Vásquez, 2007). Aún no se ha emprendido el estudio biográfico de Mamá Paulina ni una valoración musical de sus aportes al charango. Pero estoy seguro que esta tarea arrojaría muchas luces sobre su dimensión cultural y sobre la aceptación social de una mujer como instrumentista. Otro caso es el de la conocida cantante Nelly Munguía, quien incursionó en el charango, aunque sin dejar huellas fonográficas de su afición al cordófono. Munguía solía tocar algunas piezas a dúo en sus conciertos con reconocidos charanguistas como Jesús Alvarado, Kike Pinto o conmigo, como puede verse aún hoy en día en la red⁷.

En años más recientes he sido testigo del trabajo de Norma Cuenca y Julia Canchari, ambas ex integrantes del Trío Killa de Ayacucho y ejecutoras del charango. Durante la fiesta de carnaval del año 2020 tuve la oportunidad de entrevistar a Norma Cuenca en la ciudad de Ayacucho, donde ella reside. Nacida en el distrito de Canaria, en la provincia de Víctor Fajardo, Norma se formó en una familia con una tradición musical sólida. Fue así que comenzó a interesarse por el repertorio de su región, tanto como cantante como charanguista. Aunque no es común en la sierra andina que mujeres sean instrumentistas y menos solistas, Norma aprendió el estilo de punteo parinacochano, a veces llamado ayacuchano, con el toque a doble cuerda y una recurrencia constante de trémolos y apoyaturas

⁷ Una demostración de esas presentaciones puede verse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=VvE044kve5g>

como adorno de las frases musicales. Que la ejecución del charango está considerada como masculina puede desprenderse de la forma cómo Cuenca participó en la comparsa de carnaval Huamanga Tunante. Siendo la tradición que los hombres tañen los instrumentos, mientras que las mujeres bailan y cantan, Norma fue aceptada en el conjunto de instrumentistas, mas camuflada con ropas masculinas. Las connotaciones masculinas del instrumento son pues varias. Según me refirió Cuenca su familia al principio tuvo reparos con relación a su vocación artística, por considerar que el mundo de la música es un espacio solo adecuado para hombres. Si bien nunca se le prohibió tocar el charango, Norma encontró resistencias, pues sus familiares temían que su carrera artística dañe su reputación social como mujer, una



Norma Cuenca tocando charango con la comparsa Huamanga Tunante en febrero de 2020. Foto: Julio Mendivil.

cosa impensable en el caso de músicos charanguistas bohemios. Cuenca, no obstante, persistió en su empeño. Hoy, con el apoyo de su esposo, el mandolinista Santos Silvestre, Cuenca ha logrado abrirse un camino como intérprete y goza de buena reputación como charanguista, aunque el camino no ha sido fácil para ella. Cuenca me comenta, por ejemplo, haber sido objeto de menosprecio por parte de algunos intérpretes masculinos, quienes veían su incursión en el charango como una intromisión femenina. Otros, me confiesa, suponían que el mero hecho de ser mujer le restaba capacidades musicales en comparación con sus pares hombres. Tal vez por eso Cuenca es consciente del papel ejemplar que cumple para otras charanguistas, pues al haberse ganado un nombre como intérprete empodera a mujeres interesadas en desarrollar una carrera como intérpretes del charango. Tal es el caso de Julia Canchari, quien ha emprendido el reto de producir un trabajo individual, inspirada en las grabaciones que viene realizando su antigua colega charanguista.

Pero es sin duda en el campo de la llamada música latinoamericana donde el charango como instrumento popular en el Perú ha sufrido mayores desplazamientos en sus acepciones de género. Hoy son numerosas las mujeres que tocan el charango en conjuntos urbanos, aunque la mayoría de ellas no toque música peruana, sino música boliviana o fusiones con ritmos de otras latitudes, como es el caso de la popular cantante Damaris. ¿Significan estos nuevos contextos de interpretación con mujeres una debilidad de las tradiciones que existían antes? Aunque a menudo se recurre a discursos sobre una posible extinción para criticar lo nuevo, ninguno de las nuevas tendencias charanguísticas ha disminuido la producción tradicional, como lo demuestra la proliferación de

solistas y de grabaciones dedicadas exclusivamente al charango en los últimos años⁸. La presencia de mujeres en el espacio musical del charango no es muestra de un resquebrajamiento de la tradición, sino por el contrario, un fortalecimiento y una ampliación de nuestras tradiciones y por tanto debe ser bienvenida.

4. Conclusiones

En este artículo he emprendido la revisión de algunas teorías sobre el origen del charango como una forma de poner en tela de juicio metodologías de investigación problemáticas en los estudios sobre el origen del charango. Discutiendo algunas propuestas de Cavour (2010) y Camassi (2007) he mostrado las debilidades del uso del razonamiento lógico como método de investigación histórico, proponiendo un tratamiento crítico de las fuentes como garante de la neutralidad del historiador y de la veracidad de los datos que uno como tal consigna en el reporte histórico. Al revisar una de estas fuentes, he puesto en evidencia las implicancias de género que presenta el instrumento como portador de masculinidad y cómo en la segunda mitad del siglo XX esas implicancias fueron puestas en entredicho con la aparición de instrumentistas femeninas en contextos tradicionales y en otros conectados a experiencias musicales que se reconocen como espacios de fusión.

Al escudriñar con ojo crítico las fuentes históricas sobre el charango, he demostrado que el asunto del origen no tiene ninguna relevancia musicológica, sino una meramente política, lo que nos lleva a plantearnos el rol de las tradiciones musicales en la construcción de un ideal de nación o sociedad. Las nuevas y no tan nuevas noticias sobre el charango nos hablan de su dinamismo como instrumento musical, de su constante peregrinaje y transformación a través de diversos espacios geográficos y sociales. ¿Por qué insistir en encasillarlo en patrones nacionales si el charango mismo nunca lo ha hecho? Bates ha denominado a estos itinerarios como biografías, en cuanto nos enseñan la forma cómo los instrumentos musicales se insertan en redes de relaciones entre humanos y objetos, entre objetos y objetos y entre humanos, objetos y seres sobrehumanos (Bates, 2012). Y ese camino no reconoce fronteras. La relevancia de nuestras tradiciones por eso no radica en ser nacional o no, sino en su contribución en hacer de este mundo un lugar más digno y más solidario. Las rutas del charango son rutas de confluencia, de convergencia, de unión. No son el producto de nación alguna, son el producto multilocal del genio creador andino, un regalo al mundo global en el que hoy nos movemos. ¿No debería ser esto motivo de alegría?

⁸ En los últimos años varios charanguistas han publicado trabajos dedicados al charango como Federico Tarazona, Ricardo García y el Trío Los Cholos, Percy Rojas, José Meza, Alejandro Camasca, Pedro Arriola, Justino Alvarado, Julio Humala y Chano Díaz Limaco.

REFERENCIAS

- Arguedas, José (1977). *Nuestra música popular y sus intérpretes*. Lima: Mosca Azul & Horizonte Editores.
- . 2012. "Indios y guitarras". In *Obra antropológica*, herausgegeben von José María Arguedas, 7:327–28. Lima: Editorial Horizonte y Comisión Centenario del Natalicio de José María Arguedas.
- Arguedas, José María (2012). "Raúl García, un intérprete de la música completa de Ayacucho". In *José María Arguedas. Obra Antropológica.*, 7:319–21. Lima: Editorial Horizonte y Comisión Centenario del Natalicio de José María Arguedas.
- Arriaga, Joseph (1968). "La extirpación de la idolatría en el Perú". In *Crónicas peruanas de interés indígena*, herausgegeben von Francisco Esteve Barba, 191–277. CCIX. Madrid: Editorial Atlas.
- Bates, Eliot (2012). "The Social Life of Musical Instruments". *Ethnomusicology* 56 (3): 363–95.
- Camassi, Ernesto (2007). *Historia del wayno huamanguino*. Lima: Ediciones Altazor.
- Cavour, Ernesto (2010). *El charango, su vida, costumbres y desventuras*. La Paz: Producciones CIMA Editores.
- Centellas, William (1999). *Contribuciones al estudio del charango*. Sucre: Edición del autor.
- . 2000. *La «mediana» es una guitarra barroca*. Sucre: Edición del autor.
- Chaquilla, Oscar (2006). "Origen del charango en el Perú virreinal". In *Folklore, cultura e identidad: ponencias: XVII Congreso Nacional y VI Congreso Internacional de Folklore "Mildred Merino de Zela"*, 83. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos, Instituto de Ciencias y Humanidades, Centro de Documentación y Apoyo al Folklore Peruano.
- Cobo, Bernabé (1964). *Obras del P. Bernabé Cobo*. Bd. 2. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid: Atlas.
- Doubleday, Veronica (2008). "Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender". *Ethnomusicological Forum* 17 (1): 3–39.
- Duviols, Pierre (1986). *Cultura andina y represión. Procesos y visitas de idolatrías y hechicerías. Cajatambo, siglo XVI*. Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.
- Gallie, W. (1964). *Philosophy and the Historical Understanding*. New York: Schocken Books.
- García, Juan (1991). *Huamanga en los cantos de arrieros y viajeros*. Lima: Lluvia Editores.
- González, Diego. (1989). *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca*. Lima: Universidad Nacional de San Marcos.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe. 1980. *Nueva Coronica e Buen Gobierno*. Bd. 1. 3 Bde. México: Siglo XXI.

- Koch, Lars-Christian, und Julio Mendivil. 2006. "Altamerikanische Objekte ohne Kontext. Eine organologische Konstruktion anhand historischer Quellen aus der Inkazeit". In *Orient-Archäologie*, herausgegeben von Ellen Hickmann, Arnd Adje Both, und Ricardo Eichmann, 20:183–98. Rahden/West falia: Verlag Marie Leidorf GmbH.
- Landa, Ladislao (2007). "La identidad del charango parinacochano". Lima.
- Mendivil, Julio (2002). "La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana". *Revista musical chilena* 56 (198): 63–78.
- . 2004. "Apuntes para una historia del charango andino". In *La escuela moderna del charango. Una nueva propuesta a la técnica instrumental*, herausgegeben von Federico Tarazona, 9–12. Lima: Abril ediciones musicales.
- . 2013. "¿Hermanando pueblos? Las historias del charango y los discursos nacionalistas en Bolivia y Perú". *Tempo de Ciência* 20 (39): 61–84.
- Mendivil, Julio (2016). *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir todas las músicas*. Buenos Aires: Gourmet Ediciones.
- Mendivil, Julio (2018). "¿Hermanando pueblos? Las historias del charango y los discursos nacionalistas en Bolivia y Perú". In *El charango. Historias y tradiciones vivas*, herausgegeben von Julio Mendivil, 265–94. Viena / Caracas: CELARG & Hollitzer Verlag.
- Palma, Ricardo (1952). *Tradiciones Peruanas*. Madrid: Aguilar.
- Pereira, Antonio (2009). *Noticia histórica de Arequipa*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea, Cedocam.
- Santo Tomás, Domingo (1951). *Lexicón o Vocabulario de la Lengua General del Perú*. Lima: Instituto de Historia de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Segundo Congreso de Charanguistas y Primer Encuentro Internacional del Charango (1997). "Conclusiones del Encuentro Internacional del Charango". Encuentro Internacional del Charango.
- Solomon, Thomas (1997). "Mountains of Song: Musical Construction of Ecology, Place, and Identity in the Bolivian Andes". Austin: University of Texas at Austin.
- Sotelo, José (2018). "El charango en los textos literarios y científicos de los siglos XVIII y XIX". In *El charango. Historias y tradiciones vivas*, herausgegeben von Julio Mendivil, 217–37. Caracas, Viena: CELARG & Hollitzer Verlag.
- . s/f. "El charango en un texto de la ilustración, Noticias de Arequipa (1816) Antonio Pereira y Ruiz y la mención más antigua de la voz charango en tierras peruanas". Pública. *Charango Peruano* (blog). s/f. [http://www.charangoperuano.com/contenido/articulos/El%20charango%20en%20un%20texto%20de%20la%20ilustracion,%20Noticias%20de%20Arequipa%20\(1816\).pdf](http://www.charangoperuano.com/contenido/articulos/El%20charango%20en%20un%20texto%20de%20la%20ilustracion,%20Noticias%20de%20Arequipa%20(1816).pdf).

- Stobart, Henry (2006). *Music and the Poetics of Production in the Bolivian Andes*. Aldershot, Hants, England; Burlington, VT: Ashgate.
- Tarazona, Federico (2018). "El charango de los pueblos andinos". In *El charango. Historias y tradiciones vivas*, editor Julio Mendivil, 203–16. Colección Musicología Latinoamericana Francisco Curt Lange. Caracas, Viena: Hollitzer Verlag.
- . s/f. "Descripción General del Perú (1724-1725)". www.federico-tarazona.com/elcharango-hmtl.
- Turino, Thomas (1983). "The charango and the 'sirena' : music, magic and the power of love". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 4 (1): 81-119.
- Vega, Carlos (1946). "El charango". In *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*, 149–58. Buenos Aires: Ediciones Centurión.
- Vega, Carlos (1946). "El charango". In *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*, 149–58. Buenos Aires: Ediciones Centurión.

LA UNIDAD COMO DEVENIR¹

Susana Ferreres²

Las Tradiciones espirituales de todos los tiempos y latitudes han expresado a través del arte la concepción de su mundo, el conocimiento del hombre y el universo, la cosmovisión en la que se enraíza su cultura.

Es la búsqueda que ha interrogado a la humanidad en su paso por la tierra y que se refleja, como incógnitas vivas, en la compleja configuración de sus mitos con su arte, su música y sus textos sagrados.

El arte sagrado se manifiesta en todas las Tradiciones del mundo como *un arte de evocación de lo invisible a través de la transfiguración de lo visible*.

Por este motivo, la concepción del arte sagrado está rigurosamente establecida en los principios y reglas que se requieren de una construcción capaz de sumergir y de proyectar al que lo contempla en esa realidad invisible, arquetípica, inasible a los ojos, a los oídos de la carne.

Estas bases son comunes en todas las Tradiciones: solo el símbolo puede traspasar las barreras de la racionalidad y reactivar los sentidos espirituales.

Y el hombre es el símbolo que incluye a toda la creación, es la síntesis y prototipo del universo, el templo a través del cual podemos acceder a esta realidad oculta pero vigente en su entramado más profundo.

La búsqueda de esta unidad consubstancial entre el hombre y la creación puede rastrearse a través de la compenetración orgánica con la gestualidad corporal característica en la ejecución de instrumentos rituales, así como en la utilización de máscaras y en las danzas sagradas de las culturas nativas, que han quedado plasmadas en su iconografía, esculturas, murales y códigos.

¹ Ferreres, S. (2011). La Unidad como Devenir. En Congreso Internacional Nuevos Paradigmas en las Artes, la Ciencia y el Conocimiento. Córdoba, Argentina. Escuela de Artes de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

² Artista multidisciplinaria (iconógrafa, musicóloga, compositora, cantante, coreógrafa). Desarrolla su actividad artística y académica dentro de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Co-fundadora y Vicedirectora del Centro de Etnomusicología y Creación en Artes Tradicionales y de Vanguardia de la Untref. Directora del Programa de Investigación Iconográfica y Corporal en Arte Sagrado. Creó el primer Taller de Recuperación de Instrumentos Autóctonos y Máscaras Tradicionales de las Américas. Directora de Artes Escénicas y Visuales de la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías con la cual ha realizado workshops y conciertos en los 5 continentes.

Pero no se trata solo de acceder a un conocimiento exterior a través del contacto con estos vestigios arqueológicos, sino fundamentalmente de una relación directa, interior, con el hombre que somos hoy, que guarda como un verdadero archivo de memoria vivo la síntesis ancestral del género humano en la cual podemos reencontrar todos los estratos de nuestra historia.

Sin embargo, el hombre ha abandonado el cuerpo como lugar de conocimiento y aun cuando del cuerpo se trata, no es tomado como fuente, sino como objeto de conocimiento.

La escisión mente-cuerpo es la herida de una separación que se muestra en el esfuerzo mismo de superarla.

En apariencia el pensamiento ha “evolucionado”, la ciencia ha desarrollado su propio corpus teórico e instrumental a través de la invención de objetos exteriores, una tecnología sofisticada que sustituye las capacidades y poderes que llevamos en nosotros mismos.

La agitación centrífuga de la mente proyectada en la multiplicidad exterior nos dispara hacia un abismo, una dispersión continua hacia la disolución, hacia la nada.

Dice la Tradición espiritual universal:

El centro de la rueda reúne a todos sus rayos en unidad.

Cuanto más nos alejamos del centro original hacia la periferia no solo nos distanciamos de nosotros mismos sino también de los otros. Ya que solo el reconocimiento de lo propio nos une en el rico contraste de lo diferente como un solo cuerpo.

Así también lo expresa en su visión el Jefe Sioux Alce Negro:

...y allí estaba yo de pie. En la cumbre de la más alta de las montañas, y abajo, a mi alrededor, se encontraba el Círculo del Mundo. Veía de un modo sagrado la forma de todas las cosas en el espíritu... y la forma de todas las formas, ...como si todo estuviera unido, ... cual si fuera un único Ser. Y contemplé cómo el círculo de mi pueblo era uno de los muchos que componen el Gran Círculo³.

³ Neihardt J. G. (1984). Arco Iris Llamante, Alce Negro Habla. Barcelona: Ed. Hesperus.

Es la plasticidad *metafísica del corazón* la que nos concede la disposición para reconocer la manifestación de esta unidad ontológica, sea cual sea la forma, el tiempo y el lugar donde se revele. Se hace entonces necesario un retorno al territorio interior, donde el desarrollo pueda darse en la profundización y no en la dispersión. Donde la diversidad pueda germinar del tronco de la unidad.

Este territorio, esta profundización trasciende lo espacial y lo temporal, pues es de orden ontológico. Es el hombre en su totalidad, abriéndose a una realidad que no puede abarcarse desde un aspecto de su ser y que requiere la plenitud de lo que somos, como recipiente para recibirla.

La búsqueda de sentido, la experiencia de estar vivo no puede colmarse con meros conceptos, solo se deja descubrir por una inmersión absoluta.

Este lanzamiento abismal sobre nuestras propias barreras es lo que ciertos hombres de conocimiento, chamanes de América, denominan: *el salto mortal del pensamiento*.

Así lo expresa el Jefe Gayle Pino Alto:

Todo está situado en el centro del universo.
Tú eres el centro, el punto de mira, de convergencia de la Tierra que fluye en ti: el aire, el agua, los seres vivos que te nutren, que se funden en tu existencia. Todo se define en relación a ti.

La luna está en su propio centro, así como el pino, el peñasco, el alce o el trueno. El uno no es el otro, ni siquiera otro de la misma especie. Cada pino particular tiene su propia disposición única y sagrada de agujas, ramas y corteza. El sol, el agua, la tierra y el viento crean la forma de todos los pinos. Pero la forma de cada pino no se define ni por su similitud ni por su diferencia respecto a los otros pinos: es absoluta, no es una cosa sino un proceso; como nosotros⁴.

Lo que caracteriza a los pueblos originarios de América es que consideran al hombre como un *microcosmos*, y al cosmos como un *macroantropos*. En ese estado de comunión el hombre ostenta los mismos poderes y misterios que el universo.

Por eso, en los procesos iniciáticos la potencia de un chamán crece de acuerdo con su facultad de escuchar y volverse un resonador cósmico por su propio sacrificio. El mito y la visión "imaginacional" del creador son el filo que penetra la corteza de la racionalidad. Los forjadores de mitos fueron el equivalente de nuestros artistas. Y es aquí donde el círculo se une y retornamos a la concepción de arte y sacralidad.

⁴ Jefe Gayle High Pine. (1982). Wakan Tanka. Revista Cielo y Tierra. Ed: Arbor Mundi e Integral.

Pues la función del artista es la *mitologización* del mundo, ya que el enlace directo con el cosmos, vivido en una sabiduría encarnada, culmina en la expresión de un arte que es, al mismo tiempo: *invocación, alabanza y restauración del hombre y de la tierra.*

Cuando el acto creador es la realización simultánea de *pensamiento, palabra y acción*, este triple misterio se plenifica y presenciamos un prodigio: el espíritu se materializa y la materia se espiritualiza.

El gesto posee el poder de la onda que emana.
Determina en el cuerpo un ajustamiento de la energía,
imprime una huella en el espacio que lo circunda,
que opera en un campo de irradiación ilimitado.

Siendo que el fundamento de cuanto existe es una creatividad viviente, en movimiento, en devenir, cuando el gesto y el pensamiento se unen al Sopro creador, la danza, el canto, la música *son el organismo del universo.*

Pensamiento-Palabra-Acción:

UNIDAD

Intención-Lenguaje-Gesto:

UNIDAD

Proceso del espíritu dando forma a la materia:

UNIDAD

Del Creador con la creación en un solo cuerpo.

La verdadera creación es transparencia. Ella, en su sutil belleza, invita al espíritu a ir más lejos. Atrapa por un instante y no retiene celosamente nuestros sentidos; se borra, con el fin de que busquemos las cosas más elevadas que ella representa. La verdadera creación nos impulsa desde lo elevado hacia lo inimaginable... (Kovalevsky, 1990)

REFERENCIAS

Kovalevsky, E. (1990). *Le sens d'un exode: de l'Orient à l'Occident, images et aphorismes.* Ed. Béthanie

DANZA MAMA RAYWANA: LEYENDA HISTÓRICO MUSICAL

Melvin Roberto Taboada Bolarte^{1(*)}

RESUMEN

Una de las manifestaciones culturales más importantes por su antigüedad, significado y el contexto que le rodea, viene a ser la danza Mama Raywana que se baila en Huánuco y Pasco, extendiéndose al norte de Lima (Cajatambo). Se trata de una leyenda histórico musical muy antigua relacionada con el origen de la papa y otros productos alimenticios del mundo andino. Reconocidos estudiosos que nos han antecedido, refieren que está basada en el mito y proceso *abundancia – hambruna - prosperidad - posible hambruna*. Su representación, según el lugar donde se lleva a cabo, muestra características propias en cuanto a sus lenguajes simbólicos, coloridas vestimentas, coreografías con virtuosismos individuales y colectivos, al ritmo y compás de las músicas que los acompañan; existiendo diversas versiones de la manifestación en vivo, los mitos que las sustentan y la cosmovisión de cada área poblacional. En el presente trabajo se aborda la versión cultivada en la provincia de Pachitea (Huánuco).

Palabras Clave: Mama Raywana, Pachitea, Leyenda, Danza, Música

1. CONSIDERACIONES PREVIAS

a) Panorama histórico - cultural

El pasado del Perú y de toda el área andina hasta la destrucción del Imperio del Tahuantinsuyo no es un capítulo aparte, ya olvidado de la historia, sino la raíz más honda en donde podemos encontrar en gran medida la razón y las causas de los acontecimientos más importantes y cotidianos de nuestra realidad. (Bolaños, 2008: 219).

Uno de los aspectos centrales de los invasores que llegaron por nuestro territorio fue destruir la antigua religión. Se impulsó un ataque contra las divinidades andinas para imponer el cristianismo. Todas las divinidades andinas fueron consideradas demonios. (Expreso, s/f: 40).

^{1(*)} Director de la Orquesta Sinfónica Regional (Patrimonio Cultural de la Región), docente nombrado del Instituto Superior de Música "Daniel Alomía Robles" de Huánuco. Doctor en Administración de la Educación. Obtuvo el Premio Nacional "José María Arguedas" a los estudios sobre música y danzas en el Perú, otorgado por la Biblioteca Nacional y la Pontificia Universidad Católica del Perú el año 1996.

Guardia (2013: 75 - 90), informa que el Segundo Concilio Limense (1567 -1568) ordenó destruir las huacas y en su lugar colocar cruces. Es así que entre 1608 y 1670, los pobladores fueron obligados a entregar sus ídolos, huacas y divinidades, mientras que los curanderos y los caciques eran interrogados y torturados. En esta suerte de cruzada cristina con el propósito de extirpar las idolatrías, se produjo “una caza de brujas con el objetivo de descubrir y perseguir a quienes conservaban, predicaban o seguían la religión andina. Este despliegue tuvo como inmediata consecuencia que sacerdotes y santuarios indígenas se refugiaron en la clandestinidad, a la manera de los primeros cristianos”. Extirpar las idolatrías significó arrancar de raíz las creencias y prácticas prehispánicas, “ir a buscarlas en la propia conciencia de los individuos, desterrarlas tanto del territorio físico como del espacio mental”. Se abrieron procesos contra quienes permanecían fieles a sus tradiciones, devoción comunal dirigida por las mujeres, quienes en una estrategia de resistencia huyeron a “las altas punas, lejos de la sociedad española, y en particular de los sacerdotes españoles”. El proyecto de la extirpación no solo prohibió creencias y prácticas contrarias a la religión católica, también fueron incluidos “los bailes, los cantos, se mandó quemar los instrumentos musicales, se prohibió hablar en quechua, y todo aquello que se consideraba contrario a la moral y costumbres cristianas”. Sin embargo, la conquista es también la historia de la resistencia. Según Arriaga “llegó a tanto la disimulación —o atrevimiento de los indios— que en la fiesta del Corpus colocaban una huaca pequeña en las mismas andas al pie de la custodia del Santísimo Sacramento, e incluso en las iglesias en el hueco de las peanas de los santos del altar y otras debajo del altar”.

La violenta invasión española al Tahuantinsuyo en el siglo XVI truncó el enorme desarrollo cultural andino, y a partir de su dominio político, económico y social, sustituyó, superpuso y en muchos casos impuso nuevas formas de organización sociopolítica, estrategias de vida económica, pensamiento religioso y todas las formas de representaciones simbólicas. Sin embargo, la cultura europea y cristiana no logró destruir todo el pensamiento y la práctica del conocimiento andino; muchas formas de interpretar el mundo, de sobrevivir, de organizar sus representaciones simbólicas han trascendido a la dominación colonial y republicana. (Robles, 2012: 141).

Dentro de esa parte de la cultura que los españoles no lograron extirpar por completo están sus mitos, leyendas, creencias y prácticas rituales dedicados a los apus montañas, lagunas y ríos. Paralelo a las músicas, bailes y cantos que impusieron los europeos fueron mantenidas y recreadas sus modelos de representación artística, como los bailes, las danzas, los cantos, que en muchos casos están combinados con sus propias melodías y sus propias literaturas.

Por el relato de los cronistas se sabe que había cantos que estaban relacionados con el trabajo, como el *haylli*, cuyo ritmo daba orden y rendimiento a las labores de labranza de cuadrillas de familiares que sincronizaban sus movimientos con el canto. Al final de cada verso concluían diciendo todos haylli, es decir, triunfo.

Waldemar Espinoza refiere:

Música, canto y danza en conjunto recibían el nombre genérico de *taqui*, palabra que, exactamente, significa canto. Allí se conjugaban ritmo, literatura y plasticidad corporal. Había infinidad de danzas; prácticamente cada actividad humana tenía dedicada una, en cuyas figuras y gestos se simbolizaban o reproducían las escenas más importantes e impactantes: la agricultura (siembra, cosecha, limpieza de canales), ganadería, pastoreo, la guerra. La vida de las aves y animales domésticos y salvajes; el matrimonio, los funerales, ritos de pasaje o de iniciación, erotismo (fecundidad). En sus danzas y cantos también escenificaban y relataban sus hechos históricos, míticos y legendarios. En ambas situaciones guardaban un hondo sentido religioso, como por ejemplo las danzas del Huacón, Mama Rayguana y otras que enumera Ávila para la etnia Huarochirí. Las danzas agrícolas, ganaderas y guerreras tenían un insondable objetivo propiciatorio: congraciarse con las divinidades y *mallquis* para favorecer las buenas cosechas, abundante caza y protección del ganado doméstico y salvaje y el triunfo en los ataques y batallas. Otras para atraer las lluvias y las aguas, o para ahuyentar los aguaceros, las heladas y granizadas. (Espinoza, 2010: 421).

En el mundo andino prehispánico se denominó *taki*, (en lengua aru es *ayla*), a una expresión en la que se combinaban fastuosas representaciones que los indios organizaban en honor a sus dioses, las había con vestidos suntuosos, entre mezcla de cánticos y lamentos, pasos demarcados al compás de la música de cierta narración y sucesión escénica, que fue traducida en una incorrecta analogía como “danza”. *Taki* y *haylli* tuvieron la misma suerte, la primera dirigida a los dioses y la segunda a los señores tras un triunfo en la batalla. (Vilcapoma, 2008: 360).

Guaman Poma de Ayala (1944 [1615]: folios 783-784), en cita de Bolaños (2008), es quien da una relación de estos cantos-danza para proponer a la corte de España que el pueblo andino los baile y cante en las fiestas religiosas, delante del Santísimo Sacramento. Garcilaso (1943 [1609], tomo II: 218), indica:

Los incas tenían un bailar suave y honesto, sin brincos ni saltos ni otras mudanzas. Solo bailaban los varones; no consentían en esto a las mujeres. Cuando danzaban lo hacían doscientos o trescientos tomados de la mano, uno al lado del otro, pasando cada brazo por detrás de quienes estaban a sus costados.

El Inca sentía gran atracción por la música y las fiestas. Cuando se reunían con sus capitanes a comer, usualmente había alguna *takiaclla*, mujer virgen y joven que cantaba al compás de una tinya o pequeño tambor. Si paseaba con su mujer, la colla, en su *quispiranpa* o anda, lo hacía acompañado de músicos y bailarines. En ocasiones de carácter bélico tampoco le faltaron músicos y bailarines. (Bolaños, 2008: 228).

Los Takis o representaciones integrales se organizaron hasta la Revolución de Túpac Amaru II, tiempo en el que se reprimió violentamente el movimiento (1781) y se prohibieron bajo pena de castigo (azotes, encierro y hasta la muerte) todas las expresiones culturales, los idiomas nativos, las formas religiosas, etcétera, es decir, todo aquello que hiciera recordar la historia de sus antepasados, como se puede leer en documentos de la época colonial. (Estenssoro, 2003, en cita de Chalena Vásquez, 2007: 10).

b) Trascendencia histórica del arte andino

Música, canto, danza, ruido, grito fueron para el hombre andino parte integrante de la vida social; con ello manifestó sus creencias religiosas, su actividad laboral, costumbres comunales y familiares. En las antiguas fiestas oficiales incas parecen reunirse todas estas manifestaciones. Sin embargo, estas fiestas y ceremonias del Antiguo Perú se diferencian de las actuales solo en su giro formal, sobre todo si se atiende a lo religioso. Antes fue el sol y la luna, los huamanis y apachetas o algún ídolo a los que conferían poderes sobrenaturales. Hoy las imágenes católicas los reemplazan. Sin embargo, los dioses tutelares permanecen inalterables, porque pertenecen a la naturaleza misma, ancestral y viviente, como los cerros, lagunas, cumbres, la madre tierra. Y es que lo fundamental para el hombre actual (como la música, la danza, el canto y las fiestas, entre otras cosas) constituye una síntesis vital de la ideología andina, síntesis que además ha contribuido en gran medida a mantener la unidad, continuidad y futuro histórico de esta área. (Bolaños, 2008: 229).

Policarpo Caballero Farfán, en *Música Inkaika. Sus leyes y su evolución histórica*, hace la siguiente descripción:

(...) La vida social durante el inkanato, está saturada de lirismos, como en ninguna otra parte del mundo. Desde los sucesos más notables hasta las acciones más insignificantes; desde la cuna hasta el sepulcro; desde los primeros albos de la aurora hasta la aparición de las estrellas; durante las cuatro estaciones del año; en todo lugar, tiempo y circunstancias; nobles y plebeyos, ancianos y niños, hombres y mujeres, cantaban siempre.

(...) El indio andino canta la grata sensación de su obra en el campo o en el taller; canta al amor, en florido idilio; canta al niño que nace; canta al desposorio, al himeneo, al hogar y a la muerte misma; canta la alegría y el placer, como sus angustias y quebrantos. Tiene himnos especiales para sus grandes divinidades, como Wiraqocha, el Sol, la Luna, las estrellas; para Mama Pacha (Tierra Madre) y para Mama Qocha (Madre Océano). Canta igualmente a las fuerzas telúricas, a los fenómenos meteorológicos; a los montes y a los ríos; a las selvas y al desierto, al árbol, a la fuente, al torno, a las aves, a los peces, a los mamíferos, a los reptiles, sin olvidar a los insectos. En una palabra, el alma del indio peruano flota sobrevolando dentro de la naturaleza entera. Más aún: la música del indio no desdeña, en son de repudio ni a Supay (Satanás), autor de todos los males. (Caballero, 1988: 37).

De otra parte, es sabido dentro del contexto de la cultura andina que la fiesta significa la ruptura con lo cotidiano. A través del sincretismo religioso, ocurrido luego de la colonización española, el hombre andino busca, por medio de las figuras católicas, el reencuentro con sus dioses míticos. Como dice Mircea Eliade (1981: 76), citado por Zecenarro (1984: 131):

(...) el tiempo del origen de una realidad, es decir el tiempo fundado por su primera aparición, tiene un valor y una función ejemplar; por esta razón el hombre se esfuerza de reactualizarlo periódicamente por medio de rituales apropiados... La reactualización periódica de los actos creadores efectuados por los seres divinos *in illo tempore* constituye el calendario sagrado, el conjunto de fiestas. La fiesta andina está relacionada con la renovación de los ciclos de vida, tal como se dio en los orígenes.

Para Vilcapoma (2008: 346-348), la fiesta representa la dualidad de la vida y la muerte, siendo contextualizados como factor fundamental motivador. Los elementos que tipifican el tipo y contenido de la fiesta, como el baile, la danza, la música, la máscara, el lenguaje oral, son propios de la fiesta; conocer el simbolismo conlleva un análisis desde el aspecto del rito. La trascendencia de concebir los actos como ritos estriba en que el fundamento de la fiesta es la danza y el baile, al mismo tiempo, la estructura de la danza se halla en relación con el rito. Por ello, la fiesta tiene en la danza y en el baile una estructura ritual.

En el mundo andino los mitos y ritos andinos están asociados y en correspondencia con el ciclo de los astros, de las estaciones, del conocimiento de las plantas cultivadas y el de la vida de los humanos. Éstos se reavivan, reinterpretan y transmiten en forma colectiva en algunos momentos y espacios del ciclo anual, estableciéndose implícitamente un respetado y autoritario calendario ceremonial, y esta misma figura se presenta en la relación privada, familiar o comunal, según las peculiaridades de la vida de cada individuo.

c) Las danzas: memoria colectiva de hechos pasados

La danza fue la primigenia expresión estética de los pueblos, aparece a la par del significado mágico-religioso del hombre; lo único que necesitó fue el ritmo. La danza acompañó los rituales a las deidades, fue parte de las expresiones estéticas de ceremonias mágico-religiosas, que concluyeron en creaciones musicales. Le dio sentido a sus movimientos; era el mensaje a los dioses y éstos, a la inversa, se representaban en los danzantes, que se convirtieron en mensajeros sacros. Así nació la coreografía. (Vilcapoma, 1991: 175).

Las danzas en general son de diversa naturaleza, por sus orígenes y sus significados socioculturales. En la medida que son representaciones colectivas que pretenden recordar un hecho real o imaginario, las danzas pueden expresar el pensamiento mítico fundacional, acontecimiento histórico o hechos significativos de opresiones o victorias. En cada caso, las danzas reconstruyen hechos con personajes representativos, máscaras, estampas colectivas y una compleja secuencia coreográfica que repasa pasajes específicos de la historia,

con vestimentas y símbolos representativos de lo que pretende recordar (Sachs, 1944; Iriarte, 2000; Vilcapoma, 2008, citados por Robles, 2012: 142). Cada una de estas danzas simboliza un hecho histórico del que pretende hacer memoria, por su significación social.

Las danzas andinas actuales son, fundamentalmente, artes que expresan la memoria de sus hechos, recuerdos permanentes de sucesos y acontecimientos de hondo contenido social ocurrido en algún momento de su pasado. Su origen, construcción y permanente reproducción, recrea en las generaciones sucesivas estos valores para no ser olvidados socialmente, porque constituyen parte de sus vidas y de su historia social. Tienen mayor fuerza y coherencia en sociedades rurales, como una estrategia de preservación de la memoria colectiva. (Robles, 2012: 142).

2. PROVINCIA DE PACHITEA: ESCENARIO DE LA DANZA MAMA RAYWANA

2.1. TOPONIMIA:

La palabra **Pachitea** provendría de las palabras “*pacha*” y “*tiyac*”, cuyo significado es: “Neblina que se asienta”. Según otras versiones, deriva de una cuestión toponímica, de la unión de los términos “*pach* o *paach*” = “Ruido del río”, y “*tea*”= “Cascada o caída de agua” (Lezameta, 2004: 9).

Por su parte, Aranda (2012: 13) refiere que el término deriva de dos voces Inkas “*pacha*” que significa universo, mundo o terruño, y “*Tiaq*” = remanso, asiento, reposo, donde renace o florece algo; así, **Pachatiaq** quería decir: “donde el universo tiene su remanso, el reposo de la tierra, o el florecer del universo”. Sustentándose en la posibilidad que este nombre haya sido dado por los inkas a su llegada al gran valle de los Panatawas y Chupaychus.

Durán & Castañeda (2008: 46), sustentan que la provincia de Pachitea recibió el nombre por extensión del río que actualmente pertenece a la provincia de Puerto Inca; asimismo, basándose en la realidad geográfica del lugar, afirman que el vocablo en cuestión deriva de la voz quechua **PAJCHA** = caída de agua, y **TIAG** = donde vive o simplemente vivir; juntando ambos vocablos quiere decir *lugar o zona donde existen las caídas de agua viva*.

2.2. ASPECTO GEOGRÁFICO

La provincia de Pachitea está ubicada al sureste de la región Huánuco. Su ámbito geográfico se extiende desde la margen derecha del río Huallaga en su recorrido de oeste a este y de sur a norte, partiendo de las altas cumbres que lo separan de las provincias de Ambo y Huánuco, hasta los ríos Huarichaca y Santa Cruz, apartándose de la región Pasco; y, por el norte, hasta el río Topa y divisorias de aguas, que la distancian de la Región Ucayali. Se ubica entre el flanco oriental de la Cordillera Central y el flanco occidental de la Cordillera Oriental. Se encuentra enclavada al extremo Este de la provincia de Huánuco. (Aranda, 2012: 11).

Limita por el norte, con la provincia de Huánuco y una parte de Leoncio Prado; por el sur, con la provincia de Oxapampa (Región Pasco), por el este, con la provincia de Puerto Inca y la Región de Pasco; por el oeste con la provincia de Ambo y Huánuco.

La extensión territorial de la provincia de Pachitea es de 2,629.96 km². El distrito de Panao es el de mayor extensión superficial con 1580.86 km², que representan el 60.11% del total provincial; le siguen el distrito de Chaglla con 664.52 km² (22.77%), Molino con 235.50 km² (8.95%) y Umari con 149.08 km² (5.67% del total provincial).

Su topografía presenta un suelo accidentado, debido a que en ella se encuentran cerros elevados, quebradas. Existen zonas de sierra y selva con tierras prósperas y fértiles para la agricultura, en las alturas son utilizadas para el pastoreo.

2.3. ASPECTO HISTÓRICO

Pachitea, provincia huanuqueña edáfica, hídrica, natural e históricamente opulenta, fue creada el veintinueve de noviembre de mil novecientos dieciocho, siendo presidente de nuestra república José Pardo y Barreda mediante Ley número 2889, que en su artículo uno textualmente expresa:

Créase en el departamento de Huánuco la provincia de Pachitea que estará conformada por los distritos de Panao, Umari, Molino, Chaglla y Pozuzo..., a la vez especifica la respectiva capital de la provincia como de sus distritos: El distrito de Panao estará constituido por la villa de su nombre, que será la capital, conformada por los pueblos de Yanuna, Huarapatay, Tomayrica, Allpamarca y las aldeas, caseríos y haciendas comprendidas dentro de su jurisdicción de estos pueblos.

El distrito de Umari estará formado por el pueblo de su nombre, cuya capital será Tambillo, conformada: por los pueblos de Pinquiray, Cochas, los caseríos de su jurisdicción y los fundos de San Marcos y Yanamayo. (Durán & Castañeda, 2008: 43).

El distrito de Molino estará formado por el pueblo de su nombre que será la capital: los pueblos de Callagan, Cajón, Ñaupamarca, las aldeas y caseríos se hallan comprendidos bajo su jurisdicción.

El distrito de Chaglla estará conformado por el pueblo de su nombre que será la capital; los pueblos de Huánchag, Muña y Huacáche; los fundos de Corma, Cormilla, Pampamarca, Pagratay, Santo Domingo y las aldeas que quedan bajo su jurisdicción.

El distrito de Pozuzo estará formado por el pueblo de su nombre que será la capital; los caseríos de Cueva Blanca, Yanahuanca, Huancabamba, Tilingo y Prusia, el Puerto fluvial de Mayro, los fundos y aldeas bajo su jurisdicción (Art. 2 Ley 2889).

Siendo sus límites en sus inicios la línea actual de separación entre los departamentos de Huánuco, San Martín, Loreto y Junín; las altas cumbres que separan los territorios de Ambo y Huánuco, intersección de los linderos con San Martín (Art. 3, Ley 2889).

Con el transcurrir del tiempo en 1956 mediante Ley número 12640, promulgada el 12 de febrero, estando en la presidencia Manuel Prado Ugarteche (segundo período), se establece la creación de dos distritos más (Puerto Inca y Honoria) con lo que Pachitea llega a poseer siete distritos.

En 1969, cuando ocupaba la presidencia de nuestra república el piurano general Juan Velasco Alvarado, por medio de un decreto ley, establece que el distrito de Pozuzo pase a formar parte de la provincia cerreña de Oxapampa sufriendo nuestra provincia la primera desmembración territorial, que más tarde éste se integra a la provincia de Puerto Inca.

Luego en 1984, el 19 de noviembre se produce la creación de la provincia de Puerto Inca mediante Decreto Ley N° 23994, estando en la presidencia el arquitecto Fernando Belaunde Terry, hecho que hizo que la provincia de Pachitea se quedara con solo cuatro distritos que actualmente son conocidos. Es más sin la posesión de aquel río que a juicio de algunos investigadores le dio el nombre, el caudaloso y majestuoso río Pachitea.

Históricamente esta región en sus orígenes estuvo habitada por los Chupachos, cuyos territorios se extendían en todo el valle del río Huallaga (antes Pillcomayo/Pillcumayu) en sus ambas márgenes.

Posteriormente aparecieron la nación panatahua, quienes se asentaron en los actuales poblados de: San Marcos, Verbena pampa y Matara (Umari y Churubamba respectivamente “Ushnupunta, Cruz Punta y Achasgoto – centros arqueológicos”) Pano y Chaglla.

Durante el imperio febólatra (Inca), Pachitea pasó a ser un centro gravitacional de orden económico, abasteciendo de productos agrícolas, destacando los tubérculos: papas (*Solanum tuberosum*), ollucos, ocas, mashuas, etc. Para gran parte de las sociedades cuzqueñas que se dirigían al norte, tal como lo atestiguan los tambos excogitados por los invasores en 1542. Se presume que al inicio del proceso invasivo la provincia estaba poblada por cuatro mil vernáculos.

En el periodo del virreinato Pachitea tuvo que pagar tributos, y sus pobladores realizaban trabajos forzados, todo porque sus tierras serán extremadamente ubérrimas tal como lo estipula el informe del visitador Iñigo Ortíz de Zevallos, allá por el año 1562.

Durante las acciones bélicas de la independencia, relata Eguiguren (1912), los pachiteanos participaron activa y decididamente hasta que un “23 de febrero de 1812 los patriotas huanuqueños y panatahuas proclamaron en la plaza de armas de Huánuco su independencia”.

En el periodo republicano los panatahuas continuaban con su convicción y compromiso de lucha contra los abusos sociales y políticos; por ejemplo, las acciones de 1826, la participación en el combate de Dos de Mayo en 1866, la guerra del Pacífico - Cerro Jactay (8 de agosto de 1883, Huánuco), etc.

Actualmente los herederos de los suelos de la nación panatahuina continúan bregando por una mejor situación económica y un contexto diferente, mentalizada en el trabajo, único medio del desarrollo, la prosperidad y la felicidad. (Durán & Castañeda, 2008: 45).

2.4. ASPECTO SOCIOECONÓMICO

En lo étnico cabe resaltar que el habitante de la provincia de Pachitea es predominantemente mestizo. Posee recursos naturales en los tres reinos. La principal ocupación de los habitantes es agropecuaria, siendo la producción de papa la que ocupa el primer lugar; también cultivan otros productos naturales en menor porcentaje. La ganadería, a través de la crianza de ganado lanar, vacuno, caprino, porcino y equino constituye otra actividad, pero en segundo orden.

La actividad minera se desarrolla en forma rudimentaria a través de particulares, no existiendo trabajos de explotación en gran escala. El comercio ha logrado un importante desarrollo y se constituye en otra de las actividades rentables.

2.5. ATRACTIVOS TURÍSTICOS

En el distrito de Chaglla, se puede apreciar las cristalinas aguas del riachuelo *Wengomayo*. *Tres Jirkas*, una gigantesca roca, que vista a la distancia dibuja la silueta de tres personas en diversas posiciones. *Lechuza Machay*, o cueva de las lechuzas, gruta situada en el camino de Chaglla a Panao. En el interior corre un riachuelo; se encuentra habitada por diversas aves y algunas especies de lechuzas. Allí también se halla *Virgen Machay*, una estalagmita con la figura de una virgen. *Laguna de Cochacalla*, situado en la entrada de Chaglla. El *conjunto habitacional de Shuywa*, localizado a inmediaciones de la referida laguna. *Las pictografías de Letra Machay*, cueva de las inscripciones o cueva con signos gráficos. Los legados arqueológicos de *Muñaucro*, situado en el cerro San Cristóbal; *Puca Playa*, *Huanacaure*, *Inchaca*, *Sancapilla*. Otros atractivos son las *cascadas de Yanano*, las *Campiñas de Chincho Pampa*, la *Cascada de Corma*.

En el distrito de Molino están ubicados los restos arqueológicos de *Marcajanán*, *Marcapunta*, *Ñaupamarca* y *Silla*. La *Laguna Linda Linda*, espejo de agua ubicado a 3 horas de caminata de Molinos, lugar apropiado para la pesca deportiva y para el *camping*. Rica en flora y fauna del lugar. *La Pañaca Apallakuy*, formación rocosa que semeja la figura de una mujer con su hijo en la espalda, en actitud de estar huyendo. Se ubica en el caserío de Linda Linda. En este escenario geográfico además se puede apreciar las lagunas de *Inti pozo*,

Apallakuy pozo, en el cual abunda la trucha. El arte rupestre de *Gillga machay*. La *iglesia de Huarichaca*. La *Piscigranja Molinos*, es el principal centro productor de ovas, alevinos y truchas. Tiene 58 estanques para el sistema de producción, y una sala de incubación de 20 artesas alargadas.

El distrito de Umari tiene como recursos turísticos, los restos arqueológicos de *Campanilla*, *Auquincoto*, en la explanada del cerro Cashapunta, el *Ushno*, *Cruz punta* y *Goyar punta*, *Huayraj*; además, la laguna de *Pachamilla*, el *Parque Nacional del Monte Potrero* y *Panaococha*, el monte natural de *San Marcos*; arte rupestre de *Quillca machay*.

El distrito de Panao cuenta con los legados arqueológicos de *Ichu*, *Wisca-Huamán*, *Chupa*, *Plaza Punta*, *Torre Jirka*, *Silla*, *Cóndor Waca*, *Ichu*, *Aucar*, *Huarpoc*, *Paron*. Asimismo, *las Campiñas de Tomayrica*, las lagunas de *Yanacocha*, *Huasca pampa* y *Llamacorral*. Arte rupestre de *Jeljay rumi*.

2.6. LAS DANZAS EN LA PROVINCIA DE PACHITEA

Sobresalen las danzas colectivas, entre ellas están:

- a) *Catorce Incas*, *Inca danza*, *Chunchu danza* (históricas)
- b) *Jija wanca* (guerrera)
- c) *Fayllía*, *Mama Raywana* (agrícolas)
- d) *Papachapana* (costumbrista)
- e) *Los Negritos* (mixta)

De las danzas citadas, Víctor Domínguez (2003: 28) (2013: 133) (2015: 124) afirma que “las mejores rayguanas se pueden ver en toda la Pachitea andina”; específicamente en las localidades de Huarichaca, Auraqshay y Tambillo.

2.7. COMIDA TÍPICA

Trucha frita y ahumada, jaca picante, chupe verde, picante de queso, jara bollo, chucro queso, locro de gallina y chicha de jora, pachamanca de chancho, picante de queso con huevos, locro de carne de res, escabeche de gallina, papa caldo.

2.8. VESTIMENTA CARACTERÍSTICA

Resalta en esta provincia la vestimenta típica de los primeros pobladores, por su peculiaridad y originalidad. Al respecto, Lezameta (2004: 73) hace la siguiente descripción:

(...) la mujer pañaca utilizaba un hermoso chaquetón o monillo de vistosos colores con adornos de figuras en el pecho, las mangas son largas que terminan con adornos de blondas blancas combinadas con los colores usados en el adorno del pecho. La soltera usa dos mantas blancas cruzadas

al pecho, llamadas *jacu wallga*. Lo hace más atractiva una manta blanca con bordes encandilados o saccas que van colgadas desde la cabeza, tapándole la espalda, hasta la cintura. La manta recibe el nombre de shucuta. Usan un faldellín negro de cinco a siete varas atado a una tira (espadilla) cuya punta termina en bolitas como si fuera una flor. Llevan hasta doce fustanes de diferentes colores cuya parte inferior siempre está adornada con cintas anchas en contraste al color del fustán. A la vez adorna su majestuosa figura unos preciosos collares de colores y varios anillos de plata. El caso más peculiar en las mujeres es que no utilizan ningún tipo de calzado.

Por su parte, el varón usa una camisa blanca manga larga llamado *cushma*, chaleco y pantalón de bayeta color negro, sujetado a la cintura con una manta blanca, sombrero negro, poncho marrón o negro doblado a la altura del hombro y una chalina arco iris por razones de amor. Calzaba unos hermosos llanquis confeccionados por él mismo y adornaba su esplendorosa figura un hermoso hualqui decorado con figurillas de plata la que cruzaba la parte pectoral y en el cual guardaba su coca y un *ishcupuro* con cal.

3. DANZA MAMA RAYWANA: LEYENDA HISTÓRICO MUSICAL

3.1. ANTECEDENTES

Diversos estudios fueron realizados por reconocidos investigadores con el propósito de dar luces acerca de los orígenes y el contexto histórico-mítico que rodea esta antiquísima expresión cultural, pudiéndose mencionar a: Willelmo Robles Gonzáles (1959), Javier Pulgar Vidal (1962), Emilio Mendizábal (1965), Augusto Cárdich (1981), Víctor Domínguez Condezo (1981, 2003, 2013, 2015), Marino Pacheco Sandoval (1984), Román Robles Mendoza (2007, 2012), Myrian Parra (2006), Pío Mendoza Villanueva (2007), Waldemar Espinoza Soriano (2010), Gledy Mendoza (2007, 2011), Sara Guardia (2013), entre otros; existiendo coincidencias en el sentido de que la manifestación de la Mama Raywana se presenta principalmente en la región Huánuco y se extiende a Pasco, al norte de Lima (Cajatambo), Áncash, Junín y Ayacucho, con versiones propias. La componen la Raywana y diversos animales, entre mamíferos y aves. Su representación, según el lugar donde se lleva a cabo, muestra características propias en cuanto a sus lenguajes simbólicos, coloridas vestimentas, coreografías con virtuosismos individuales y colectivos, al ritmo y compás de las músicas que las acompañan; existiendo diversas versiones de la manifestación en vivo, los mitos que las sustentan y la cosmovisión de cada área poblacional.

En varios textos publicados se manifiesta acertadamente que el nombre de Mama Raywana (Rayguana o Rayhuana), son denominaciones que corresponden a diferentes versiones de un mito prehispánico según el cual ella es una divinidad que prodiga alimentos. En todas estas versiones la Mama Raywana es el personaje central.

Resultan importantes las informaciones proporcionadas por Cárdich, así como las de Domínguez con relación al tema; particularmente creemos que el último de los mencionados es quién ha planteado con mayor rigurosidad científica a lo largo de muchos años de investigación y recopilaciones, diversos aspectos que necesariamente deben ser tomados como fuente obligada de consulta y guía para la elaboración de trabajos como el que hoy proponemos.

Con respecto a la música que acompaña la danza Mama Raywana que se baila en Huánuco, específicamente de la provincia de Pachitea, no se ha encontrado transcripción alguna a notación musical que nos pudiera servir de referencia; por lo que consideramos que el principal aporte nuestro será en este aspecto; con lo cual esperamos cubrir en cierta medida el vacío que hemos hallado en los trabajos descriptivos que nos han antecedido referidos a esta expresión dancística, por no contener la parte musical; elemento indispensable y de vital importancia dentro de la realización y ejecución de una danza.

3.2. EL CULTO DE LAS DIVINIDADES ANDINAS

Julio C. Tello (1923), citado por Guardia (2013:62), indica:

Para los habitantes de la cultura andina, la tierra y el cielo formaban un todo unido, “un gran espacio cerrado dentro del cual residen todos los seres que constituyen su universo”. Por ello en el *Janaq Pacha*, mundo de arriba, - que los españoles tradujeron como cielo- habían ríos, animales y dioses en comunicación directa con este mundo: *Kay Pacha*. Mientras que el *Uku Pacha*, era el mundo de adentro, o mundo de abajo, traducido erróneamente como infierno, concepto desconocido en la mitología andina. A las fuerzas y dioses del mal se las denominó con la palabra *supay*, que los cronistas también tradujeron erróneamente como diablo.

El culto a *Pachamama*, la Madre Tierra, fue probablemente el más importante pues la tierra constituyó un elemento central en la vida de la sociedad andina, así como el culto a *Axomama*, Madre Papa, y *Saramama*, Madre Maíz; y *Cocamama*, Madre Coca, que tuvieron ceremonias especiales en las huacas donde colocaban una parte del maíz que se destacaba por su calidad y la ponían en una pirwa envuelta en ricas mantas. En cambio el culto a *Cocamama* tuvo carácter mágico. Según las creencias, antes de ser vegetal la coca había sido una mujer hermosa, sensual y “mala de cuerpo”, por lo que la mataron. Pero desde ese momento todos los hombres necesitaron y desearon sus hojas.

Sobre el particular, María Rostorowski señala que una fuente importante para averiguar el status femenino es el análisis de los mitos andinos y los cambios sufridos en la condición de la mujer a través del tiempo. En los mitos se distinguen dos tipos de divinidades, las masculinas y las femeninas, cumpliendo cada grupo funciones específicas y distintas. Mientras los dioses masculinos corresponden

en su mayoría a los fenómenos naturales, tales como tormentas, avalanchas de piedra y lodo, movimientos sísmicos, que había que controlar a través de sacrificios y ofrendas; las huacas femeninas se asociaban con las necesidades del género humano para subsistir y alimentarse. Destacaban como diosas Pachamama, la tierra fecunda: Mama Cocha, el mar; Urpay Huachac, la diosa de los peces y aves marinas: Mama Raiguana, la responsable de repartir las plantas alimenticias al hombre, otorgando a los serranos las suyas, lo mismo que a los costeños, de acuerdo con sus respectivos medioambientes. (Rostworowski, 1988: 5).

Acerca del rol que tenían las mujeres en los ciclos míticos existen pocos trabajos específicos. Encontramos información vinculada con el tema en un artículo publicado el año 1997 por Olinda Celestino, allí se indica:

(...) Únicamente se señala la relación estrecha que tienen con la agricultura y con la fauna. Entre las más frecuentemente mencionadas en los ciclos y en los ritos tanto antiguos como actuales, desempeñando el papel de ancestros fundadores, aparecen la *Pachamama* que es la tierra, hermana y a veces mujer de Pachacamac; la *Mamacocha* que es el mar, la *Mamaacxo* la papa, la *Mamacoca* la coca. La *Mamaquilla* que es la Luna, hermana y mujer del Sol, creadora de los seres de sexo femenino, su culto solo estaba a cargo de las mujeres, se decía que la Luna era más poderosa que el Sol porque aparecía igualmente tanto de noche como de día. El primer día de luna nueva era esperado por ser propicio y entonces le ofrecían mayores sacrificios de comida, chicha, animales vivos, aves y niños de cinco años, su culto está relacionado con el período de lluvias y es transmitido y conservado hasta hoy a través de la Virgen de la Guadalupe (Rostworowski 1983). La *Mama Raiguana* ligada al origen de las plantas cultivables de la sierra y de la costa, anunciaba las posibles y luego seguras guerras.

La *Mama Huaco* o *Mama Sara*, mujer fuerte, guerrera y varonil, conquistadora de las tierras fértiles, es ella quien cultiva el primer maíz, pero también es caníbal, gran hechicera, se la celebraba con abundantes libaciones de chicha en el mes de abril; en su recorrido se desplaza de sur a norte. En la región de Huarochiri, Chaupiñamca, la mayor de cuatro hermanas, ella misma hermana de un héroe fundador, diosa de la fertilidad, preside las fiestas de la cosecha en la región del ciclo mítico Pariacaca y Pachacamac, se ocupaba de animar el camac de las mujeres de la misma manera que Pariacaca lo hacía con los hombres. Su fiesta integrada al calendario católico se celebraba y duraba cinco días hasta las vísperas de Corpus Christi. (Celestino, 1997: 7-8).

En la misma línea, Sara Guardia menciona:

Entre los Incas la tierra fue denominada en dos sentidos diferentes: como *jallpa*, tierra objetiva que se puede ver y palpar, y *pacha*, que tiene un sentido más amplio y abstracto, difícil de traducir, pues significa la tierra, el

mundo animado, como totalidad. Cobo escribe: Todos también adoraban a la tierra, a la cual nombraban Pachamama, que quiere decir, la madre tierra; y solían poner en medio de sus heredades y chacaras, en honra desta diosa y como ara o estatua della, una piedra luenga, para hacerle allí oración e invocarla, pidiéndole les guardase y fertilizase sus chacaras; y cuando una heredad era más fértil, tanto mayor el respeto que le tenían. Personificó las fuerzas creadoras, la fertilidad de la tierra y la capacidad de proveer alimentos, incluso metales y arcilla, por ello las mujeres la sintieron cercana por su capacidad de reproducir vida. Su complemento masculino fue *Illapa*, dador de lluvia y asociado al poder. Los hombres atendían su oratorio en la cima de las montañas, y las mujeres se ocupaban del culto a la tierra, maíz, agua, papas; es decir, de las deidades que representaban los poderes femeninos de la creación. (Guardia, 2013: 62).

Ruth Shady Solís (1998), en uno de sus artículos sobre la importante deidad de Huari señala:

Mama Huari, la diosa andina vinculada con la producción de alimentos agrícolas y, por ende, con el agua, tiene su símil en el mito de Rayguana, versión recogida en la provincia de Cajatambo, en la sierra de Lima, en la que aparece esta diosa, igualmente como “madre”, distribuidora de los alimentos agrícolas para los costeños y los serranos, también de género femenino.

3.3. ORIGEN MÍTICO DE LOS ALIMENTOS ANDINOS: EL MITO DE LA MAMA RAYWANA

En todo tiempo y espacio, el ser humano se ha caracterizado por ser eminentemente ritual. En cada momento celebra a la vida por medio de los ritos, ya que es la forma de consagrar su encuentro con los demás, así sean humanos, naturales o seres divinos.

En el mundo andino, se efectúan rituales para todas las actividades sociales y productivas importantes. Es un momento de encuentro en un espacio entre los dioses andinos y los runas, que tiene un tiempo de diálogo y de reciprocidad entre la naturaleza y el hombre. Por todo esto, el runa y todo lo existente preparan con alegría y fiesta este encuentro con los seres sagrados. Ahí se manifiesta la búsqueda de la armonía entre fuerzas diversas, en una acción de dar y recibir, aceptar y devolver, entre todos aquellos que buscan el encuentro. (Sánchez, 2011).

Algunos investigadores refieren que desde los orígenes los alimentos expresaron un complejo proceso mediado por mitos y creencias de la cosmovisión andina y la sacralización de su relación con la naturaleza, en la cual las diosas aparecen vinculadas a los alimentos como madres que velan por sus hijos.

Cárdich (1981: 18), citado por Domínguez (2013: 128), respecto de la Rayguana o numen andino, considera:

El carácter relevante está dado por constituir una diosa de los alimentos de origen vegetal, más propiamente de los cultígenos. Es como un ente primordial en la aurora de la agricultura, una diosa del Neolítico, y hasta sería de un nivel más temprano aún, pues en los Andes los cultivos se fueron generalizando ya en el llamado Arcaico o Protoneolítico. De donde se podría conjeturar que el origen y vigencia de este culto es de muy antigua data. Es, pues, la creadora de las plantas cultivadas, dueña de las semillas y tubérculos, pero además de esta realidad concreta y material de la simiente es poseedora de la fuerza sobrenatural en las conopas, que puede insuflar, justamente, no solo la vida sino la vitalidad con fuerza sagrada para que aquella se reproduzca con fuerza y abundancia.

Sobre el particular, el relato completo de este mito se encuentra en la monografía *“Dos divinidades relevantes del antiguo panteón centro-andino: Yana Ramán o Libiac Cancharco y Rayguana”* que realizó Cárdich (1981: 18; reeditado el año 2000: 20); en donde menciona que:

(...) en la antigua provincia de Cajatambo (Sierra del departamento de Lima) en el siglo XVII, por el visitador de idolatrías Hernando de Noboa, es que aparecen referencias del culto a Rayguana. Se trata del Expediente N° XI del legajo 6, tramitado en el Pueblo San Pedro de Hacas (hoy en la provincia de Bolognesi, del departamento de Áncash) en 1657 y que son “Las declaraciones ante el Visitador de Idolatrías de los idólatras Hernando Hacas Poma, Andrés Chaupis Cóndor, Cristóbal Pampacondor, Juan Rauro, Cristóbal Hacas Mallqui y otros”, y que se encuentra en el Archivo Arzobispal de Lima.

Allí, los principales convocados en la causa de idolatrías dan valiosas informaciones respecto a dicha deidad andina. Siendo precisamente las declaraciones de estos los que proporcionan las más variadas versiones de la mitología prehispánica del antiguo Cajatambo.

Para una mayor información se recomienda revisar la obra *“Procesos y visitas de idolatrías. Cajatambo, siglo XVII”* de Pierre Duviols (2003), quien documentadamente y en detalle nos ilustra acerca de estos testimonios.

En los mitos recopilados en Huarochiri por Francisco de Ávila, enviado para extirpar las idolatrías en 1600, está presente la estrecha relación entre las diosas y la obtención de los alimentos expresado en el mito de Mama Rayguana: El pájaro Yuc Yuc consiguió que la madre y diosa Rayguana, repartiese todos los alimentos a cambio de la devolución de su pequeño hijo que había sido arrebatado de sus brazos mediante una treta ideada por Yuc Yuc. Por este hecho, Rayguana repartió a los habitantes del ande: papas, ocas, ollucos, mashuas, quinua y a los indios yungas: maíz, yuca, camotes y frijoles. (Guardia, 2013: 66).

Román Robles (2007), Pío Mendoza (2008), Víctor Domínguez (2013) y (2015), en sus estudios mencionan que por los testimonios de los acusados se llega a conocer que:

(...) las comidas vinieron de Caina donde la Mama Rayguana cuidaba y protegía en sus brazos a los conopas de las comidas y que por eso en el pueblo de Hacas (Acas) “tienen todas las comidas”. Igualmente se obtiene información sobre la sacralización de Mama Rayguana y del yucyuc y de las ceremonias que se ofrecían en su honor, consistente en pasearlo por las calles cogido de las manos, bailando con el acompañamiento de las pallas cantoras y el toque de los tamborcillos, que en estos casos era el instrumento musical que daba el ritmo del baile, antes de colocarlo en las andas y pasearlo en procesión.

3.4. MAMA RAYWANA: DANZA EMBLEMÁTICA DE HUÁNUCO, PASCO Y CAJATAMBO

Mama Raywana (Rayguana o Rayhuana), a decir de Robles (2008:119):

(...) no solo es un discurso mítico de los antiguos pobladores de los Andes centrales del Perú, es parte de la aparición de los alimentos y por eso sigue viva en la vida cotidiana del hombre del campo: como el tubérculo máspreciado por los campesinos de hoy y como una de las representaciones dancísticas emblemáticas de las fiestas populares de los pueblos de esta región Como madre de las papas, sigue siendo uno de los tubérculos más codiciados por los agricultores y por todos los consumidores de este producto oriundo de los Andes peruanos, por la belleza de su color rosado, su arenosidad interna cuando está cocida y también por su forma ligeramente alargada, de ojos más o menos abundantes.

Marino Pacheco Sandoval en sus trabajos: *Los Yaros: Estudio de la cultura pre-hispánica de Pasco* (1984: 70) y *Memorias Cerreñas* (2004: 71) refiere que "La Rayhuana vendría a ser una danza propiciatoria de carácter agrícola; simboliza a la siembra o la cosecha de los promisores camellones del maíz o de la papa. Tratándose de esta última, la danza toma el nombre de Tatash".

Esta danza, según Domínguez (2003: 25):

Además de una escenificación del sembrío de los tubérculos andinos y el maíz, constituye un mito en acción y una festividad agrícola de raíces muy remotas.

El vocablo procede del nombre de una variedad de papa, denominada precisamente Rayguana. Los colores de este tubérculo son matices de varios tonos de rosado, mostrando en sus ojos el más claro. Cuando se parte se aprecian franjas circulares. La Mama Rayguana, danzante principal, se disfraza asemejándose a los colores de este alimento primordial del Mundo Andino.

Según el folclorólogo huamalíano don Willelmo Robles (1959: 54), “proviene de Rahuay”. Mama Rayhuana simboliza la siembra de los promisoros camellones en la gran siembra del maíz o la papa.

Pío Mendoza Villanueva, en “*El Mito de la Mama Rayhuana. Trasfondo histórico de un mito campesino*” ensaya la siguiente interpretación:

La Mama Rayhuana está relacionada con la naturaleza: espacio celeste en el que las aves dominan libremente, de allí la simbología del espacio con estos animales; la terrenalidad por la fertilidad de la madre tierra donde se desarrollan las actividades agrícolas.

El significado de la Mama Rayhuana, adquiere tres dimensiones espaciales. La forma de la “waya” o surco es el presente observable, donde obra la mano del hombre, es nuestro mundo. La otra dimensión es el mundo oculto, del submundo, donde vida y muerte eternamente se juntan. En ese espacio, entre otros, la variedad de la papa Rayhuana es la hija predilecta de la madre tierra que germina, crece, se reproduce y muere en el permanente renacer de la naturaleza. La avecilla Rayhuana que hace su aparición en épocas de sembrío y maduración del maíz, es casi una completa desconocida, por la rareza de su presencia o la extinción de la especie; por lo mismo, todavía nos imposibilita conocer de las razones de su mítica simbolización a la tierra. Sin embargo, allí radica la tercera dimensión ... Entendido de esta manera, estos tres espacios como un todo, telúricamente inseparables, merecieron desde su inicio actos sagrados de ritualidad, ofrenda y festividad. La Rayhuana es la misma Pachamama en todas sus dimensiones, prestada para unos meses y eternamente a la fertilidad, elevada en el imaginario campesino al grado de divinidad femenina, representada por la mujer”. (Mendoza, 2009: 46 - 47)

En Coquín (Ambo), Cauri (Lauricocha), Singa y Jacas Grande (Huamalíes) a esta danza denominan Corpus. Hasta los años cincuenta del siglo pasado se denominaba en Coquín *Tuy-tuy*, por las notas musicales del pincullo y la caja que acompañaba a la danza, interpretada por Rosas Cañay, mientras en Raín (Chavinillo) es el condordanza, en Jivia (Lauricocha), leondanza; en Panao, Molinos y Umari la llaman Mama Rayguana, y en Chacayán (Daniel A. Carrión), luichudanza, por ser el cóndor, el león, el luichu y la rayguana danzantes principales, respectivamente. Tratándose de variedades derivadas, tenemos: la danza *Tatash y Atoj alcalde* en Llata (Huamalíes).

3.4.1. Características

Varios autores han escrito sobre la danza de la Mama Raywana, que tiene vigencia en muchas poblaciones de los departamentos de Huánuco y Pasco, en variantes por poblaciones específicas. Esta es una danza que ha echado raíces en las fiestas patronales, especialmente en la fiesta del *Corpus Christi* del mes de junio, donde concurren una variedad de danzas de distintos tipos.

Augusto Cardich (1981: 13) hace varias referencias de la escenificación de esta danza, desde su experiencia de vida infantil en La Unión, capital de la provincia Dos de Mayo, Huánuco. Cuenta que en las fiestas de los pueblos de las provincias de Ambo, Huamalíes, Daniel A. Carrión y en los pueblos del valle de Chaupihuaranga constituyen parte de las escenificaciones coreográficas en las fiestas. A La Unión llegaban estas danzas durante las Fiestas Patrias desde los pueblos menores de Margos, Chaulán y otros, dice Cardich. Refiriéndose a la danza de la Mama Rayguana que conoció de niño, informa Cardich: "...era una de las más llamativas, con una fila de bailarines portando cada uno diversos frutos, como choclos, papas, calabazas, y siempre un ave disecada". Los danzantes de hoy ya no llevan aves disecadas, las aves están talladas en la corona que llevan sobre la cabeza. En cambio, la papa, el maíz y otros productos agrícolas andinos cuelgan de la cintura de las mujeres que bailan formando grupos de parejas.

En el año 2007 se editó el libro "*Huánuco, Apuntes sobre el folclor huanuqueño*", cuyo contenido reúne algunos de los artículos primigenios escritos y publicados por Javier Pulgar Vidal, tal es el caso de su estudio "*Panatahuas y Chupachos: Hombres de la Amazonía*", publicado en la Revista Mercurio Peruano, Año XVII – Vol. XXIV – N° 180, Lima, Marzo MCMLXII. Páginas 121 - 134; en donde hace la siguiente descripción sobre la danza Rayhuana:

Su nombre es el de una avecilla negra de pecho blanco, cuyos trinos melodiosísimos alegran los maizales en la época de la sazón de los choclos. Procede de Pomacucho, donde solo se baila para las Fiestas Patrias. La integran cuatro hombres, tres mujeres, un viejo y dos chicuelas. **Vestuario:** los hombres usan sombrero o yelmo de cinchones o flejes de hierro, en cuya cúspide ostenta, recortadas en lata o talladas en madera, una figura de ave que varía en cada danzante: la Rayhuana, la paloma o el gavilán. Dos de los bailarines llevan la figura de la Rayhuana. Las mujeres adultas y las chicuelas visten amplias faldas y chaquetones apretados. El viejo viste corrientemente pero andrajoso y usa sombrero de piel de chivo. Una de las niñas porta un tarrito enlozado para dar de beber y la otra carga mazorcas de maíz para la cancha. **Simbolismo:** zapatean entusiastas cachuas al son del arpa y del violín, pero su fin primordial no es el baile sino la impetración. Es algo así como una danza ceremonial y religiosa, en la que se ofrenda a la divinidad tres primorosas aves de la región por medio de las sacerdotisas. (Pulgar, 2007: 187-188).

Cabe mencionar que en la provincia de Pachitea la época de sazón de los choclos corresponde a los meses de febrero y marzo.

Robles (2008: 120), manifiesta que por el trabajo etnográfico de Víctor Domínguez Condezo (2003), tenemos información que la danza de Mama Rayguana se representa en varias poblaciones de Huánuco y Pasco y continúa manteniendo su mensaje mítico de ser la madre de las comidas. Su simbología aparece en las vestimentas, en las coreografías y en la fecha alusiva a la maduración de las cementseras del mes de junio, aunque en algunas poblaciones se baila en otras fiestas del año, en homenaje a los santos patronos del calendario cristiano.

La representación de la Mama Rayguana o la Mama Pacha como sostiene Domínguez Condezo, o la Mama Micuy (Madre comida) como lo siguen mencionando en Acas y en los pueblos del antiguo Cajatambo, es representada siempre por una mujer. En la mayoría de los casos se visten de rosado, que es el color original de la pulpa de la papa rayguana, complementado de blanco y otros colores. De la cabeza, el cuello o de la cintura cuelgan mazorcas de maíz, de papas de distintas variedades; sobre la cabeza llevan una especie de corona de madera, en la que se han tallado miniesculturitas de aves, en las que aparecen el cóndor, el picaflor, el zorzal (Yucyuc o yuquish), el gorrión. En algunas variantes de la danza, la Mama Rayguana lleva en las manos una canasta con distintos productos alimenticios, que durante el baile va dejando caer al suelo para que la gente lo recoja como signo de buen augurio en las cosechas del año. En todas ellas está la simbolización del mito: la figura de la Mama Raywana portando las conopas de las comidas, ya sea colgado sobre su cuerpo, tallado en su corona de madera o en el contenido de la canasta. Aparecen también las aves que hurtaron las conopas para saciar el hambre de los hombres o que se juntaron todos para pedirle al dios Pachacamac que aplaque el hambre de la gente como consecuencia de una larga sequía, provocada por el alejamiento de las comidas en protesta por el maltrato de los hombres, como cuentan los yachaj modernos de Huánuco que Domínguez ha recogido.

Finalmente, entre todas las danzas de Huánuco y Pasco es la más antigua expresión indígena, original, típica y viviente. Una de las pocas que aún no acepta influencias desde la cultura importada, occidental y envolvente. (Domínguez, 2003: 25-37).

3.4.2. Lugares y fechas donde se practica esta danza

En la mayoría de los pueblos la realizan en la Fiesta de Corpus, por lo que se denomina también Corpus danza. Término superpuesto al de Inti Raymi. Actualmente, se presenta solo en los departamentos de Huánuco y Pasco.

En Huánuco: Provincia de Huamalíes: en los distritos de Llata y Chavín de Pariarca (28 de julio), Puños (29 de junio). Provincia de Dos de Mayo: distrito de La Unión (29 de junio). Provincia de Yarowilca: en los distritos de Chavinillo (14 de setiembre), Choras (24 de junio), Obas (29 de junio). Provincia de Lauricocha: Rondos, Jesús, Cauri y Huarín (en Corpus), Jivia (24 de junio). Provincia de Huánuco: en los distritos de Margos, Quera, Churubamba (en Corpus). Provincia de Ambo: Coquín (Ambo). Provincia de Pachitea: Huarichaca (Molino), Araqshay y Tambillo (Umari).

En Pasco: Provincia de Pasco: distritos de Paucartambo y Huachón. Provincia de Daniel Alcides Carrión: distritos de Chacayán y Vilcabamba (30 de agosto y en Corpus). (Domínguez, 2003: 27; 2013: 132; 2015: 123-124).

3.4.3. Leyenda de la hambruna y el origen de la danza

Estudiosos de esta antigua danza consideran que es mítico-agrícola trascendental, basada en el mito de la prosperidad-hambruna-prosperidad, denominado en femenino Mama Raywana, practicada desde tiempos remotos, cuando los alimentos, después de una hambruna que castigó antiguamente a la humanidad, volvieron a ser abundantes, según la predicción mítica, la hambruna volverá a la Tierra.

Domínguez Condezo ha recogido en el pueblo de Coquín, del grupo étnico de los Yacha-s, provincia de Ambo (Huánuco), el mito que argumenta el origen de la danza de la Mama Raywana. De acuerdo a su interpretación, esta danza comenzó a practicarse, cuando según el mito, los alimentos volvieron después de una larga hambruna ocurrida en la tierra, después de haberse ido en protesta por el maltrato que le hacían los hombres. La versión del mito fue originalmente recogida en quechua y luego ha sido transcrito al castellano e interpretada la versión por el estudioso huanuqueño, en estos términos:

Dicen que antiguamente hubo una hambruna terrible porque los hombres habían maltratado a las comidas. Les hacían llorar. A las papas les quemaban en las ollas, exponían al hielo para hacer el chuño, al pelarlas agujereaban sus ojos o hacían picotear con las aves; al maíz tostaron vivitos en las “canalas” y a las ocas las secaron al sol. A las pobres comidas las tiraban al suelo, las hacían podrir o las sancochaban por ollas hasta para botarlas.

La papa, el maíz, la oca, el olluco y otros se resintieron y sufrieron mucho. Dieron aviso a Pachakamag y desaparecieron. Una fuerte helada quemó a las hierbas, un mal viento deshojó a los árboles y una hambruna general asoló a los pueblos. El sol secó los sembríos. Las nubes y las lluvias se alejaron por años, desaparecieron los manantiales y las chacras se tornaron polvorientas. Los animales y los niños lloraban de hambre y cientos de aves murieron de sed. Los hombres escarbaron las raíces del ayrampo, rangún y otras yerbas para comer.

Un día los animales se reunieron y acordaron nombrar una comisión de aves para entrevistarse con Pachakamag y suplicaron el regreso de los alimentos. El cóndor, seguido del águila, el picaflor y otros fueron haciendo una cadena en el espacio. Volando fueron. Los demás se quedaron preparando el terreno.

“Por culpa de los hombres padecemos de hambre”, le dijeron a Pachakamag (Creador del mundo). Pachakamag compadeciéndose de las criaturas perdonó a los malhechores y devolvió semillas a la delegación de aves.

Todos los animales mirando al cielo nomás estaban, de repente, a lo lejos, vieron que estaban regresando, cada cual con una semilla en sus picos. El cóndor traía la papa, el gavilán traía el maíz, el picaflor la quinua, y así cada uno según su tamaño y preferencia. Los demás animales, comedidos y con gran amor, recibieron las semillas que iban cayendo una a una. Sembraron

con extrema alegría y cultivaron con mucho cariño. Cantaron y bailaron cuando nuevamente hubo cosecha, gracias a la fecundidad de la Mama Rayguana (Mama pacha) que hace nacer, crecer y madurar a las plantas. Desde entonces, el león, el puma, el oso, el waychau, huayanay, jillish, gorrión y todos los animales danzan contentos en torno a la Mama Rayguana, festejando el paso de la hambruna a la abundancia.

Por eso hasta ahora, de pueblo en pueblo escenifican la danza de la Mama Rayguana. A las semillas de la papa, del maíz, la oca, etc. hacen cariñar con la Rayguana para que sean fecundas. Desde entonces, los hombres amaron a las comidas y construyeron collqas, pirhuas, altillos para guardar sus cosechas y no tener hambre.

De algunos pueblos Mama Rayguana se está yendo, llevándose las comidas, porque están olvidando de presentar la danza de la Mama Rayguana. Si los hombres vuelven a maltratar a la papa, al maíz, a la oca, y a los demás alimentos andinos, nuevamente vendrá la hambruna como vino antes. (Interpretación del quechua de Víctor Domínguez Condezo, 2003: 26 - 27).

La interpretación semántica del mito en cuestión ha sido realizada también por Domínguez y aparece detallada en la revista “*Desafíos*” N° 3, junio del 2003, Universidad de Huánuco; también lo podemos encontrar en su libro “*Heroica resistencia de la cultura andina*” (2013: 123 - 156).

3.4.4. Los danzantes y su indumentaria

Antiguamente la indumentaria era a base de cueros de puma (le dicen león), venado, oso, zorro, cóndor, etc., disecados; ha venido modificándose por falta de estos materiales, hasta reducirse solamente a la cabeza y patas de los animales representados, incluso a meras simbolizaciones. Así, del león únicamente portan sus garras; del venado, el cuero de la cabeza y los cachos; de las aves, figuras hechas de madera; del zorrillo, una gorra, etc. (Domínguez, 2015: 124).

Principales danzantes varían de acuerdo a los pueblos:

- **León.** Símbolo del poder. Designado en la danza el punta o guiador. El león es representado por el danzante más grande, con pañuelo grande que pende de la cabeza, como si fueran melenas, y encima una máscara de león y en las manos garras secas. Propiamente, debería ser el puma. Los leones destacan en Jivia.
- **Cóndor.** Rey de los andes danzante chaupi o medio. En los pueblos de Yarowilca es el guía. La indumentaria consiste en alas cosidas a los brazos y una máscara de cóndor. En Chavinillo llevan sobre la cabeza un cóndor disecado, en las manos extendidas un pañuelo, camisa blanca, chompa y faldas oscuras, aparentando al rey de los andes. Los cóndores sobresalen en Raín y Cauri.

- **Mama Rayguana** (madre Rayguana). Representa a la tierra, madre de los alimentos, símbolo de la fecundidad. Porta una canasta con semillas de granos y tubérculos. Su indumentaria comprende una falda rosada con pliegues blancos en la cintura, una cata multicolor (*manya*); cuelgan de sus espaldas mazorcas de maíz, papa y otros granos. En Panao cuelgan de las cinturas. En esta danza se hacen bailar semillas de tubérculos y granos. Las mejores rayguanas se pueden ver en toda la Pachitea andina (Huarichaca, Auraqshay y Tambillo). (Domínguez, 2015: 124).
- **Atoj** (zorro). Personaje cómico. Su disfraz está provisto de un sombrero, una bufanda, un saco de cuero, polainas y además porta un zorro disecado en ademán de cazador.
- **Waychau**. Ave considerada de mal agüero. Es el alguacil disfrazado completamente de blanco. En algunas escenas molesta al *atoj*. Tiene por función cantar, augurando de este modo, el futuro.
- **Aukin** (viejito). Dueño de la chacra y padre de la Rayguana. Posiblemente representa al cerro (*jirka*). En Llata es el viejo y la vieja que cuidan la choza y la chacra durante la ejecución de la danza. Se hace acompañar de un perrito, gato, oveja y gallina, para hacer algunas bromas.
- **Luychu** (venado). Se presentan de tres a cinco danzantes. Son los obreros disfrazados de venado, usualmente con pellejos de este animal. Portan una *taklla* ancestral. En Chacayán hay mayor número de venados.
- **Jirish** (picaflor). Es el cuidador. Su disfraz está compuesto por un ropaje verde con algunas aplicaciones de cintas de colores, su cabeza cubierta de tul verde y encima una corona cónica; el tul lo lleva también en las manos como si fueran alas del picaflor. En Llata se agrega el *chiliaq pishqu*.
- **Changuish** (gorrión). Es el sembrador. Su indumentaria es similar al de picaflor, diferenciándose solo en la manta y la falda.

El *jirish* y el *changuish* representan a un niño y una niña.

- **Wayanay** (ave plomiza). Es el orientador. En la escena de la siembra enseña el trabajo a los niños. Su vestimenta simula el plumaje del *waychau*.
- **Ucumaria** (oso). Es el forastero. Su disfraz está hecho de pellejos de ovejas.
- **Añás** (zorrillo). El malhechor, dañino en los sembríos. Generalmente se le representa disfrazado enteramente de negro, con franjas blancas en el pecho y la espalda.

El número de danzantes varía y la presencia del león (puma) y el oso (*ucumari*) hacen suponer la influencia selvática posterior a las primeras escenificaciones. Sobre el primero, tal vez se trate del puma o del jaguar totémico. En Tambillo (Pachitea) se agregan la oropéndola, la vizcacha y el ave páucar. Lezameta (2004: 134) menciona además de los animales citados a los zorzales.

En Acomayo (Huánuco), el número de danzantes llegaba a sesenta y cuatro, según refiere don Justo Soria (citado por Domínguez, 2015: 126); igualmente en Huarichaca y Auragshay, los danzantes son numerosos, principalmente los niños y niñas danzantes.

3.4.5. Escenas y mudanzas

Continuando con Domínguez, nos refiere que, a menudo se suceden las siguientes etapas: *caja shipuy* o *víspera*, *día central*, *segundo día* y la *despedida* (*aywallá*). En Cauri (Lauricocha) se presenta con mucha solemnidad, en la *víspera* salen los danzantes de *chimaychi*, las escenas de *tsarí*, *sembrío*, cultivo y cosecha.

Entre otras, las escenas más importantes son el *muruy* (*sembrío*); ocurrencias del *atoj alcalde*, en Llata, y *rayguana wachay* (nacimiento de los alimentos); al respecto es significativa la escenificación del *tatash* en Llata.

En ***papa muruy*** (siembra de papa), al centro baila la Rayguana dando saltos en zigzag, y alrededor los diferentes animales, cada cual según sus ocupaciones, realizan actividades de siembra. El venado simula abrir surcos donde quiera, incluso en el pecho de los espectadores. (Robles, 1959: 55). El gorrión deposita las semillas en los surcos. El picaflor corre de un lado al otro como si fuera el cuidador. El waychau silba incesantemente (*waychau waychau*). El oso camina asustadizo. El *atoj* hace sus bromas con picardía y astucia. El cóndor camina desplegando sus alas negras en ademán de vuelo. El *añas* dificulta el trabajo llevándose las semillas y deshaciendo el barbecho. El wayanay instruye a los niños en el trabajo.

Durante la danza castigan al oso, pero con mayor frecuencia al *añas*.

El público interviene recogiendo semillas para sus chacras, con la creencia en que darán los mejores frutos. Algunos alcanzan sus semillas a la Rayguana para que los bese y los haga bailar.

El león, el cóndor y el zorro asustan a los niños espectadores. Algunas mamás piden a propósito que hagan ademán de comérselos a sus hijos, con el objeto de ahuyentar sustos, enfermedades y males de la creencia popular.

Rayguana wachay (alumbrar alimentos). Es la maduración y el nacimiento. Esta escena consiste en que la Rayguana, casi al final de la fiesta (segundo día) alumbrará a los productos, poniéndose a dormir dentro de una chocita mientras los acompañantes salen en busca de la partera para la atención. Los demás danzantes dan vuelta alrededor de la choza y un aukin (viejecito) se pone a chacchar augurando el buen nacimiento. Una vez que hayan nacido los alimentos señalan por padres de los jóvenes que se encuentran esperando, si no aceptan les quitan alguna prenda. En caso de reconocer al hijo, recibe de mano de las autoridades o del aukin para que cuide, aumente y haya abundantes alimentos para la población.

Nuevamente interviene el público para conseguir granos de maíz, una papita, ollucos, habas, etc., para la mama muru (semilla madre).

El **aywallá** (despedida). Es el cuarto día o de despedida. Consiste en visitar a los familiares y autoridades haciendo el baile waylash, siempre pidiendo derechos en esta última etapa hacen entrega del *trukay* (cambio), panes descomunales para el nuevo mayordomo.

3.5. LA DANZA MAMA RAYWANA DE LA PROVINCIA DE PACHITEA

Emilio Mendizábal publica, en 1965, un artículo sobre la fiesta de Pachitea Huánuco, en la revista *Floklora Americana*; donde realiza una vasta descripción de la zona, su historia y pobladores, algunas fiestas presenciadas, como: “Visión de la Cruz” de mayo, en Tomáyríca; “El Perpetuo Socorro”, en agosto, en Awragshay y Yanuna; el “Señor de la Agonía”, en Yanuna; y tres danzas que son bailadas en estas fiestas: pallas llamada también inkas, Raywana y Jija. Además, incluye una recopilación de textos de la cuadrilla de inkas. (Parra, 2006: 27).

Robles (2012: 153), sobre dichos estudios añade:

(...) la cuadrilla de *pallas*, integrada por una Capitana, tres pallas, un Huáscar, un Atahualpa y dos Incas y también de las *rayguanas*, integrada por un séquito de sesenticuatro danzantes con papeles distintos, cantan la *relación*, vestidas de gala a la usanza de los *panatawas*.

La representación de Pizarro aparece frente a la cuadrilla de pallas, separados por dos *awquillos* (ancianos) que impiden su encuentro. El largo diálogo entre la Capitana y sus pallas con Pizarro se produce en la puerta de la iglesia y en la casa de *Positario* (Tesorero) durante el día central de la fiesta, bajo el acompañamiento de un conjunto musical compuesto por un arpa y dos violines.

La *Relación de Panao* que transcribe Mendizábal es un diálogo por momentos áspero y de afrenta, pero también es poético, de amistad y alabanza a los íconos cristianos, que supone para los actores memorizar su largo contenido.



Figura 1

Danzantes y músicos de Mama Raywana de Auragshay, Pachitea.

Foto cortesía: Fredy Aranda Venturo



Figura 2

Danzantes de Mama Raywana de Auragshay, Pachitea.

Foto cortesía: Fredy Aranda Venturo

Lo más relevante en la provincia de Pachitea es que la danza Mama Raywana está dedicada a la siembra y cosecha del maíz, secundariamente la papa.

En las casas donde se llevan a cabo las fiestas, como es el caso de Auragshay, en la pared o ramada se acostumbra colgar una gran cantidad de mazorcas de maíz amarrados con sus propias cáscaras (*huayunca*); alimento que la Mama Raywana lleva colgada en la cintura como parte de su indumentaria.

3.5.1. Personajes

Los personajes que intervienen en la danza, son los mismos que menciona Domínguez, incluyéndose además a las oropéndolas.

Con respecto a la indumentaria que usan en el lugar, la mayoría de ellos no llevan máscaras, pero sí cubren sus cabezas con unos pañuelos o mantillas en los que van colocados unas coronas de madera sosteniendo las figuras talladas de los animales que representan (aves diversas). Los únicos personajes que llevan disfraces son el *venado* (toda la piel disecada del animal con la cabeza y sus astas) y el *oso o ucumari* (pellejo de carnero simulando al plantígrado); otros danzantes llevan colgados en sus hombros o espaldas pequeños animales disecados.

Esta danza tiene la peculiaridad de estar compuesta por una gran cantidad de bailarines entre adultos y niños, alrededor de sesenta y cuatro personas de ambos sexos, los cuales protagonizan diversos roles inherentes a cada personaje al cual representan, dándole enorme colorido y brillo a esta significativa e importante expresión cultural ancestral legada por nuestros antepasados.

Si bien, Mendizábal nos refiere que por los años de 1965 en Pachitea cada fiesta tenía su área definida, de tal forma que en Raco, Mantacocha y Auragshay se bailaba la Mama Raywana; en la actualidad, dicha danza prácticamente quedó como exclusividad de los pueblos de Huarichaca, jurisdicción del distrito de Molino, y Auragshay, jurisdicción del distrito de Umari - Tambillo. Mostrándose con mayor vistosidad y elegancia en el primero de los lugares mencionados; pero en estos tiempos solo quedan algunas para el recuerdo, tal como lo afirma Aranda (2016: 74).

Hoy en día, como clara muestra de una raza de estirpe guerrera e indómita, con un pasado glorioso y tradición que ha sabido sobrevivir al invasor español, al paso del tiempo, la adversidad, indiferencia e ignorancia de las autoridades que poco o nada han hecho para darle el sitio que se merece y le corresponde, así como a la fuerte alienación cultural y globalización reinante, todavía es posible observar la danza Mama Raywana en Auragshay, para el 15 de agosto en que se celebra la festividad de la Virgen del Socorro.



Figura 3

*Personaje “cóndor” de la danza Mama Raywana de Auragshay.
Foto cortesía: Fredy Aranda Venturo*

3.5.2. Coreografía

Pacheco (1984:70 - 72), sostiene que “las expresiones coreográficas de la danza pertenecen al tipo zoomórfico y antropomórfico, de carácter ritual agrícola”. “Sus actores representan a animales andinos que poseen las distintas habilidades de los labradores y a otros personajes que solo cuentan con la habilidad de consumir”.

En cuanto a la coreografía, Lezameta (2004: 135-136) y Aranda (2016: 75-76), nos presentan la siguiente descripción:

Al compás de la música, los danzantes ubicados en fila de uno y guiados por el león, inician la danza desplazándose circularmente en sentido anti horario, dejando a la Raywana danzando en la parte central. Seguidamente, cada animal y ave comienza a realizar diferentes actividades: El Luychu con su tacla ancestral simula abrir la tierra, danzando zigzagueáneamente mueve su tacla a diestra y siniestra, y de arriba hacia abajo; mientras que las aves, en especial los zorzales y los gorriones, simulan depositar granos de maíz, es decir sembrar.

El Oso o Ucumaria, disfrazado con pellejos de carnero, va mezclado entre los danzarines con sus pasos pesados y tambaleantes.

Mientras siguen danzando, vemos como los picaflones revolotean de un lugar a otro, miran aquí y allá, como si observaran algo. Es aquí cuando los cóndores, las oropéndolas y las águilas, intentan coger al hijo de la Mamá Raywana (el hijo está representado por una mazorca de maíz y en algunos otros lugares por una papa de buen tamaño), todas las avejillas corren a tratar de impedir esta acción, agitan sus “alas” (brazos) para espantar a los malhechores. Estos vencidos, se retiran por un momento por que más tarde nuevamente vuelven a la carga.

Aparece en la acción el añás que, mientras los zorzales y las otras aves simulan cooperar con la siembra, él trata de robar las semillas y patear la tierra simulando malograr la sementera.

Nuevamente aparecen los cóndores, el león y las águilas intentando robar al hijo de Raywana, el luychu y las demás aves agitando sus “alas” tratan de espantarlos; aquí surge el abuelo o Auquin quien fusil en mano trata de matar a los cóndores e impedir su intento de rapto. Tal es la furia del abuelo o Auquin que arremete contra todos matándolos uno por uno.

Finalmente Mama Raywana y el auquin, después de haber dado muerte a todos, danzan alegremente.

El investigador Fredy Aranda Venturo en su libro *"Danzas folclóricas de Pachitea"* (2016), cuya presentación nos cupo el honor de realizar, tuvo la brillante y laboriosa tarea de ilustrar mediante iconografías algunas mudanzas y desplazamientos que los bailarines acostumbra ejecutar durante la representación de la danza Mama Raywana; las mismas que por su calidad y lo didáctico que resultan, hemos considerado oportuno escanearlas para complementar gráficamente esta sección.

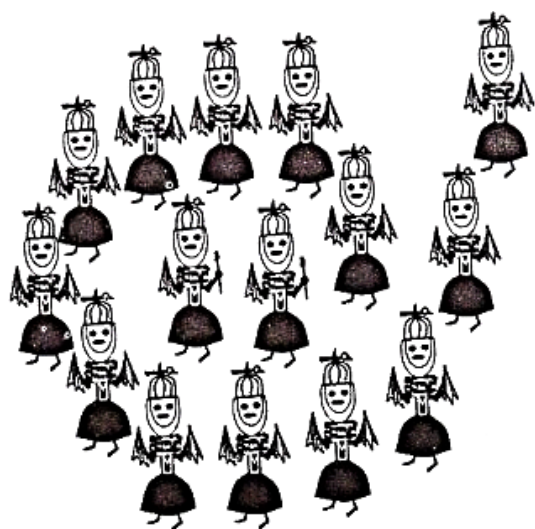


Figura 4

Iconografía I: Los danzantes ingresan a formar un círculo y poco a poco se van juntando en forma de un caracol.

Tomado de Aranda (2016: 82)

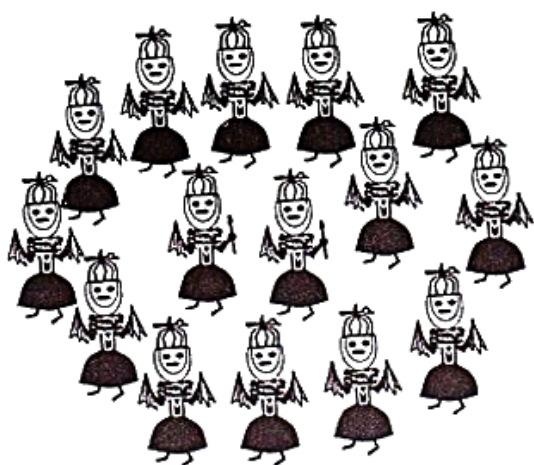


Figura 5

Iconografía II: Los danzantes se van cerrando en círculo.

Tomado de Aranda (2016: 82)

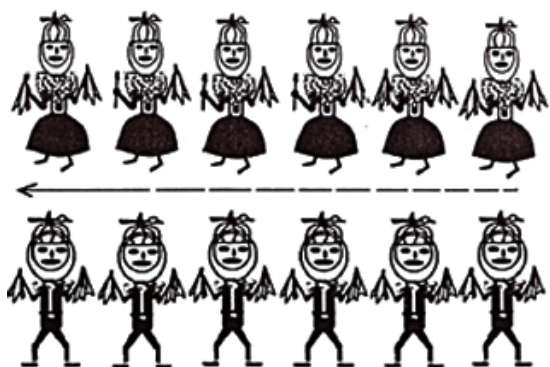


Figura 6

Iconografía III: Los danzantes tanto varones y mujeres giran hacia adelante mirándose unos a otros.

Tomado de Aranda (2016: 83)

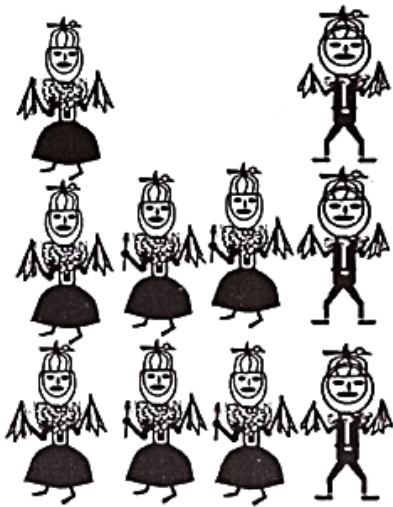


Figura 7

Iconografía IV: Los danzantes hacen la llamada a las guidoras.
Tomado de Aranda (2016: 83)



Figura 8

Iconografía V: Movimientos de vaivén cuando hacen la llamada.
Tomado de Aranda (2016: 84)



Figura 9

Iconografía VI: Los danzantes hacen un círculo.
Tomado de Aranda (2016: 84)

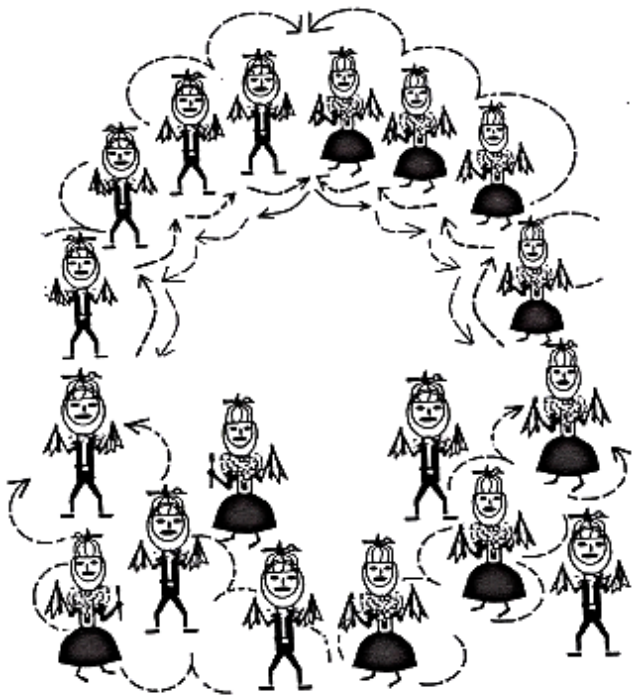


Figura 10

Iconografía VII:

Se forman dos medias lunas: una de varones y otra de mujeres, ambas hacen un círculo; por el sector de los varones una Raywana colocada dentro del semicírculo y otra afuera de éste bailarán al mismo tiempo por donde están ubicados los danzantes varones.

Por la parte correspondiente a las mujeres, los danzantes varones bailarían de igual manera hasta llegar al punto de inicio (completando toda una vuelta).

Tomado de Aranda (2016: 85)

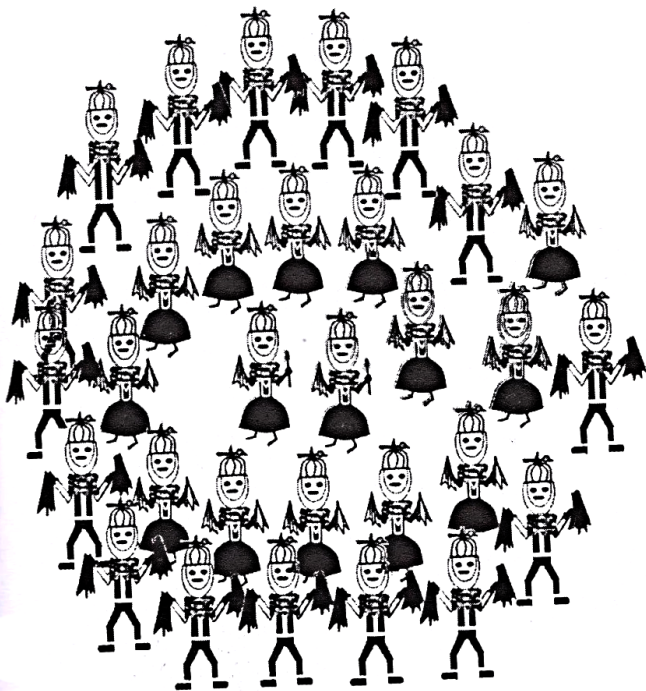


Figura 11

Iconografía VIII: Todos los danzantes: varones y mujeres, giran haciendo un caracol al centro.

Tomado de Aranda (2016: 85)

El mismo autor, gentil y desinteresadamente, de su archivo personal nos proporcionó el día 17 de diciembre del año 2017 algunas fotografías tomadas por él en el propio escenario donde se lleva a cabo la danza: Auragshay, durante la celebración de una de las festividades patronales realizadas y que tienen lugar en el mes de agosto.

A manera de anécdota nos comentó que no fue fácil obtener las vistas, ya que hubo la negativa de los danzantes; cual si fuera un trueque tuvo que conceder varias cajas de cerveza para la cuadrilla de bailarines.

Figura 12

Danzantes de Mama Raywana de Pachitea.

Foto cortesía: Fredy Aranda Venturo



Figura 13

Danza Mama Raywana de Pachitea. Mudanza "el ruedo".

Foto cortesía: Fredy Aranda Venturo



Figura 14

Danza Mama Raywana de Pachitea.

Foto cortesía: Fredy Aranda Venturo



4. DE LA TRANSCRIPCIÓN MUSICAL:

Partamos de lo que sostiene Enrique Iturriaga (1986) en el prólogo del libro “*Q´ero, Pueblo y música*” de Rodolfo Holzmann:

La ausencia o desconocimiento de una notación es el principal escollo que se presenta al pretender captar las manifestaciones auténticas de la música de las culturas antiguas de nuestra América. De allí la necesidad de investigar entre las melodías que han llegado hasta nosotros por tradición oral para descubrir las más puras, las más características del mundo andino prehispánico. Esta necesidad tiene su raíz en la urgencia de obtener una imagen sonora lo más cercanamente posible para poder comprender la vertiente andina que es una de las bases de nuestra peruanidad.

Sobre este punto, concerniente al método y técnica de investigación en el laboratorio, Holzmann (1987: 55) señala que:

(...) los métodos y las técnicas de la etnomusicología difieren en muchos aspectos de las que emplea la musicología occidental (histórica). Los materiales son recolectados en el terreno y no a través de investigaciones en las bibliotecas o de búsquedas de manuscritos en los archivos. Se necesita tener habilidad para interrogar y saber de grabaciones, disponer de conocimientos de lingüística y poseer familiaridad con las técnicas etnográficas y etnológicas. Antes de realizar el estudio y el análisis, la música debe ser transcrita a notación musical para lo cual es precisa la especialización, ya que muchas veces el sistema de notación occidental es inadecuado e insuficiente para indicar los detalles de la ejecución tradicional.

Asimismo, enfáticamente sostiene: “La transcripción es solo una *variante* pues no existe una versión definitiva de ninguna obra de música tradicional. El estudio de la variación es un factor especialmente importante para llegar a lo que se denomina la *verdad folklórica*”.

Por su parte, Max Jardow subraya:

(...) La transcripción etnomusicológica tiene el objetivo de estudiar los detalles musicales que especialmente tienen el interés propio, y además para poder decir algo esencial de los rasgos comunes sobre la colección musical bajo investigación. Las pautas transcritas no prescriben cómo tocar la música para un público, por ejemplo, una partitura de las sonatas de Mozart; por lo tanto la transcripción etnomusicológica puede enfatizar algunos detalles y otros no. Así que, aunque alguien tratara de anotar todo (ornamentos, irregularidades rítmicas y melódicas, alturas de tono exactas, etcétera) con el objetivo de captar una imagen total del transcurso musical, no sería posible que su transcripción pudiera usarse para una representación musical. Además, el incluir todo, sería una tarea prácticamente imposible y

si uno de antemano no conoce el estilo musical en cuestión no es posible que a base de una transcripción etnomusicológica se pudiera imaginar cómo sonaría en su ambiente natural. Para algunos etnomusicólogos esto tal vez podría haber sido un sueño en tiempos pasados, cuando no se podía grabar la música; sin embargo, hoy en día todo lo que se necesita es poner la grabación en un aparato de audio, escuchar a fondo la música y simultáneamente apoyarse en la transcripción de esta misma para entenderla mejor.

La tarea de transcripción tiene otro objetivo importante: a través de ésta que el etnomusicólogo llega a conocer el transcurso musical en detalles. Frecuentemente la transcripción es lenta y laboriosa y generalmente, solo se hace cuando se trata de música que uno mismo ha grabado, conociéndola desde su ambiente natural.

El objetivo de la transcripción del material es organizar la música grabada en un cierto orden y decir algo sobre sus rasgos generales y de los detalles que uno encuentra importantes. Pero, por supuesto, también es posible publicar algunas de sus melodías transcritas con el objetivo de que otros las representen si de antemano conocen el estilo. (Jardow, 2003: 63-64).

Por último, Locatelli (1980: 23), nos aclara que:

Toda obra musical (de transmisión oral o escrita) se nos presenta como un todo integral, una "Gestalt", que el intelecto humano, solo por medio de sucesivas abstracciones podrá seccionar para su análisis. Una escala, un diseño melódico o una estructura formal, poco o nada nos dicen respecto a la obra total, ya que éste es una unidad indivisible. Así pues, al hablar de escalas, tipos melódicos, principios morfológicos y ritmos, texturas, maneras de elaboración polifónica y modos expresivos de la etnomúsica, debemos tener presente que son elementos que se nos ofrecen en un marco de referencias sonoras y dentro de un determinado estilo musical. Pero, por sí mismos y en forma aislada, esos elementos no representan ni caracterizan ningún lenguaje musical.

Teniendo en cuenta las consideraciones previas, cabe indicar que el autor del presente trabajo ha realizado la transcripción de la música de la danza Mama Raywana tomando como base un registro sonoro interpretado por los principales músicos que durante muchos años acompañaron esta ancestral manifestación cultural: don Pablo Natividad en el violín (fallecido en el mes de mayo del año 2017) y don Teodoro Huamán Arróstegui en el arpa; ambos, ciudadanos muy respetados y reconocidos de la provincia de Pachitea. Dicha grabación fue auspiciada por la Municipalidad Distrital de Umari en el año 2006.

Es preciso señalar que las grabaciones musicales que sustentan el presente estudio, poseen un alto grado de confiabilidad, ya que fueron seleccionadas, entre otras, por su pureza y calidad interpretativa.

Forman parte de la música de esta danza los hermosos cánticos en quechua que entonan las dulces y agudas voces de las *pallas* o *cantoras*. Se puede decir que esta música se ha mantenido vigente gracias a la enseñanza de nuestros ancestros, mediante la transmisión oral, pero por falta de interés, información y diversas causas sociales, no se ha valorizado y ha pasado desapercibido para músicos e investigadores. En consecuencia, este trabajo es una herramienta que ayuda a la comprensión de nuestra cultura musical y, por ende, a su valoración y reforzamiento.

En este punto, resulta oportuno dejar expresa constancia de mi sincera gratitud al Profesor Clinder Huamán Inocencio, por el valioso e importante apoyo que desinteresadamente me brindó en la traducción de los textos quechuas de las canciones, los diálogos, así como las explicaciones pertinentes con respecto a la danza.

Cabe indicar que, para los fines de la transcripción y el estudio respectivo, solo se ha tomado la línea melódica principal ejecutada por el violín y el cántico de las pallas o cantoras, más no el acompañamiento del arpa; dada la magnitud del trabajo y la premura del tiempo. Sin embargo, ello no le quita el valioso aporte que significa para el campo de la etnomusicología, ya que por vez primera se presenta la música transcrita de la danza Mama Raywana que se cultiva en la provincia de Pachitea. También es necesario aclarar que los resultados que hoy se muestran son el preámbulo de una investigación mayor que a futuro nos hemos propuesto realizar en el mismo lugar de procedencia de la danza, convocando a los actores principales de esta representativa expresión cultural (músicos, danzantes, cantoras); además, si se dan las condiciones, teniendo el respaldo de un equipo de profesionales que se ocuparán de darle la consistencia y el rigor científico desde cada una de sus especialidades.

Las melodías que acompañan la coreografía según sostienen algunos entendidos son alrededor de 24, en el caso de la muestra musical obtenida para el estudio solo contiene algunas, las mismas que de acuerdo a su función dentro de la danza y por su orden de aparición en la misma, las hemos estructurado como:

- | | |
|---------------|-----------------------------|
| a) Pasacalle | h) Mudanza 4 |
| b) Mudanza 1 | i) Canto (viene Diálogo) |
| c) Mudanza 2 | j) Mudanza 4´ |
| d) Canto | k) Canto (continúa diálogo) |
| e) Mudanza 2´ | l) Música y Canto |
| f) Canto | m) Final |
| g) Mudanza 3 | |

Las cuales se muestran en las siguientes páginas:

MAMA RAYWANA

PASACALLE

(Provincia de Pachitea - Huánuco)

Transcripción de:
Melvin Taboada Bolarte

Violín

$\text{♩} = 110$

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 - 25 18 - 26 19 - 27 20 - 28

21 - 29 22 - 30 1. 23 - 24 2. 31 32

MRTB

MAMA RAYWANA

MUDANZA

1

♩ = 80

1 2 3 4
5 6 7 8
9 10 11 12
13 14 15 16
17 18 19 20
21 22 23 24
25 - 33 26 - 34 27 - 35 28 - 36
29 - 37 30 - 38 31 - 39 1. 32 2. 40

MRTB

MUDANZA

2

MAMA RAYWANA

$\text{♩} = 100$

CANTO (VOCES FEMENINAS)

$\text{♩} = 120$

Vir - gen san - tí - si - ma de Ray - wa - na
 chay_ ish - cay dee - ne - ro cha - ya - mu - sha

MUDANZA

2'

$\text{♩} = 100$

CANTO

$\text{♩} = 120$

Vir - gen san - tí - si - ma de Ray - wa - na
 chay_ ish - cay dee - ne - ro cha - ya - mu - sha

MAMA RAYWANA

MUDANZA

3

♩ = 110

1 2 3 4

5 6 7 8

9 - 17 - 25 10 - 18 - 26 11 - 19 - 27 12 - 20 - 28

13 - 21 - 29 14 - 22 - 30 15 - 23 - 31 16 - 24 - 32

(Repetir 3 veces)

33 34 35 36

37 38 39 40

41 42 43 44 45 46

47 48 49 50 51 52

53 - 63 - 73 - 83 54 - 64 - 74 - 84 55 - 65 - 75 - 85 56 - 66 - 76 - 86 57 - 67 - 77 - 87

58 - 68 - 78 - 88 59 - 69 - 79 - 89 60 - 70 - 80 - 90 61 - 71 - 81 - 91 62 - 72 - 82 92

1, 2, 3. 4.

(Repetir 4 veces)

MAMA RAYWANA

MUDANZA

4

♩ = 80

Musical notation for the first Mudanza section, consisting of five staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of ♩ = 80. The music is divided into 21 numbered measures across the five staves.

CANTO

♩ = 170

Musical notation for the Canto section, including lyrics and measure numbers 1 through 11. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of ♩ = 170. The lyrics are: Ma - mi - ta se - ño - ra pir - wa_ ja - ya chi - shun - ki_ ya - ya cón dor ta - gay pun - ta ja - ya chi - shun - ki.

(SIGUE PARTE HABLADA DE LA RAYWANA)

MUDANZA

4'

♩ = 80

Musical notation for the second Mudanza section, consisting of four staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of ♩ = 80. The music is divided into 17 numbered measures across the four staves.

MAMA RAYWANA

CANTO

$\text{♩} = 170$

Ma-mi - ta se-ño - ra pir - wa_ ja - ya chi - shun - ki_

ja - ya siw - ka ja - ya chi - shun - ki ta - gay - lla lo - ma

(CONTINÚA DIÁLOGO)

MÚSICA Y CANTO

$\text{♩} = 170$

Ma - má pir - wa, mi - kuy kan - na

siw - ka - ku - na ri ka chun - chu.

Ma má pir wa, mi kuy kan - na,

siw - ka - ku - na ri ka chun chu.

FINAL

$\text{♩} = 100$

Ma má pir wa, mi kuy kan - na,

siw - ka - ku - na ri ka chun chu.

TEXTOS DE LAS CANCIONES

Las letras de los cánticos se hallan en quechua, para su mejor comprensión los transcribimos con sus respectivas traducciones

CANTO:

*Virgen santísima de Raywana,
chay ischcay de enero chayamusha*

Traducción:

Virgen santísima de Raywana,
llegó el 2 de enero.

CANTO:

*Mamita señora pirwa, jaya chishunki, yaya cóndor,
tagay punta, jaya chishunki.*

Traducción:

Mamita señora pirwa, te hace llamar el gran cóndor,
en aquella punta te hace llamar.

DIÁLOGO (respuesta de la Raywana)

A mí ¿para qué me hace llamar ese inútil cóndor?
Él solo sabe sacar los ojos de los carneros, de la gente,
las vísceras de las vacas.

CANTO:

*Mamita señora pirwa, jaya chishunki, jaya siwca,
jaya chishunki, tagaylla loma.*

Traducción:

Mamita señora pirwa, te hace llamar el gallinazo,
te hace llamar en aquella loma.

DIÁLOGO (respuesta de la Raywana)

¿Para qué me hace llamar ese gallinazo calvo?
Él solo sabe andar por las quebradas y los cerros,
buscando perros, caballos muertos.

CANTO:

*Mamá pirwa, mikuykanna,
Siwkakuna rikachunchu.*

Traducción:

Madre selecta ya está comiendo,
que los gallinazos no vean.

ANÁLISIS MUSICAL

Teniendo como sustento los importantes hallazgos encontrados en la transcripción de la música que acompaña la danza Mama Raywana de la provincia de Pachitea, Huánuco, se puede sostener que existe una estructura bien definida, sólida organización, sentido lógico y variedad, manteniendo sus giros melódicos una belleza singular e inconfundible que la distinguen de otras danzas, así como de las diversas variantes de *raywanas* que se cultivan en diferentes partes de nuestra región y el área central del país.

En líneas generales, señalamos que la música de esta danza tiene un carácter alegre, festivo y solemne, conserva un estilo propio relacionado al contexto que le rodea, así como acorde a las escenas y mudanzas que forman parte de su coreografía.

Para los fines del presente estudio hemos visto por conveniente establecer el sistema de temperamento igual (LA central = 440 Hz), fundamento de la música tonal euro – occidental.

Cada melodía presenta un tempo propio, por lo general movido y ágil, sin embargo, se puede apreciar que algunas tienen una velocidad más lenta.

En lo concerniente a la extensión, las melodías están transcritas teniéndose en cuenta la cantidad de compases que las comprenden, incluidos sus repeticiones. Aclaramos que, para los fines del análisis, en la parte superior de cada compás se halla la numeración correspondiente.

Respecto a la métrica, se observa que las melodías son regulares y mayoritariamente están construidas en base a compases simples de $2/4$ y $3/4$.

Cabe mencionar la particularidad encontrada en las melodías de las mudanzas **2** y **2´** que, a diferencia de los casos anteriores, estas se desarrollan en los compases compuestos de $6/8$ y $9/8$; existiendo una directa relación entre ambas por su estructura formal, conjugándose perfectamente con los ritmos e intervalos y produciendo líneas melódicas interesantes de gran valía, lo cual coloca a estas piezas musicales en un sitio preponderante. Se puede afirmar que la música de la mudanza **2´** es una variante de la **2**.

Algo similar ocurre con las melodías de las mudanzas **4** y **4´**, cuya estrecha vinculación se aprecia desde sus compases iniciales; sin embargo, es notorio que entre una y otra existen marcadas diferencias que las distinguen. Lo cual es admirable, pues encontramos variedad y riqueza en giros melódicos de aparente sencillez. Además, tal como sostienen Olivares y Taboada (1998: 46), se cumple una especie de ley que toda buena melodía debe cumplir: *la unidad dentro de la variedad*.

Estos detalles harían pensar que alguien con formación musical y mucha experiencia en el oficio habría intervenido en su elaboración. No obstante, esto difícilmente pudo ocurrir; al contrario, como respuesta a esta disyuntiva surgen triunfantes la sapiencia, el conocimiento ancestral y la cosmovisión de nuestras civilizaciones andinas, plasmado en manifestaciones culturales que supieron mantenerse firmes en el tiempo y devenir histórico, pese a los intentos por extirparlos.

En el aspecto rítmico, se nota la presencia de patrones básicos en figuras de blanca, negra, corchea, semicorchea; siendo la excepción las mudanzas **4 y 4'**, que contienen ritmos sincopados propios de nuestro folclore andino correspondientes al *huayno*.










Las escalas base sobre las que se desarrollan las melodías precedentes, en gran parte se hallan sobre la escala pentatónica de **Si**, así como en determinados pasajes alterna con su bimodalidad en **Re**.

De otra parte, la abundancia de ornamentaciones (apoyaturas breves, dobles apoyaturas, trinos y mordentes) contribuye a enriquecer la línea melódica, aumentando el grado de dificultad en su interpretación.

Es necesario indicar que las melodías de las mudanzas (**2 y 2'**) junto con los *cánticos* de las pallas o cantoras constituyen una unidad, toda vez que guardan una secuencialidad temática, por lo que en la transcripción la numeración de los compases se agrupa en un total de 49. Aunque, si las vemos por separado podemos apreciar que las mismas tienen características peculiares que no pueden ser dejadas de lado ni podrían ser tratadas en conjunto.

El siguiente gráfico a manera de resumen nos muestra algunas de las particularidades descritas en los párrafos precedentes:

	MELODÍA	TEMPO	COMPÁS	EXTENSIÓN
a)	Pasacalle	= 110	2/4	32 compases con repet.
b)	Mudanza 1	= 80	2/4	40 compases con repet.
c)	Mudanza 2	= 100	6/8 - 9/8	11 compases
d)	Canto	= 120	3/4	8 compases
e)	Mudanza 2'	= 100	6/8 - 9/8	22 compases
f)	Canto	= 120	3/4	8 compases

g)	Mudanza 3	 = 110	2/4 - 1/4	92 compases con repet.
h)	Mudanza 4	 = 80	2/4	21 compases
i)	Canto	 = 170	2/4 - 3/4	11 compases
j)	Mudanza 4'	 = 80	2/4	17 compases
k)	Canto	 = 170	2/4 - 3/4	11 compases
l)	Música y Canto	 = 170	3/4	16 compases
m)	Final	 = 100	6/8 - 3/4 - 2/4	13 compases

La ejecución de la música de esta danza interpretada por don Pablo Natividad es única, en ella se puede apreciar el alto grado de virtuosismo que alcanzó con su violín, tras largos años de venir acompañando esta ancestral expresión artística. Lamentablemente ya no podremos seguir disfrutando de su arte porque partió de este mundo. Bajo ningún concepto se puede decir que sea en menor grado el acompañamiento que realiza el arpa ejecutada por don Teodoro Huamán, ya que muestra un alto nivel interpretativo y sello propio; este se conjuga de manera natural con la melodía del violín, creando armonías y atmósferas sonoras que afianzan la tonalidad en la que se desarrollan.

La presencia del violín y el arpa como instrumentos principales intervinientes en el acompañamiento musical de esta expresión cultural, nos muestran el vínculo indisoluble que mantienen y, producto del diálogo interesante que ambos sostienen durante el desarrollo de las diversas melodías que corresponden a cada mudanza, dan origen a una unidad con personalidad propia que la distingue y permite reconocer como la música de la danza Mama Raywana que se cultiva en la provincia de Pachitea. Se puede apreciar en las mismas la influencia del mestizaje que se ha producido en nuestro país durante el siglo XVI.

Los cánticos interpretados por las bellas y agudas voces de las *capitanas* y *pallas* que intervienen en diversos pasajes de la escenificación de la danza, son una especie de *himnos* que los pobladores panatahuas han sabido adaptar para rendirle tributo a la Mama Raywana, la madre de los alimentos. Observándose claramente la existencia de un sincretismo cultural que ha prevalecido hasta la actualidad.

Las letras del primer canto así lo demuestran:

*Virgen santísima de Raywana,
chay ischcay de enero chayamusha*

Por un lado, la mención de la virgen en alusión a María, dentro del culto católico, y por el otro, a la diosa Raywana o Mama Pacha, del mundo andino.

Precisamos que los *himnos* son canciones de carácter religioso, en homenaje a deidades, apus, huamanis o santos y mamachas de la religión católica. Se cantan en misas y procesiones, así como en rituales y festividades nativas. También se les llama mamachapaq, que quiere decir “para la mamacha”. (Minedu, 2007: 25).

Chalena Vásquez, en el Fascículo 2 titulado “*Historia de la Música en el Perú*”, publicado por el Minedu, refiere que:

la música y las artes en general fueron prácticas que durante la Colonia se usaron como parte del proceso colonizador y evangelizador. Hubo una intencionalidad política, social y cultural, para que las poblaciones originarias abandonaran sus propias prácticas nativas y aprendieran las españolas. Sin embargo, para facilitar la difusión de las ideas católicas se emplearon melodías indígenas; así como, tempranamente, se utilizó el quechua y otras lenguas para enseñar la doctrina católica. La práctica de la música, el canto y la danza fue regulada, explícitamente en pro de dicha catequización o evangelización. Los indígenas, según dicen los cronistas, tenían grandes capacidades para aprender la música y tocar los nuevos instrumentos. (Vásquez, 2007: 12).

Respecto a los cánticos que se entonan después de las mudanzas **4 y 4´** donde se menciona el término “*pirwa*”, con la finalidad de conocer su significado acudimos a las siguientes fuentes:

- Según el Diccionario de la Academia Quechua de Huánuco (2021: 235), la palabra “*pirwa*” quiere decir “almacén con características apropiadas para almacenar alimentos recogidos en la cosecha, por mucho tiempo”.
- Chalena Vásquez (2007: 26), en la relación de géneros musicales que se cantan en el Perú actualmente, señala: “*Pirwa*: canción de cosecha. Canto que acompaña el trabajo colectivo de recolección y almacenamiento de productos agrarios. Similar a *irapi taki* o “canto en la era”, para la cosecha de cebada y trigo”.
- Gandhi Olivares Figueroa y Melvin Taboada Bolarte (1998: 30), en el libro “*Tatash, Auga, Acha Rucu y Tuy Tuy: descripción y análisis musical de cuatro danzas Huamalianas*”, dan a conocer que una de las mudanzas del *Tatash* danzado en la comunidad de Florida del distrito de Llata se denomina precisamente “*Pirua*”, siendo descrita como “acción preparatoria de la troja o depósito para las papas”.
- Ciro Rojas Inga (s/f: 13), en su manuscrito “*Tataash, danza popular que escenifica la siembra de papas del Folklor Llatino*”, coincidiendo con la cita precedente, se refiere a dicha mudanza como “una escena que representa a la cosecha”.

En base a estos datos se puede concluir que el término en cuestión se halla relacionado a la actividad agrícola de la cosecha y recolección de productos. Recordemos que en el caso particular de la danza Mama Raywana los productos cultivados que se ponen de manifiesto son el maíz y la papa.

El arpa y el violín acompañan muchos momentos festivos y danzas de gran significación cultural, que constituyen formas importantes del arte y la identidad cultural andina actual.

Reforzando lo anterior, en las conclusiones del VII Congreso Nacional de Folklore "Policarpo Caballero Farfán" realizado en el Cusco el año 1984, se sostiene que...

En las composiciones poéticas y musicales se percibe que el manejo del tiempo resulta muy esquemático y rígido, en cuanto aparecen con un pasado feliz, un presente infeliz y un futuro incierto.

Las manifestaciones de rebeldía y reivindicación se expresan en la música y la danza de manera simbólica, puesto que la danza constituye la expresión de la cultura que la practica". Asimismo: "los elementos que conforman la estructura de las danzas aborígenes contienen representaciones de una determinada identidad cultural. (208-209).

Finalmente, se deja constancia de que nuestro estudio se ha visto limitado en el aspecto de no haber tenido la oportunidad de obtener información directa de los instrumentistas con respecto a la música grabada, ya que ello nos hubiera permitido saber con exactitud el título que suponemos cada una de las melodías tiene, así como establecer la correspondencia entre las partes o mudanzas y las secciones de la melodía. Tampoco fue posible contar con material fílmico que nos ayude a resolver las interrogantes encontradas con respecto a la representación de la danza dentro de su contexto geográfico, histórico, mítico, religioso, etnográfico, antropológico y cultural que de ella se desprende. Reafirmo lo dicho líneas arriba en el sentido de que los resultados que hoy se muestran son preliminares, a manera de preámbulo de lo que será una investigación mayor que a futuro nos hemos propuesto realizar en el mismo lugar de procedencia de la danza, convocando a los actores principales de esta representativa expresión cultural (músicos, danzantes, cantoras); además, si se dan las condiciones, teniendo el respaldo de un equipo de profesionales que se ocuparán de darle la consistencia y el rigor científico desde cada una de sus especialidades.

Este tipo de investigaciones requieren de una coordinación con diferentes instituciones especializadas para el intercambio de conocimientos, así como de profesionales destacados en el campo de la etnomusicología y demás ciencias afines. Solo el diálogo y el intercambio inter -, intra - y trans - disciplinario, a niveles nacionales e internacionales, nos permitirá potenciar estos trabajos y con ello, contribuir a la revisión de marcos teóricos y metodológicos específicos para el estudio de nuestras músicas y danzas, lo cual servirá para reflexionar sobre la cultura nacional e identidad cultural.

Confiamos en que este producto sea una herramienta que ayude a la comprensión de nuestra cultura musical y, por ende, a su valoración, reforzamiento, difusión, fortalecimiento de la identidad y permanencia en el tiempo.

CONCLUSIONES

- La Mama Raywana representa a la tierra, madre de los alimentos, símbolo de la fecundidad. Es una divinidad de los pueblos preincas del centro andino peruano que expresa los orígenes de la vida de los pastores, de los animales y cultígenos en la aurora de la agricultura y la ganadería.
- La danza Mama Raywana, a decir de connotados estudiosos, además de una escenificación del sembrío de los tubérculos andinos y el maíz, constituye un mito en acción y una festividad agrícola de raíces muy remotas.
- Esta danza, muy antigua, es mítico-agrícola trascendental, basada en el mito de la prosperidad-hambruna-prosperidad, denominado en femenino Mama Raywana, practicada desde tiempos remotos, cuando los alimentos, después de una hambruna que castigó antiguamente a la humanidad, volvieron a ser abundantes. Según la predicción mítica, la hambruna volverá a la Tierra.
- Todas estas formas de representación no están en proceso de folklorización ni en extinción, forman parte de la cultura inmaterial viva, y por tanto constituyen parte importante de las prácticas culturales de los pueblos de esta parte del país, que no han olvidado que la Mama Raywana es la madre criadora de las comidas. Se han perennizado en los rituales de las fiestas tradicionales, como una forma de guardar memoria de una de las deidades importantes de los antepasados sobre el alma de las comidas que propició la continuidad de la vida de los hombres en la abrupta tierra andina.
- La provincia de Pachitea alberga a diversas danzas autóctonas del lugar, basadas en vivencias y experiencias de nuestros antepasados y que han llegado hasta la actualidad a través de varias generaciones, constituyendo un valioso legado de una cultura que jamás se rindió ante la presencia del invasor español. Entre ellas se encuentra la *Mama Raywana*, que por su singularidad y características propias ha dado origen al presente ensayo.
- Las danzas de los pueblos son tradicionales; en ellas se manifiestan los deseos y sentimientos del pasado o tristezas y alegrías del presente, así como mensajes agrícolas, religiosos, paganos o satíricos. Estas tienen la cualidad de describir el espíritu del pueblo, sus ideales, sentimientos, su organización social y económica, sus costumbres; las danzas nos hacen conocer la vida auténtica de nuestros pueblos, despiertan el amor a lo nuestro, haciendo que se sienta orgullo por la música propia y por las creaciones nacidas dentro de él, afianzando la moral y el sentimiento nacionalista.

- Junto con Olivares & Taboada (1998), afirmamos que las melodías transcritas nos demuestran que la música tradicional peruana posee una gran personalidad y tiene sus propias leyes, las mismas que nos dicen mucho sobre la grandeza de sus creadores. Dichas melodías nos dan a conocer la importancia que tiene la música tradicional en cuanto a su originalidad e identificación cultural, así como la riqueza rítmica y organizativa que conllevan. El haberlas registrado en un pentagrama significa que en alguna medida estamos contribuyendo a preservarlas para la posteridad.
- La danza Mama Raywana de Pachitea no cuenta con el apoyo necesario de los organismos gubernamentales encargados de velar por su conservación y difusión, pese a ser una de las expresiones culturales ancestrales más representativas por el contexto que lo rodea. Es preciso alertar que en los últimos años se ha producido una reducción progresiva del número de participantes en la escenificación de la danza; se tiene referencias de que antes bailaban alrededor de 64 personas, hecho que en la práctica lo está llevando a que se halle en riesgo de extinguirse ante la mirada indiferente de malas autoridades que nada hacen por revalorar y potenciar el valioso legado de nuestra cultura andina.

REFERENCIAS

- Academia Quechua Huánuco (2021). *Runashimi Rimay Ashina. Diccionario Quechua - Castellano*. Huánuco. Amarilis Indiana Editores E.I.R.L.
- Aranda, Fredy (2016). *Danzas folclóricas de la Provincia de Pachitea*. Huánuco, Edición Pillko Rumi. 156pp.
- _____ (2012). *Los Panatahuas y la revolución de Huánuco 1812*. Huánuco, Edición Pillko Rumi. 150pp.
- Bolaños, César (2008). *Música y danza en el antiguo Perú*. Revista Española de Antropología Americana. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia de América. vol. 39, núm. 1, 219-230.
- Bustamante, Marcela: *El papel de la mujer en el Tahuantinsuyu*. Recuperado de: www.Pontificia Universidad Católica-Monografías.com
- Caballero, Policarpo (1998). *Música Inkaika: sus leyes y su evolución histórica*, Cusco. COSITUC, 375 pp
- Cardich, Augusto (2000). *Dos divinidades del Antiguo Panteón Centro-Andino: Yana Raman o Libiac Cancharcoy Rayguana*. Separata de la Revista Investigaciones Sociales Año IV – N°5 – 2000. Instituto de Investigaciones Histórico Sociales. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, Perú.
- Celestino, Olinda (1997). *Transformaciones religiosas en los Andes peruanos. 1. Ciclos míticos y rituales*. Gaceta de Antropología, 1997, 13, artículo 06 · <http://hdl.handle.net/10481/13567>
- Domínguez, Víctor (2015). *Wamali. Visión etnográfica de la cultura Yacha-q: Permanencia de tecnologías y significados*. Universidad de Huánuco - Editorial San Marcos. Lima. 487pp.
- _____ (2013). *Heroica resistencia de la cultura andina*. Lima. Segunda Edición. Editorial San Marcos E.I.R. Ltda, 248pp.
- _____ (2003). *Danzas e Identidad Regional*. Universidad de Huánuco - Editorial San Marcos. Lima. 120 pp.
- _____ (1981). *RAYWANA: la danza más antigua de Huánuco*. Huánuco, Revista Kotosh N° 6 del INC-HCO. Agosto de 1981.
- Durán, Panófelo & Castañeda, Walter (2008). *Dialectos socioculturales en la Geografía Pachiteana*. Huánuco, Ediciones Huánuco. 172pp.
- Duviols, Pierre (2003). *Procesos y visitas de idolatrías. Cajatambo, siglo XVII (con documentos anexos)*. Segunda edición. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú e Instituto Francés de Estudios Andinos. 882 pp.
- _____ (1977). *La destrucción de las religiones andinas (Conquista y Colonia)*. Primera edición en español. Universidad Nacional Autónoma de México.

- Espinoza, Waldemar (2010), *La Civilización Inca*. Recuperado de: <http://musicasmensajensecia.blogspot.pe/2010/05/la-civilizacion-inca-waldemar-espinoza.html>
- Expreso – Instituto Nacional de Cultura (s/f): *Descubrimiento y Conquista*. Proyectos Editoriales: Rocío Flores – Suzanne Alfaro. Edición cultural coleccionable diseñada en Editora Nacional S.A. Lima.
- Fuentes, A. (2004). *El valor pedagógico de la danza* (Tesis doctoral). Universidad de Valencia- Valencia. España. Recuperado de <http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/31869/Megias.pdf?sequence=1>
- Guardia, Sara (2013). *Mujeres Peruanas. El otro lado de la historia*. Lima-Perú. 2013. Quinta Edición. AUTOR – EDITOR © Sara Beatriz Guardia. Recuperado de: <http://www.bdigital.unal.edu.co/47326/1/9786124649806.pdf>
- Holzmann, Rodolfo (1989). *De la trifonía a la heptafonía en la música tradicional peruana. Una evaluación analítica de 26 melodías del folklore musical del Perú*. Lima. Ediciones Luendimar
- _____ (1987). *Introducción a la Etnomusicología, Teoría y Práctica*. Lima, Concytec, 135 pp.
- _____ (1986). *Q´ero, pueblo y música*. Lima. Edición del Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica. 399 pp.
- _____ (1968). *De la trifonía a la heptafonía en la música tradicional peruana*. Lima. UNMSM. Separata de la Revista de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos
- Instituto Lingüista de Verano, (1998). *Rimaycuna: Quechua de Huánuco*. Serie Lingüística Peruana N° 48. Lima. BAANKS, USA-PERÚ. 800 PP.
- Jardow–Pedersen, Max (2003). *Manual de Etnomusicología: Historia, recopilación, instrumentos, transcripción, significado*. México. ETNOMAX, 2003. pp. 63- 64
- Jiménez, Arturo (1949). *Coreografía colonial*. Lima. Mar del Sur. Revista Peruana de Cultura. Año II. Noviembre - Diciembre de 1949. Volumen III. N° 8.
- Lezameta, Pablo (2004). *Documental de la Provincia de Pachitea*. Huánuco, Derechos reservados del autor. Ediciones Pasaleap. 264pp.
- Lezameta, Pablo & MANRIQUE, Luz (2001). *Molino, Distrito turístico y ecológico de Pachitea*. Huánuco, Derechos reservados del autor. Ediciones Pasaleap. 85pp.
- Locatelli de Pérgamo, Ana M. (1981). *La Música Tribal, Oriental y de las Antiguas Culturas Mediterráneas*. Historia de la Música, Tomo I. Buenos Aires. Copyright by Ricordi 1980. 202 pp.
- Mendoza, Gledy M. (2011). *Atoq Alcalde-Mama Raywana. Divinidades andinas, padres del maíz, la papa y el cultivo de las plantas*. Escuela Superior de Folklore José María Arguedas. Dirección de Investigación. WR. Impresores. Lima.
- _____ (2007, febrero). *La mama Raywana de El Porvenir*. Revista Arariwa, año 3 (7), p. 19. Recuperado de <http://www.escuelafolklore.edu.pe/investigacion/archivos/arariwa7.pdf>

- Mendoza, Pío (2009). *El Mito de la Mama Rayhuana. Trasfondo histórico de un mito campesino*. Segunda edición. Municipalidad Distrital de Paucartambo – Pasco. Lima. Editorial San Marcos E.I.R.L, editor
- Ministerio de Educación (2007). *Historia de la música en el Perú*, Fascículo 2. Lima. Editora El Comercio S.A
- Nieves, Manuel (2002). *Huánuco, Sinopsis Literario, Histórico, Geográfico, Folklórico y Biográfico*. Huánuco, Rikchari.
- Olivares, Gandhi & TABOADA BOLARTE, Melvin (1998). *Tatash, Auga, Acha Rucu y Tuy Tuy. Descripción y análisis musical de cuatro danzas huamalianas* (I Convocatoria Nacional “José María Arguedas”. Premio a los estudios sobre música y danzas en el Perú). Lima. Biblioteca Nacional del Perú y Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Pacheco, Marino (1984). *Los Yaros. Estudio de la cultura pre-hispánica de Pasco*. Lima Fondo Editorial “Labor”. Grafisa.
- _____ (2004). *Memorias cerreñas*. Municipalidad Provincial de Pasco. Editorial San Marcos. Lima-Perú.
- Parra, Miryan Y. (2006). *El poder de las danzas en el Perú* (Tesis Pre Grado). Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima - Perú.
- Pease, Henry (2014). *El Dios Creador Andino*. 2ª Ed. - Cusco, Ministerio de Cultura/ Dirección Desconcentrada de Cultura del Cusco. Primera edición, Lima. Mosca Azul. Editores, 1973.
- Pulgar, Javier (2007). *Huánuco. Apuntes sobre el folclor huanuqueño*. Centro de Investigación/ Fondo Editorial. Universidad Alas Peruanas. Lima - Perú.
- Robles, Willelmo M. (1959). *Narraciones, danzas y acertijos (del folklore Huamaliano)* Imprenta El Cóndor. Lima.
- Robles, Román (2012). *La memoria colectiva a través de las danzas*. Departamento de Antropología. UNMSM. Revista Investigaciones Sociales Vol.16 N°29, pp.141-158 [2012]. UNMSM-IIHS. LIMA, PERÚ. Recuperado de <http://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/sociales/article/viewFile/7741/6740>
- _____ (2007). *El mensaje de los mitos: Héroes fundadores y origen de los alimentos en la memoria de los pueblos andinos*. Lima. Departamento de Antropología. UNMSM. Recuperado de: http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/revis-antrop/2007_n5/pdf/a04.pdf
- Rostworowski, María (1983). *Estructuras andinas del poder. Ideología religiosa y política*. Instituto de Estudios Peruanos. Lima – Perú
- _____ (1988). *La mujer en la época prehispánica*. Tercera edición. Documento de trabajo N°. 17 Serie Ethnohistoria N°. 1 Instituto de Estudios Peruanos. Lima – Perú. <http://www.iep.org.pe>

- Sanchez, R. (2011). *Simbolismo y ritualidad en torno a la papa en los Andes*. Investigaciones Sociales, [Vol.15 N°27, pp.15-42 [2011]]UNMSM/IIHS, Lima, Perú
- Smith, Therry (2002). *Runa shimita yachacushun: Aprendamos el quechua. Una introducción a la lectura y escritura del quechua de Pano*. Instituto Lingüístico de verano. Lima. El Manantial. 184 pp.
- Shady, R. (1998). *La Diosa Huari: Versión actual de una mujer de la Sierra Central de Perú*. Boletín. Museo de Arqueología y Antropología U.N.M.S.M, 1 (8), pp. 16-18
- Vilcapoma, José (1991). *Folklore: de la magia a la Ciencia*. Lima, Pak´arina Editores.
- _____ (2008). *La Danza a través del tiempo en el mundo y en los andes. (Un enfoque antropológico)*. Universidad Nacional Agraria La Molina. Lima – Perú. Q & P Impresores S.R.L.
- Weber, David (1996). *Una gramática del quechua del Huallaga (Huánuco)*. Serie Lingüística Peruana N° 40. Instituto Lingüista de Verano. Lima- Perú. 645 pp.
- Zecenarro, Bernardino (1984). *Algunos comportamientos folks en la sociedad andina de los K´anas y Ch´umpiwillkas, una propuesta metodológica para su estudio*. Cusco-Perú. Resúmenes de trabajos del VII Congreso Nacional de Folklore Policarpo Caballero Farfán.

INFORMACIÓN ELECTRÓNICA

http://www.huancaino.com/mitos.htm#EL_ORIGEN_DE_LOS_ALIMENTOS_

http://es.geocities.com/itaca_peru/misticismo.htm

<http://orbita.starmedia.com/paltamarca/content/mitos/leyendas.html>

http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/inv_sociales/h11_2003/a11.pdf

El *waqrapuku* de Parinacochas, Ayacucho, patrimonio cultural de la nación

Carlos M. Mansilla Vásquez

1. Introducción

El presente trabajo trata sobre el *waqrapuku*, aerófono andino que se manifiesta en los ritos y festividades relacionados al ciclo vital de los vacunos, como la herranza o *vacahierruy* (fertilidad, reproducción, continuidad) y corrida de toros o *turupukllay* (muerte)¹. A través del estudio de este original instrumento, de sus antecedentes y de sus diferentes procesos históricos, de sus cultores, de los contextos en los cuales se manifiesta, de su continuidad, evolución, cambio y permanencia, así como del abordaje de sus particularidades morfológicas y acústicas, queremos resaltar y poner en valor sus cualidades y sustentar su declaratoria individual como Patrimonio Cultural de la Nación. En 2013 el Ministerio de Cultura, mediante la Resolución Viceministerial 072-2013-VMPCIC-MC estableció: “Declarar Patrimonio Cultural de la Nación al instrumento musical conocido como *waka waqra*, *waqra* o *waqrapuku*, por ser uno de los aportes más importantes a la cultura musical del país”, pero lo que se hizo mediante esta declaratoria es englobar a todas las trompetas de cuerno del país, de manera general, sin considerar las particularidades que ellas tienen en sus distintos contextos de expresión, además de estar asociadas a sus propias tradiciones, quizá similares, pero evidentemente no compartidas. En lo que respecta al *waqrapuku* de Parinacochas, por sus características culturales, organológicas y acústicas diferenciadas (como de hecho lo es en los otros casos), le corresponde un reconocimiento singular que guarde relación con dichas peculiaridades.

2. Marco general

Según el *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*, el área de difusión del instrumento abarca la integridad de las hoy regiones —antes departamentos— de Huancavelica, Ayacucho y Apurímac; y parte de las regiones de Arequipa, Cusco, Junín, Pasco, Huánuco y Lima (INC, 1978: 265 y 298). Nuestro trabajo se ha centrado en la manifestación del *waqrapuku* en la ciudad de Coracora, capital de la provincia de Parinacochas, Ayacucho; específicamente, en el contexto de la Fiesta Patronal de la Virgen de las Nieves y las corridas de toros que se realizan como parte final de la celebración católica.

¹ El *turupukllay* o juego de los toros, desde la perspectiva cultural andina, no considera la muerte de los toros sino solo el juego, la diversión con ellos. El *turupukllay* andino es el origen de las corridas actuales, las cuales han ido “evolucionado” hacia la “verdadera” corrida de toros a la usanza española actual, en donde sí se da muerte al animal.

Las investigaciones en torno al *waqrapuku* son muy escasas. Su presencia en la literatura científica se limita a menciones generales o a artículos cortos que nos aproximan superficialmente al conocimiento del instrumento. Establezcamos a continuación una relación cronológica de las fuentes, investigaciones y publicaciones dedicadas al *waqrapuku* y temas afines, comentando brevemente sobre sus contenidos, sus aportes —si los hubiere— y otros aspectos de interés.

Las primeras fuentes de información que describen aspectos de la práctica musical en el antiguo Perú, las encontramos en nuestras culturas precolombinas: La iconografía de complejas escenas musicales y/o coreográficas en dibujos y pictografías inscritas a nivel o en alto o bajo relieve en variados materiales; el diseño de esculturas en las que muchas veces se incluye a músicos e instrumentos; la iconografía en los textiles, así como los miles de objetos sonoros arqueológicos depositados en los museos, se han convertido en fuentes que, incuestionablemente, documentan nuestro pasado musical prehispánico. Pasado en el que, además, se evidencia la predilección por el uso masivo de los aerófonos, como las trompetas de diversas formas, tamaños y materiales. Aquí, creemos, se origina y se inicia la historia del *waqrapuku*.

Posteriormente, son los cronistas —soldados conquistadores y curas evangelizadores— los primeros en legarnos, aunque en su mayoría, descripciones generales sobre el mundo sonoro andino en el momento de la conquista e inicios de la colonia. De ellos, los más importantes para nuestro estudio son *La Crónica del Nuevo Mundo* del Jesuita Bernabé Cobo y *El nueva corónica y buen gobierno* de Guaman Poma de Ayala. De este último, si bien no abunda en detalles sobre la música y la danza, sus dibujos constituyen una valiosa fuente de información. A partir de estos, podemos establecer algunas hipótesis en cuanto al origen y antecedentes culturales o ideológicos del *waqrapuku*. Son importantes también por que en ellos podemos observar los procesos de adaptación y cambio, evolución y continuidad.

Entre sus dibujos, por ejemplo, se pueden apreciar con claridad cómo el *Waylla Kepa* de los chasquis es remplazado por el cuerno, instrumento de caza traído por los españoles y utilizado con el mismo fin desde los primeros tiempos de la conquista. Es probable su uso también en el pastoreo, lo cual veremos en el transcurso del presente trabajo. Es interesante también la figura que ilustra el *uaucu*, aerófono prehispánico manufacturado del calvario del venado, sindicado por algunos investigadores como antecesor del *waqrapuku*, como veremos más adelante.

De la colonia, no tenemos mayores referencias sobre posibles tratados de la música o la danza en las culturas andinas.

En cuanto a la bibliografía contemporánea, el *waqrapuku*, como tal, es abordado de diferentes maneras, aunque tangencialmente. Los esposos d'Harcourt (1990 [1925]), por ejemplo, lo presentan como una trompeta actual y no hacen mayores referencias sobre sus orígenes y otros aspectos relevantes para conocer más del instrumento. Tampoco plantean una conexión con sus posibles

antecedentes, a pesar de abundar en la documentación gráfica de trompetas prehispánicas. Sí nos refieren, en cambio, sobre el uso musical etnográfico del cuerno en otros países de América.

En la publicación de Policarpo Caballero Farfán, *Influencia de la música incaica en el cancionero del norte argentino* (1946), a pesar del sesgo y las limitaciones científicas típicas de la época, encontramos interesante la siguiente referencia:

El Huajra y Hicc'ochó, son dos trompetas de cuerno, que antiguamente se fabricaban del cuerno de venado; sin embargo, se dice que se empleaba también del bisonte, traído de Centroamérica, en la inteligencia de que los antiguos peruanos mantuvieron intercambio comercial con las culturas desarrolladas en esa región, según algunas opiniones autorizadas. Sin embargo, nada concreto hay al respecto. Sea lo que fuere, el primero tenía la forma del cuerno, y el segundo constaba de varios cuernos adheridos unos a otros en forma de espiral. Está en actual uso en varias regiones del Perú, especialmente en los departamentos de Ayacucho y Apurímac, donde en la actualidad se fabrica de cuerno de buey. (Caballero, 1946: 120).

Sin embargo, no haber encontrado otras referencias ni constatado aún su actual vigencia, el *Huicc'ochó* y el *huajra* —según las características mencionados por Caballero— resultan interesantes para observar la evolución y desarrollo del *waqrapuku* en dos aspectos: en la conexión que se hace con la antigua construcción de trompetas con los cuernos del venado (el *uaucu* prehispánico mencionado líneas arriba) y la mención del *huajra* como un instrumento en forma de cuerno. Considerando una probable confusión en la descripción de ambos instrumentos, podría ser cierto que el *huajra* no solo era una trompeta en forma de cuerno, sino un instrumento de una sola sección de cuerno, tal como los españoles lo trajeran en el siglo XVI (Ver figuras de Guaman Poma 352, 864 y 825).

La Monografía de la Provincia de Parinacochas publicada en 1950 (Tomo I) y 1951 (Tomo II) registra también información importante del *waqrapuku* en la provincia de Parinacochas. En ella se incluyen algunos textos de las tonadas de aquella época que nos permiten apreciar también el proceso de evolución en los últimos 50 años en la región en donde estudiamos el instrumento.

Arturo Jiménez Borja, en su artículo *Instrumentos musicales peruanos* (1951), relaciona el uso del instrumento con los animales, pero en cambio manifiesta como muy común el uso del Huajra-Puco solo en los departamentos de Junín y Huancavelica. De su construcción, no hemos constatado aún si en esas regiones las trompetas son hechas de varios fragmentos de cuernos de toro

únicamente —como así lo indica—, pues en el caso de la región que estudiamos, el *waqrapuku* se construye proporcionalmente con cuernos de toro y vaca. De la misma manera, el área de difusión del corno andino va más allá de los departamentos indicados por el mencionado autor.

Aspecto interesante en esta publicación, es la descripción del modo de intercambio que realizaban los antiguos peruanos para obtener los *strombus* del norte del istmo de Panamá, y cómo este fue interrumpido luego de la conquista:

La Conquista (sic) interrumpió la navegación hacia el trópico en busca de especies exóticas. La voz de las grandes trompas marinas comenzó entonces a declinar hasta casi enmudecer, sobreviviendo en el sur del Perú, en Paucartambo y Pisac, departamento del Cuzco. (Op.cit.).

Esta misma afirmación sirve de sustento a Mildred Merino de Zela para señalar el ingenio del hombre andino que vio en las astas de los toros la manera de remplazar al caracol marino o waylla kepa.

Es el *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú* (INC, 1978), una de las obras que nos proporciona mayores datos sobre el *waqrapuku*: ubicación geográfica en nuestro país, las distintas denominaciones que adquiere en cada lugar, proporcionando además información organográfica y organológica importante. En cuanto a las técnicas e insumos utilizados para su construcción, los que allí se indican no son los únicos. Igualmente, no es de uso general determinar el “género” del instrumento —si este es macho o hembra— a partir del uso de los cuernos de uno u otro lado de la cabeza del ganado. En Parinacochas no existe tal diferenciación.

Desde otra perspectiva, la temprana vivencia con los campesinos de San Juan de Lucanas y su condición de antropólogo y escritor, le han procurado a José María Arguedas la virtud de ubicar al *waqrapuku* —como a muchos aspectos de la cultura andina en general— en diversas dimensiones: socioeconómica, cultural y literaria (1951, 1953, 1958b, 1986). Ello constituye un punto de apoyo importante para delinear el marco teórico de nuestro trabajo en la zona sur de Ayacucho (provincias de Lucanas, Parinacochas y Paucar del Sarasara). Desde esta perspectiva, se hace difícil que encontremos en Arguedas alguna descripción musicológica u organológica del *waqrapuku*.

Por otro lado, si bien el Mapa pretende responder básicamente a las interrogantes: Cuáles son ellos, su clasificación y los lugares en donde se usan en la actualidad, no se hace ninguna mención en cuanto a la conexión de los instrumentos actuales con sus probables antecesores prehispánicos, a pesar de resaltar su importancia en la parte introductoria:

Este Mapa también señala que la predominancia en la actualidad de ciertos instrumentos como los de viento, son indicativos de concepciones estéticas ancestrales que subsisten y nos caracterizan; y nos sugiere la necesidad de un análisis más minucioso del actual uso de los instrumentos de viento en zonas andinas y selváticas con respecto a las vinculaciones que deben existir entre alguno de éstos y antiguas técnicas que permitieron construir, por ejemplo, los huacos silbadores Chimú, que producen sus sonidos mediante un sistema hidroeólico. Un estudio comparativo de los materiales que presentamos con otros del pasado, nos mostrará los orígenes de sus ocasiones de uso y sus modificaciones morfológicas y de afinación que han sufrido en el tiempo, entre otras causas por el mestizaje de nuestras culturas originarias con nuevas formas religiosas, económicas y culturales. Asimismo, este trabajo tiene la intención de promover parte de nuestra cultura en la comunidad, para reafirmar nuestros valores nacionales y para que lleguemos a reconocer en ellos los cimientos de todo nuestro desarrollo musical.

Otros datos importantes de esta publicación son: el Santiago de metal —una de las denominaciones del *waqrapuku* en Junín, construido de hojalata— y el *Wagra Corneta de cerámica* (Ayacucho, Huamanga). Ambos, importantes también para observar los procesos adaptación, continuidad, evolución y vigencia de la cultura musical andina, uno de los temas centrales de nuestra investigación.

Contiene, asimismo, abundante información sobre las trompetas etnográficas en general, algunas de ellas, vigentes desde los tiempos prehispánicos, como el pututo o waylla kepa. A pesar de ello, tampoco se hace tal mención. Otro dato importante también es la denominación de *pututo*, dada a una trompeta de cuerno vigente en Puno y en la provincia limeña de Yauyos, en donde también se le llama *cacho*. Este dato lo corroboramos personalmente en enero del 2004, durante la fiesta de la *Mamita Candelaria* en Puno. La bibliografía y fuentes consultadas, son otro aporte significativo de este trabajo.

En cuanto a los trabajos de Raúl Romero (1985), sus menciones generales se circunscriben a la manifestación del *waqrapuku* en el valle del Mantaro, y a la exclusividad y diferenciación social que significa el uso de ciertos instrumentos musicales. En el caso del *waqrapuku*, Romero reserva al sector campesino su uso exclusivo, posición que, para el caso de Parinacochas, compartimos parcialmente. Allí, el ganado y la hacienda, elementos que vinculan cotidianamente a los sectores rural y urbano, permiten que muchos hacendados o ganaderos lleguen a aprender lastonadas—texto y melodía—del *waqrapuku*. La marcación del ganado o *vacahierruy* (rito de fertilidad), por ejemplo, es una de esas oportunidades en las que ganaderos y campesinos se confunden en una sola emoción: la vida y la reproducción de los animales. Si bien es raro que compartan el instrumento, sí interactúan en los cantos.

Mildred Merino de Zela (1986) es otra investigadora que también, como lo indicamos líneas arriba, plantea el problema de adaptación, cambio y continuidad, pues citando al profesor huamanguino Gregorio Medina Robles,

asocia el origen del *waqrapuku* al pututo o wayllakepa, luego de interrumpirse el comercio con Centroamérica. Manifiesta que el cuerno fue visto por el ingenio del hombre andino como insumo para remplazar al caracol, erradicado además en las campañas de extirpación de idolatrías durante la conquista y coloniaje.

Arturo Kike Pinto ha publicado en el Boletín de Lima (1995) un artículo corto sobre el *waqrapuku* que incluye algunas transcripciones. Él también hace referencia al origen prehispánico del *waqrapuku*. Al igual que Policarpo Caballero, Bernabé Cobo (en Jiménez Borja, 1951) y Merino de Zela, lo asocia al uso del calvario del venado y al Waylla kepa. Es decir, plantea también el proceso de adaptación, cambio, evolución y continuidad.

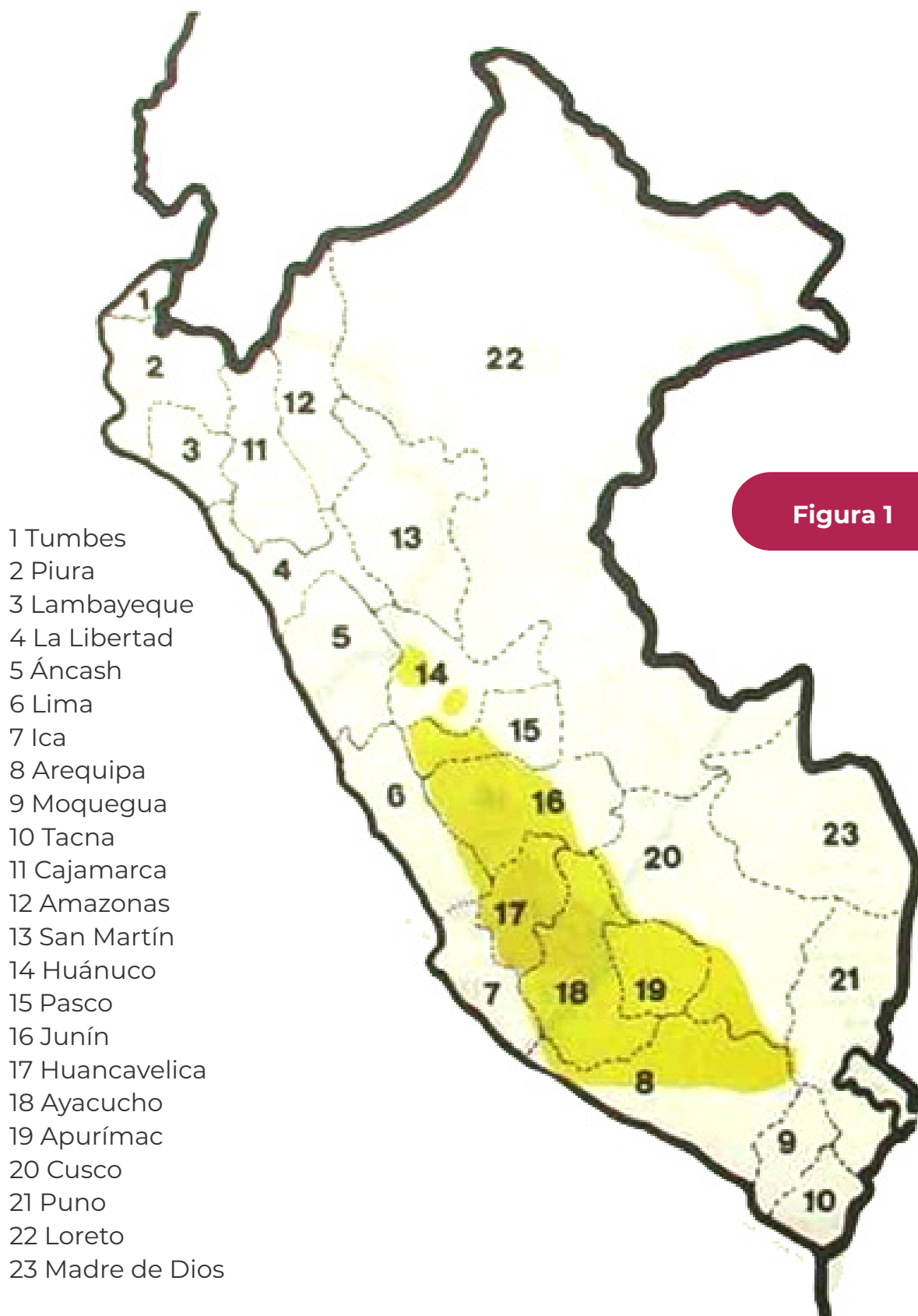
3. El *waqrapuku*: Ubicación y organología

Ubicación y área de difusión en el país

Según el *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú* (Op. cit.: 265, 298 [ver figura 1]), las áreas de difusión del *waqrapuku* son la zona central y centro sur del país abarcando la totalidad de las hoy regiones de Huancavelica, Ayacucho y Apurímac; y parcialmente las regiones de Arequipa, Cusco, Junín, Pasco, Huánuco y Lima. En cambio, para el investigador Arturo Pinto:

El área de difusión del Waqra Phuku, con sus variantes en cuanto a estilo y denominación, abarca desde la zona de los Andes centrales, Pasco, Junín, sierra de Lima, pasando por Huancavelica, Ayacucho y Apurímac, hasta las zonas sureñas de Arequipa y Cusco. (Pinto, 1995: 14).

En la provincia de Parinacochas, el instrumento está difundido en casi todos sus distritos: Chumpi, Puyusca, Upahuacho, Pacapausa, Pullo y Coracora. La abundancia de ganado vacuno en estos distritos, así como la gran afición a las corridas de toros, son las principales razones.



Organografía del *waqrapuku*: Etimología, morfología y clasificación

Etimología

En diferentes tratados, hemos encontrado numerosas formas de escribir el nombre de nuestro instrumento: CORNETA o CORNETA DE CACHO o CORNETE o HUACCRA PUCU o HUACLA o HUACRA-PUCO o HUAGAY-CONDOR o HUAGRA CORNETA o HUAJKRA PUKUNA o HUAJLA o HUAJRA PUCO o SANTIAGO o TORO CORNETA o WAGRA o WAGRA CORNETA o WAGRA PUCU o WAGRA-PUKU o WAGRA WAGRA o WAJLA o WAKA WAG'RA o WAQRA CORNETA O WAQRA-PUKU (INC, Op.cit); HUACCRAPUCO (Caballero, 1954); CUERNO (Espinoza, 1953); WAQ'RAPUKU, CACHO (Romero, 1985); HUAJRA-PUCO (Jiménez Borja, 1946); WAQRAPUKU (Vásquez, 1988); TROMPETA (moderna) (d'Harcourt, Op.cit.); y HUAJRA-PUKO (Pinilla, 1981).

Para poder hacer el uso correcto del nombre del instrumento en el idioma quechua, hemos recurrido al diccionario Kechwa-Castellano; Castellano-Kechwa de Cesar A. Guardia Mayorga (1979), cuya confección está realizada en base al alfabeto aprobado en el Congreso de Indigenistas Interamericanos celebrado en la ciudad de La Paz en el año de 1954. También utilizamos el de Soto Ruiz (1976). En ambos, la escritura correcta del nombre del instrumento que estudiamos es *waqrapuku*, sin embargo, en recientes estudios musicológicos, hemos encontrado diferentes formas de escritura respecto al nombre del instrumento que nos ocupa: *waqra phuku* (Kike Pinto, 1995); *wakrapuku* (Romero, 1993: 9).

Morfología

La forma y el tamaño del instrumento son determinados por la dirección que se les da a los cuernos en cada unión y por la cantidad que de ellos se utilicen. En la forma, los encontrados en Parinacochas son en su mayoría de espiral, de una, dos y tres vueltas. Esto, dependiendo del lugar de origen del "cornetero". Solo en Parinacochas, a pesar de las cortas distancias entre población y población, existen variedades de *waqrapukus* en cuanto al tamaño. Es raro ver los de forma circular (norte de Ayacucho) u ondulada que sí son característicos de la sierra central.

En cuanto a la construcción del *waqrapuku* a base de cuernos de toro o de vaca; de toro y vaca a la vez; más cuernos de toro o más cuernos de vaca; y si estos son del mismo lado o no de la cabeza del vacuno, hemos encontrado en el texto citado de Roel Pineda y otros (INC, 1978) una información distinta a la obtenida en el trabajo de campo. En libro citado, se afirma que los *waqrapukus* hechos con los cuernos de un lado son "machos" y los hechos con los del otro lado son "hembras".

En Parinacochas, el *waqrapuku* está hecho con cuernos de toro y de vaca. Las siete u ocho primeras piezas (dependiendo de la cantidad total de ellos) que corresponden al extremo proximal y a la embocadura del instrumento, son de toro; y el resto, que corresponden al cuerpo y extremo distal del instrumento, son de vaca.

Asimismo, si el instrumento es “macho” o “hembra”, depende de la cantidad total de cuernos que componen el instrumento. Los que contienen hasta un promedio de 22 son “machos” o “altos”; y los que llegan hasta un promedio de 27 ó 28, son “hembras” o “bajos”. La razón, es porque los *waqrapukus* que contienen menor cantidad de piezas son más difíciles de ejecutar y demandan un mayor esfuerzo físico o mejor técnica, más aún, si la mayoría de sus cuernos componentes son de toro.

Armando López Huayta, joven cultor del *waqrapuku* de la ciudad de Coracora, nos mencionó que “*los cuernos del toro son más duros y gruesos que los de la vaca*”, por eso es que tengan que combinarse para poder obtener un sonido equilibrado.

Los waqras de mayor cantidad no requieren mayor esfuerzo para su ejecución y por eso son denominados hembras. Esto se explica en que, en un instrumento más largo, se pueden obtener con mayor facilidad los armónicos que construyen sus melodías o tonadas; en uno más corto, se hace más difícil. Cabe señalar que los *waqrapukus* contruidos de solo cuernos de toro son muy difíciles de ser ejecutados, además de emitir una dura sonoridad. Mientras que los hechos con solo astas de vaca, son fáciles de soplar, pero de débil sonoridad. Por eso se hace la combinación de ambos, para obtener una sonoridad más equilibrada y de mayor calidad.

Clasificación organológica

Dentro de la clasificación organológica realizada por Hornbostel y Sachs (1961 [1914]) ampliada por Roel Pineda y otros en el anteriormente citado Mapa de Instrumentos Musicales de Uso Popular en el Perú, el *waqrapuku* estaría clasificado dentro de **los aerófonos de sopro, trompeta, natural, de tubos, longitudinales, cuernos, sin boquilla o con boquilla**. Por ende, su código numeral sería **423.121.21 (con boquilla) ó 423.121.22 (sin boquilla)**. La correspondencia sería de la siguiente manera:

- 4 = Aerófonos,**
- 2 = de sopro,**
- 3. = trompetas.**
- 1 = Naturales,**
- 2 = de tubos,**
- 1. = longitudinales.**
- 2 = de cuernos,**
- 1 = con boquilla o**
- 2 = sin boquilla.**

La cantidad de cuernos usados para su construcción varía, hemos encontrado *waqrapukus* entre 20 y 28 cuernos. El tamaño en promedio puede estar entre los 30 y 60 cm de alto por 1.20 mts de largo y 35 cm de ancho en la base del instrumento.

El timbre del instrumento es similar al del corno francés. Su nombre proviene de dos voces quechuas: **waqra**, que significa cacho o cuerno; y **puku, pukuy o fukuy** que significa soplar.

4. Historia y antecedentes organológicos

Es difícil saber con exactitud cómo y cuándo se creó este original instrumento andino. Pero por el uso de la cornamenta del ganado vacuno —insumo básico para su construcción—, mas no por sus antecedentes culturales e históricos, es evidente que el *waqrapuku* es posterior a la conquista hispana, pues la importación del ganado vacuno se inicia en América y sus colonias a partir de la segunda mitad del siglo XVI.

El investigador Manuel Bustamante (Op.cit.:137) afirma que el “toro corneta” —como él lo denomina— ha sido importado por los españoles y adaptado a la cultura indígena, pero no profundiza en el tema y tampoco hace referencia a las fuentes que sustenten esta afirmación. Sin embargo, esta aseveración, que creíamos remota en un principio, ha ido cobrando cierta veracidad luego de haber encontrado valiosa información en algunos dibujos de Guaman Poma de Ayala. Tales dibujos, que deben corresponder a fines de la segunda mitad del siglo XVI y/o principios del XVII —época del cronista—, nos muestran instrumentos sonoros utilizados por chasquis (Figura 2) y cazadores (Figura 3) que, al parecer, habrían sido contruidos de un solo cuerno de vacuno o caprino. Esto nos llevó a investigar la organología española antes, durante y después del siglo XVI, encontrando valiosa información textual y gráfica de instrumentos musicales como el cuerno de caza y algunas flautas o gaitas de pastoreo contruidas también de cuerno de vacuno y caprino. Es probable entonces que estos instrumentos hayan llegado al Perú con la conquista y/o durante la importación de ganado vacuno en el coloniaje, lo cual nos conduce a la hipótesis de que uno de los orígenes morfológicos del *waqrapuku*, posterior a la conquista, estaría en estos instrumentos sonoros traídos desde España. Esto confirmaría a su vez la hipótesis muy difundida de que el *waqrapuku* remplazó al *waylla kepa* o *pututo* que fuera erradicado ferozmente durante la conquista y coloniaje a través de las campañas de extirpación de idolatrías. Así lo demostraría la secuencia gráfica de los dibujos de Guaman Poma de Ayala (Figuras 2, 3 y 4) que nos muestra claramente el proceso de sustitución del *wayllakepa* o *pututo* —de uso oficial de los chasquis y muy difundido en el *Tahuantinsuyo*— por el cuerno, proceso que Guaman Poma de Ayala, infortunadamente, no describe ni hace mayor referencia en sus escritos.

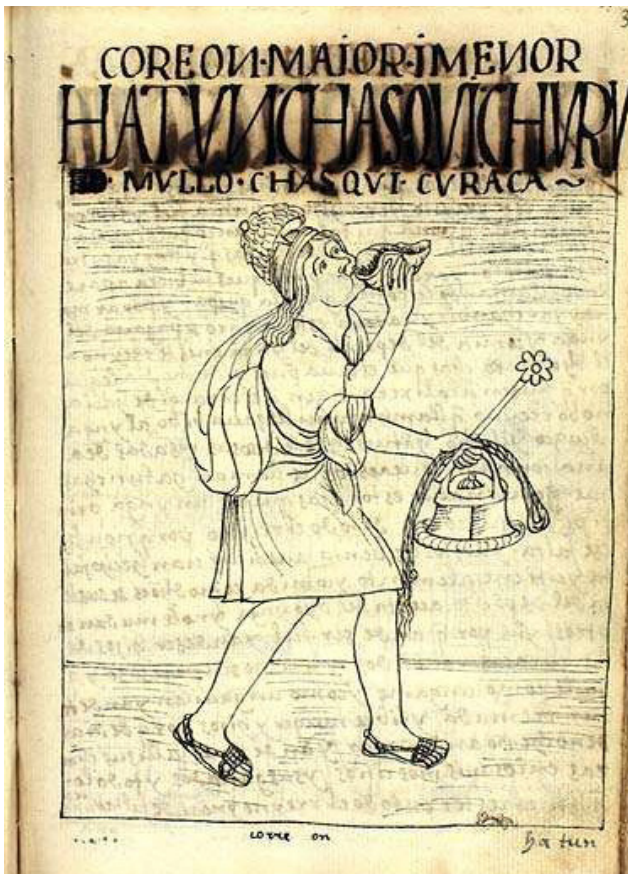


Figura 2

Fuente: <http://img.kb.dk/ha/manus/POMA/POMA0352.jpg>
 COPENAGHE BIBLIOTEK



Figura 3

<http://img.kb.dk/ha/manus/POMA/POMA0864.jpg>
 COPENAGHE BIBLIOTEK



Figura 4

http://img.kb.dk/ha/manus/POMA/POMA_0825.jpg
<http://img.kb.dk/ha/manus/POMA/POMA0352.jpg>
COPENAGHE BIBLIOTEK

Si bien es cierto que en la actualidad no sabemos aún de la existencia de algún ejemplar de este tipo de instrumentos de cuerno de los siglos XVI y XVII, habría que considerar la transformación que han sufrido instrumentos hispanos como la vihuela, algunos aerófonos y otros instrumentos en el proceso de aculturación y de adaptación a las necesidades estéticas y socioculturales de las sociedades andinas, lo que bien podría haber sucedido con aquellos instrumentos —los cuernos antes mencionados— que posteriormente resultarían en el *waqrapuku*. Al respecto, son importantes los siguientes dibujos de Guaman Poma:



Figura 5

<http://img.kb.dk/ha/manus/POMA/POMA0044.jpg>
COPENAGHE BIBLIOTEK



Figura 6

<http://img.kb.dk/ha/manus/POMA/POMA0870.jpg>
COPENAGHE BIBLIOTEK

En la figura 5 se muestra, según la leyenda inscrita, a *don Diego de Almagro y don Francisco Pizarro en Castilla*. Guaman Poma no hace mención del músico soldado que ejecuta un aerófono y un membranófono a la vez, y cuyo discurso musical e instrumentos deben corresponder a alguna forma musical europea del siglo XVI, pues no se tienen antecedentes de formas de ejecución similares en las expresiones musicales prehispánicas que se han llegado a conocer, principalmente, a través de las fuentes iconográficas. Pero hoy es frecuente observar en muchas regiones de nuestro país que este estilo de ejecución instrumental forma parte de la música tradicional peruana. En el caso de España, es una de sus expresiones tradicionales que aún se mantiene vigente (ver <http://usuarios.lycos.es/Aqueron/gaitaroc.htm>). Al respecto, es interesante lo hallado en *La música de los incas* de los d'Harcourt:

El ejecutante de tinya a veces ejecuta también simultáneamente el pinkullo o pfukullu, flautín de tres notas. En este caso, suspende la tinya en el antebrazo izquierdo, en cuya mano está el flautín, mientras que con la mano derecha golpea la tinya a manera de un tamborcito provenzal. Es probable que en esta costumbre haya una influencia catalana. (d'Harcourt, 1990: 18).

La figura 6 nos muestra un cordófono de cuatro órdenes, probable predecesor de los diversos cordófonos del mismo tipo que existen en la actualidad, y que se muestra también como un claro ejemplo del proceso de transformación de los instrumentos que llegaron tempranamente a nuestro país. Cabe destacar asimismo que de los instrumentos expuestos en las figuras 3, 4 (cuernos) y 6 (cordófono de cuatro órdenes), no tenemos evidencias de su uso o vigencia actuales en el Perú de hoy.

En relación al uso de material orgánico —como es el caso del *waqrapuku*— para la confección de instrumentos musicales en el contexto andino, encontramos datos interesantes en algunas leyendas y/o cuentos míticos andinos de tradición oral que relatan la construcción de flautas a partir de los restos óseos o de carrizos que brotan del cuerpo del ser amado que, la mayor de las veces, ha sido víctima mortal de la fatalidad del destino vinculada al amor. Es el caso de algunos cuentos que escuchara en la infancia a una tía materna o a la leyenda relacionada con el *manchay puytu* descrita por Leandro Alviña (1919) y que es citada por los d'Harcourt de la siguiente manera: "Camporreal, cura de Yanaquihua, confeccionó una quena de una tibia de su difunta bienamada, y cuando los recuerdos de su amor lo visitaban demasiado violentamente, exhalaba su pena tocando el puytu". (d'Harcourt, Op.cit.: 58).

En la construcción del *waqrapauku* con los cuernos del toro, se podría verificar esta posibilidad, pues el hombre andino, por su naturaleza humana —de gran sensibilidad— y cultural, vincula notablemente el medio ambiente y sus elementos a su vida cotidiana y sentimental. Es aquí oportuno reiterar parcialmente lo dicho por Greslou en el sentido de que:

Para el hombre andino, la naturaleza toda, el mundo, el cosmos, es vida y fuente de vida, y todos sus elementos constitutivos son seres vivos. Los seres humanos nacen parte de este mundo, al igual que las rocas, los árboles, las lagunas, y todo cuanto existe. (Greslou, 1991: 136).

De esta manera, el toro, incorporado al mundo andino a partir de la colonia, muy pronto se convertiría en parte de esa naturaleza y de la vida misma del campesino, alcanzando características de familiaridad e incluso totémicas. Entonces, una manera de recordar siempre al hermano o al hijo (ver a continuación las tonadas *Al comienzo se arrea al toro* y *Atunquinray*) después de ser enviado al sacrificio por el hacendado o para las corridas de toros, será, precisamente, construyendo un instrumento musical a partir, en este caso, de su cornamenta. No tenemos noticia de que se construyan instrumentos de otras partes del toro.

Al comienzo se arrea al toro:

*Acuñaaya hermano, puririsunchic,
Pichcca soldadupa chaupillanta.*

*Vamos ya **hermano** a caminar
En medio de cinco soldados.*

Atunquinray

*Atun quinrayta seccaycaruptiy
Ima mamayracc huahuay nihuanca,
Ima taytayracc churiy nihuanca*

*Cuando yo termine de voltear la
falda grande,
¿Qué madre me dirá hijo?
¿Qué padre me dirá hijo?*

Creemos conveniente abordar con mayor detalle estos relatos, pues abre grandes posibilidades para conocer y entender este y otros procesos culturales en las sociedades andinas. A modo de ilustración, mostramos algunos de los instrumentos españoles antiguos y actuales mencionados anteriormente.



**Figura 7. Cantiga 270.
Pareja de cornetas medievales**

<https://musicaybellasartes.wordpress.com/2017/11/06/cuernos-olifantes-cornetas-oficleido/>

Su nombre proviene de corno, cuerno, ya que efectivamente en principio se construían a partir de las astas de distintos animales, lo cual se sigue haciendo todavía en Israel con el shofar, antiquísimo instrumento del que ya tenemos noticias en el Antiguo Testamento. Las que aparecen en el codex princeps de El Escorial, no dejan lugar a dudas en cuanto a su forma, lo que no está claro es si eran de asta o de marfil o de madera. A finales del siglo XV aparece no obstante un instrumento con unas características organológicas y tímbricas muy precisas, llamado Zink en los países anglosajones, cornetto en Italia y corneta en España, usado regularmente desde 1500 a 1650 en agrupaciones de ministriles de toda Europa, bien como instrumento solista superius, bien para doblar o adornar las voces de soprano y contralto. (Sanz, 2003).



Figura 8. Cuerno o bígaro

<http://www.es-aqui.com/payno/inst/bigaro.htm>

Se denominan bígaros a las trompetas construidas con caracolas marinas y por extensión a los de cuerno de cabra o vaca. Muy usados en pastoreo para comunicarse entre pastores y en muchos lugares para avisos y llamadas. También para producir sonidos rituales en ciertas fiestas y ceremonias. (Payno, 2002).



Figura 9

Gaita gastoreña con cuerno de vaca

<http://www.es-aqui.com/gaita/>

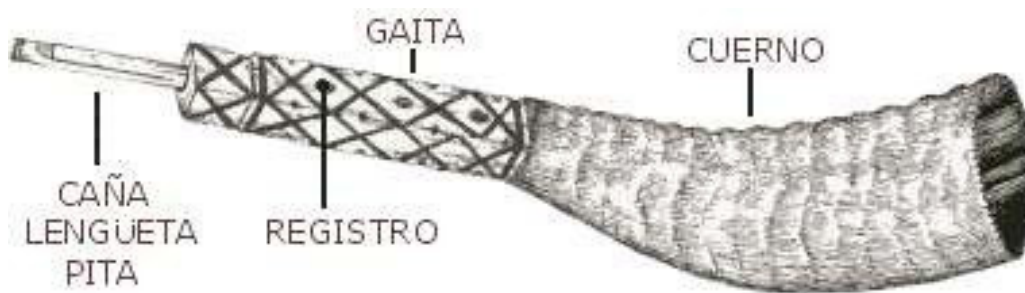


Figura 10
Gaita gastoreña con cuerno de cabra

<http://www.es-aqui.com/gaita/>

Estos instrumentos, que aún son contruidos de cuernos de vacuno o caprino, como el *cuerno* o *bígaro* (Figura 8), la *gaita gastoreña* (Figuras 10 y 11) u otros como el *pito de cabra*, *la chifla*, *la flauta de cuerno de vaca*, *el gemshorn*, entre otros, son utilizados en las labores de pastoreo en las serranías ibéricas y cuyos orígenes, en algunos casos, se remontan a varios siglos antes del presente. Las sonoridades actuales de algunos de estos instrumentos no son similares al del *waqrapuku* y no se sabe cómo lo eran hace cuatro o cinco siglos atrás. Pero lo que interesa para nuestro estudio es el uso del cuerno en la construcción de estos instrumentos hispanos y la connotación que pueda tener en el origen morfológico poshispánico del *waqrapuku*. Como se ha visto, es lógica la posibilidad de que algunos de estos instrumentos hayan sido trasladados desde España —como dice Bustamente— cuando se inicia la importación del ganado vacuno, aunque antes del siglo XVIII como él lo manifiesta.

El uso del cuerno para la construcción de instrumentos sonoros con fines musicales o de comunicación, ha estado presente en muchas culturas de la antigüedad y de todo el mundo. Luego sería remplazado por otros materiales —principalmente el metal— hasta convertirse en lo que hoy conocemos como el corno francés, por ejemplo. En el Perú, es probable también que los morochucos de Pampa Cangallo, conocidos como pastores y ganaderos, hayan heredado de sus ancestros españoles —almagristas vencidos en Chupas en 1542—, al margen de sus usos y costumbres, algún instrumento de comunicación guerrera de una sola pieza cuerno, como los que hemos mostrado en los dibujos de Guaman Poma o de la España antigua y actual.

Con lo anteriormente descrito, podemos establecer la historia del *waqrapuku* en dos grandes etapas demarcadas por la presencia de occidente en estos territorios.

Etapa prehispánica

Los antecedentes más remotos del uso de artefactos sonoros en el antiguo Perú corresponden a los encontrados en Caral, y que consisten en antaras, flautas y quenás, y que la arqueología ha datado en aproximadamente 4,500 años de

antigüedad. Otros objetos sonoros con una antigüedad de 4,500 años son unos silbatos de barro y hueso encontrados en el templo de los brazos cruzados de Kotosh, en Huánuco. “Todos estos instrumentos corresponden a una etapa en que se desconocía la cerámica. Solo la piedra, el barro y el material orgánico sirvieron de materia prima para la confección de herramientas y otros objetos”. (Bolaños, 1985: 11).

Cabe señalar que el uso de material orgánico no es exclusivo de estos tiempos, ellos fueron utilizados en las distintas etapas de nuestra historia prehispánica, durante la conquista y colonia e, incluso, actualmente. Estos serían pues los antecedentes orgánicos del *waqrapuku*, siendo en cambio las numerosas trompetas de cerámica, metal —y también de material orgánico— construidas en los últimos 3,000 años sus antecedentes culturales y morfológicos, sobre todo, en cuanto a la forma.

Un artefacto sonoro o instrumento musical de origen prehispánico del cual se especula como ascendente directo del *waqrapuku*, es la trompeta de caracol marino en sus diferentes variedades: *strombus galeatus*, *strombus peruvianus* y *malea ringens*. El *wayllakepa* o pututo, cuyo hábitat natural son las aguas cálidas que bañan las costas del Ecuador hacia Centroamérica, fue un instrumento sonoro muy difundido en muchas culturas de América. Por las cualidades acústicas del caracol marino, su uso parece haber estado reservado tanto para los ritos religiosos, como para la guerra y las comunicaciones. Como ya hemos mencionado, al haber sido erradicado masivamente durante la conquista y establecimiento de la colonia. Al respecto, la investigadora Mildred Merino de Zela escribe lo siguiente:

El profesor Gregorio Medina Robles opina que [el *waqrapuku*] deriva de los ‘pututos’ incaicos. Interrumpido el comercio de los caracoles marinos, los indígenas se habrían ingeniado para fabricarlos de astas de toros. De allí también la creencia de que su sonido embravece a los toros. (Merino de Zela, 1986).

Al margen de la posible interrupción del comercio entre el Tahuantinsuyo y las culturas centroamericanas², sabemos que el waylla kepa fue masivamente erradicado por los invasores. Tanto por los soldados conquistadores como por los clérigos. Los primeros, por la amenaza de insurgencia que representaba para los intereses de la conquista y, los segundos, por el fuerte poder religioso que significaba un serio obstáculo para la evangelización de los naturales.

² El *strombus* marino se obtenía bajo el sistema de trueque durante el comercio e intercambio con otras culturas centroamericanas. “El uso del *strombus* lo encontramos a partir del Horizonte Temprano. Este molusco habita al norte del Istmo de Panamá” (Codina, Op.cit.: 4).

Esta situación debe haber motivado a los sobrevivientes del imperio, según nuestra hipótesis, a buscar su reemplazo en el uso y transformación de otros elementos. Es en estas circunstancias en que debió generarse las siguientes situaciones: O el hombre andino vio en las astas del toro la materia prima para reemplazar el waylla kepa, o el uso de las astas fue “sugerido” por las trompetas de cuerno de una sola pieza que trajeron los españoles como instrumento de caza o de pastoreo trasladado durante la importación del ganado lanar y vacuno. Esta posibilidad se refuerza con la observación directa en Puno durante la Fiesta de la Candelaria del 2004, en donde fuimos testigos del uso de una sola pieza de cuerno de ganado vacuno que acompañaba la música de algunas comunidades campesinas durante su desplazamiento, y el cual era llamado *pututo*.

Si consideramos las probabilidades anteriormente expuestas, el proceso evolutivo del *waqrapuku* durante los períodos posteriores a la conquista debió ser el siguiente:

1. El waylla kepa o pututo era uno de los instrumentos más difundidos en el imperio de los incas, y es destruido masivamente y se prohíbe su uso durante la conquista y posterior establecimiento de la colonia (Figura 2).

2. A fines del siglo XVI ya se observa la presencia de instrumentos de cuerno de una sola pieza traído por los españoles como instrumento de caza o pastoreo (Figura 3).

3. El waylla kepa o pututo —de uso privilegiado de chasquis y mensajeros— extirpado y prohibido su uso, es prontamente reemplazado por el instrumento de cuerno, arriba señalado (Figura 4).

4. Los antecedentes culturales de las trompetas, que aún permanecen en la idea de las sociedades andinas, van determinando la creación de un nuevo aerófono a partir de los cuernos del vacuno.

5. La forma curvada del cuerno sugiere, si es proyectada, la potencial imitación morfológica del waylla kepa, el cual es erradicado en la época.

6. Progresivamente, de un instrumento semiótico —tal como serían usados el cuerno de caza o de de pastoreo importado de España y el waylla kepa—, el *waqrapuku* va transformándose en un instrumento melódico según las necesidades estéticas y/o culturales (ritos o fiestas de los animales) de sus usuarios y según se vaya dando la adaptación de los vacunos al contexto y cultura andinos.

7. El corno andino se va convirtiendo progresivamente en instrumento melódico a medida que el hombre andino va descubriendo —a fuerza de sopló— sus armónicos naturales, sobre los que ahora, construye sus tonadas (ver escalas y

tesitura del instrumento). Es probable que, en este proceso, aunque tardíamente, haya recibido alguna influencia de las trompetas importadas de occidente, sobre todo, cuando surgen y se establecen las bandas de metales.

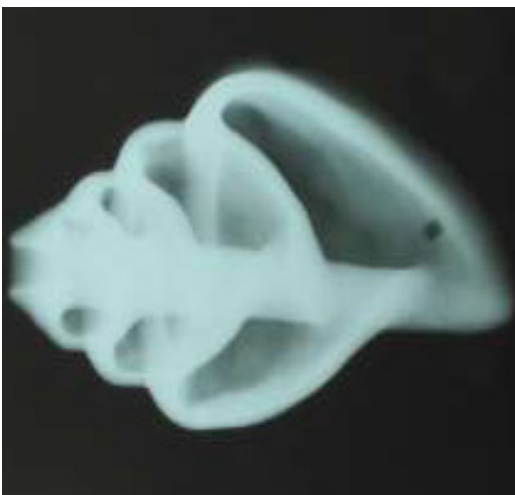
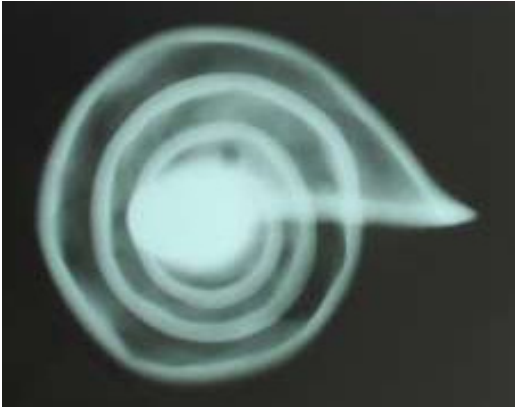
En las siguientes fotografías se muestran juntos un pututo y un *waqrapuku* de Chumbivilcas (Cusco) en donde se observa la gran similitud que existe entre ellos. Se aprecia igualmente un waylla kepa de cerámica de la cultura Moche (100 – 700 d.C.) y sus respectivas radiografías que reafirman la posibilidad como su antecedente cultural y morfológico más próximo del *waqrapuku*.

Aunque sus antecedentes culturales y morfológicos provienen de épocas prehispánicas, los esposos franceses Raúl y Margarita d'Harcourt (Op.cit.), en sus estudios sobre la música de los incas, clasifican el *waqrapuku* como trompeta andina moderna, pero sin mayor información que sustente tal afirmación.

De esta manera, vemos que en la primera etapa de la historia del *waqrapuku* encontramos múltiples antecedentes que demuestran su origen cultural.



Foto: **Carlos Mansilla V.**



Fuente:

Proyecto Waylla Kepa

Foto: **Arqueól. Víctor Falcón**

Proyecto Waylla Kepa

Rayos X: **Valley University**

USA

Proyecto Waylla Kepa

Foto: **Arqueól. Víctor Falcón**

Proyecto Waylla Kepa

Rayos X: **Valley University**

A pesar de la diversidad de materiales utilizados para la construcción de instrumentos sonoros en épocas preincaicas, durante el imperio del Tahuantinsuyo se continuaron utilizando aerófonos de material orgánico³. En las fiestas del Chinchaysuyo, por ejemplo, utilizaban calvarios de venado (llamado *wauku*) en una de sus danzas. Estos instrumentos eran soplados por el extremo occipital del cráneo y acompañados de una especie de *tinyas*, las cuales eran tañidas por las mujeres, como hasta hoy se estila en el caso de la herranza.

El Padre Cobo, según Jiménez Borja, lo describe de la siguiente manera: “El son hacen con una cabeza de venado seca con sus cuernos que les sirve de flauta” (Jiménez Borja, 1951: 41). En este caso, el cuerno del venado no es hueco, por lo que su ejecución es imposible por esta vía. Algunos ejemplares que hemos tenido a la mano, aunque réplicas, evidencian su ejecución por el extremo occipital de este instrumento, extinto en el Perú y que solo pervive en algunas zonas de Colombia y Venezuela.

Otro dato importante, con respecto al *uaucu*, lo encontramos en las Constituciones Synodales del Obispado de la Ciudad de Guamanga del año 1672, publicado con licencia de Gerónimo de Contreras en 1677 y que en su capítulo VI titulado “*De los idolatras, y los hechizeros*”, dice lo siguiente:

Y velaron los Curas en efpecial por fu oficio, y todos los chriftianos por la obligación de católicos en defcubrir las idolatrías envejecidas en eftos ignorantes Indios que a nueftra vijta eftan practicando con hechos indiferentes a título de feftejos, y coftumbres fuyas no permitiendofelas, ni los bailes cantares, o taquíes antiguos en lengua materna ni general: confumiendoles los tamborillos, caveças de venados, antaras, y plumeria: dexandoles los tambores grandes de danzas de fieftas de el Corpus y de Santos. (Castilla y Zamora en Contreras, 1677: 31).

Estas escenas han sido representadas por Guaman Poma de Ayala en los famosos dibujos de su Nueva Cronica y Buen Gobierno.

Antes de los incas, varias culturas —sobre todo las del norte peruano— fabricaron trompetas de cerámica en forma de espiral, de las cuales no sabemos aún sus posibilidades sonoras ni el sistema musical que utilizaban (afinación, escalas, etc.), pero, por su forma, hay que considerarlas como antecesores del instrumento que nos ocupa. Así lo demostrarían algunos de los ejemplares que se encuentran en algunos museos de Lima y en los estudios de Bolaños (1985, 1986), uno de los pocos investigadores peruanos que se ha ocupado del estudio de los instrumentos antiguos del Perú.

³ En las culturas primitivas americanas, los instrumentos musicales eran construidos básicamente de material orgánico. Utilizaban huesos humanos, de aves, de cérvidos, de llama, de vicuña, etc. Posteriormente, se descubre la cerámica, un nuevo elemento para la construcción de nuevos y variados instrumentos, especialmente los de viento. Más información podremos encontrar en Codina (Op.cit.), Fortun (1969: 70).



**Trompeta moche.
100 – 700 d.C. MNAHP**

Proyecto Waylla Kepa
Foto: Víctor Falcón

**Trompeta moche.
100 – 700 d.C. MNAHP**

Proyecto Waylla Kepa
Foto: Dimitri Manga

Estas trompetas de cerámica ilustradas, así como los caracoles marinos y sus representaciones en cerámica, son los antecedentes culturales e históricos más cercanos del *waqrapuku*.

El citado Arturo Kike Pinto ha escrito un artículo sobre el *waqrapuku* en el que establece similar apreciación respecto a los posibles antecedentes del *waqrapuku*. Dice lo siguiente: "Por otro lado, se ha encontrado casi intactos instrumentos de fabricación precolombina, hechos inclusive de cerámica, cuyo parecido con algunos de estos instrumentos actuales es impresionante". (Kike Pinto, 1995: 13).

Pero, ¿qué tipo de relación existía entre la costa norte y la zona centro sur de los andes para considerar las trompetas moches, por ejemplo, como antecedentes culturales del *warapuku*? Creemos que la respuesta está la expansión wari sustentada por Guillermo Lumbreras. En la actualidad, existen razones para explicar el motivo por el cual no existen actualmente en el norte (región de los mochicas) instrumentos parecidos o similares al *waqrapuku*. Una de ellas es que, antiguamente, el intercambio y las comunicaciones entre los antiguos peruanos se realizaban en mayor grado en línea vertical. Es decir, de norte a sur y viceversa. Las vías de penetración horizontal —de oeste a este— realizadas por los españoles tanto para la conquista como para trasladar las riquezas de la sierra a la mar y a España, provocaron la abrupta ruptura del sur y norte del país. Ver Arguedas (1958a), (1964).

Esta situación ha determinado que desde la zona central (costa y sierra) hacia la costa norte del país, la penetración hispana ha sido más fuerte con relación al sur. Esto ha ocasionado la erradicación en unos y la permanencia en otros, de sus costumbres más arraigadas.

En Enrique Gonzales (1982) *Historia Prehispanica de Ayacucho*, podemos ver el proceso de comunicación, intercambios e influencias que tuvieron antiguamente, principalmente, las culturas Wari (cultura centro sur andina que se expandió hasta la costa norte y el altiplano), Chavín (norte) y Tiahuanako (altiplano), que deben haber originado en otros tiempos la difusión y uso en un extenso territorio, de instrumentos musicales similares.

Es importante agregar que este aerófono, hecho de cuernos del toro por el hombre andino, no es exclusivo de nuestro país, existe también en otras culturas del mundo (Asia, África, Europa, etc.).

El cuerno —junto a la flauta de Pan— debe ser el instrumento de viento más antiguo del mundo. Desde los tiempos bíblicos, los etruscos —quienes reemplazaron sus cuernos por el bronce hasta llegar a lo que en la actualidad es el corno francés—, el cuerno ha estado presente en la historia de muchas de las culturas del orbe. Sachs (1947) menciona la existencia de una trompeta griega hecha por secciones de marfil, ajustadas prolijamente y reforzadas en las juntas con anillos de bronce.

Si en las culturas andinas precolombinas no se han encontrado antecedentes sobre el uso del cuerno, es porque en esta región del planeta no existían los animales que proporcionaran dicho material. El venado, por la estructura de sus cuernos, era poco probable que sirva de instrumento musical de viento. Por ello, como lo ilustra Guaman Poma, el calvario del venado era utilizado como instrumento sonoro introduciendo y haciendo friccionar el aire por su extremo occipital, mas no por los cuernos, como se ha dicho.

Vale recalcar entonces la capacidad de las culturas andinas de adaptar materiales ajenos a su contexto, dando así, continuidad, desarrollo y permanencia a los patrones estético- musicales forjados por centurias —y quizá por milenios— y que ahora constituyen parte la cultura musical andina, de la cual queremos demostrar su actual vigencia. Al respecto, ver Arguedas (1985); de Raúl Romero, el ensayo que sobre la resistencia cultural en los andes centrales del Perú realiza en el libro “Música, Mascaras y Danzas en los Andes” (Romero, 1993) y la tesis de Valenzuela (1984) sobre la historia y evolución de la orquesta típica del centro.

Etapas poscolonial

Después de la llegada de los españoles, los aerófonos continúan su desarrollo manifestándose entre otros nuevos instrumentos, el *waqrapuku*.

- a) Uso del cuerno como materia prima en la construcción del instrumento para su continuidad y permanencia. Reemplazo del erradicado pututo.
- b) Uso y función del *waqrapuku* como instrumento de comunicación y actividades rituales, los cuales cumplía el pututo.
- c) Adaptación del *waqrapuku* a los rituales y fiestas ganaderas de las culturas andinas, sobre todo, a las del ganado vacuno.
- d) Adaptación, a través de la influencia hispánica, de una mayor gama de sonidos al instrumento.
- e) Época actual: variedad morfológica y musical del *waqrapuku*: melodía, texto.

La subdivisión de la primera etapa obedece al uso de instrumentos similares al *waqrapuku* en las distintas culturas precolombinas. En cambio, los trastornos ocasionados por la conquista ibérica, han generado etapas en la nueva vida del reemplazante del pututo y, probablemente, también del wauku o calvario de venado. Como ya dijimos, este instrumento andino —el *waqrapuku*— no nace después de la conquista. Este ya existía, pero con otra morfología.

Organología del *waqrapuku* (Quiénes lo ejecutan, en qué festividades, aspectos sociales y culturales del instrumento, instrumento solista, agrupaciones, canto o no, con qué otros instrumentos se ejecutan. Rol musical en el conjunto. SIMBOLOGÍA DEL INSTRUMENTO) (12-17).

5. Sectores sociales que cultivan el *waqrapuku*

Sobre el cultivo de ciertos instrumentos musicales en los distintos grupos sociales, Raúl Romero manifiesta acertadamente lo siguiente:

Es notable cómo las expresiones musicales indígenas vinculadas siempre a la vida ritual y laboral del campesino, privilegian el uso de ciertos instrumentos que no son aceptados ni utilizados por el mestizo. Como acertadamente anotó Arguedas (...), existen instrumentos netamente indígenas y otros mestizos, e inclusive algunos que como el charango (instrumento de cuerda en forma de pequeña guitarra), la quena (flauta longitudinal andina) y el arpa son patrimonio de ambos grupos. (Romero, 1985: 237).

En el caso de Coracora, hemos constatado que el *waqrapuku* —como instrumento musical— es de uso exclusivo de los sectores campesinos, sobre todo, de aquellos vinculados directamente con la crianza del ganado vacuno. Sin embargo, es frecuente que los mestizos o hacendados ganaderos, por la relación económica y social que mantienen con los campesinos que trabajan sus tierras y cuidan y alimentan su ganado, lleguen a saber e incluso cantar las tonadas del *waqrapuku*. Son raras las personas de los centros urbanos que llegan a tañer el instrumento, aunque, durante la fiesta patronal, en todo el centro urbano es notable la presencia del *waqrapuku*.

6. Justificación de su importancia, valor, significado e impacto del *waqrapuku*

Lo anteriormente descrito nos da la posibilidad de sustentar que la importancia, valor, significado e impacto del *waqrapuku* a nivel regional y nacional es notable. Su origen ancestral denota de por sí un valor histórico, afianza la identidad colectiva, local, regional y comunal que, como Patrimonio Cultural de la Nación, puede ser representativo incluso de la identidad cultural de nuestro país.

La evidencia de formar parte de una tradición es incuestionable, siendo su valor estético muy significativo como símbolo de identidad cultural. Su impacto en la vida cotidiana o en la calendarización de la vida colectiva, en el mantenimiento de las costumbres y creencias, en la vigorización de las tradiciones, en la transmisión y desarrollo de los saberes y tecnologías, en la producción y productividad, en el bienestar colectivo, todos, en conjunto, son ampliamente demostrables. Su capacidad de convocatoria y participación colectiva, hace posible su trascendencia a nivel no solo local, sino regional, nacional e internacional.

7. Conclusiones

De acuerdo a lo expuesto en el presente documento, se aprecia que el *waqrapuku* de Parinacochas es un instrumento musical andino que posee sus propias características y particularidades que lo diferencian notablemente de las otras trompetas o cornetas de los Andes, aun cuando estas consideren el uso del cuerno como insumo principal, o que incluso ostenten denominaciones similares. En consecuencia, el proceso de patrimonialización que desarrolla el Ministerio de Cultura debería considerar tales particularidades, más aún si estas son marcadamente diferenciadas. Se hace necesario también ponderar el valor, significado e impacto del *waqrapuku* a nivel regional y nacional, como un instrumento musical representativo de la resistencia, adaptación, cambio, evolución y permanencia de las culturas andinas luego de la invasión y conquista hispana del siglo XVI. Del mismo modo, su origen ancestral y su transmisión de generación en generación lo ubican como uno de los elementos culturales y artísticos simbólicos de nuestra identidad cultural.

8. Referencias

- Arguedas, José (1955). "Himnos Quechuas Católicos Cusqueños". *Folklore América* (p. 121 - 232) Año III N° 3 Lima - Perú 1985 Indios, Mestizos y Señores Editorial Horizonte Lima - Perú
- _____. 1958b. *Yawar Fiesta*. Editorial Juan Mejía Baca. Lima-Perú.
- Bustamante, Manuel 1943 *Apuntes Para el Folklore Peruano*. Imprenta "La Miniatura" Ayacucho - Perú
- Centro de Colaboración Pedagógico Provincial del Magisterio Primario de Parinacochas 1950-51 *Monografía de la Provincia de Parinacochas*. Tipografía Peruana Tomo I / Tomo II Lima - Perú
- Galvan, Luis (1964). "Los Morochucos de Pampa-Cangallo". *Cultura y Pueblo*. 6: 5-6. Lima-Perú.
- Gonzales, Enrique (1981). *Historia prehispánica de Ayacucho*. Univ. Nac. San Cristóbal de Huamanga. Ayacucho-Perú.
- D'harcourt, Raul and Margarite D' (1990) [1925] *La Música de los Incas y sus Supervivencias*. Industrial Gráfica S.A. / OXY Lima - Perú
- Hornbostel, Erich; SACHS, Curt 1961 [1914] *Classification of Musical Instruments*. Translate by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann The Galpin Society Journal XIV (March): pp.13-29 INC (Instituto Nacional de cultura) 1978. *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Edit. por el INC Lima - Perú
- Mansilla, Carlos (1996). *El Waqrapuku, continuidad y vigencia de la cultura musical andina. El caso de Coracora, Parinacochas, Ayacucho*. Texto monográfico.
- _____. 1998 *Calendario Festivo y musical de la Provincia de Parinacochas... un acercamiento al Taki Onqoy del siglo XVI*. Municipalidad Provincial de Parinacochas Texto monográfico.
- Montoya, Rodrigo, Edwin y Luis (1987). *La Sangre de los Cerros*. Mosca Azul Editores Lima - Perú.
- Pérez de Arce, José y GILLI, Francisca (2013). "Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana". *Revista Musical Chilena*, 67 (219), pp. 42 - 80
- Pinto, Arturo 1993 "El Waqra phuku". *Boletín de Lima*. Vol XV, N° 87. pp. 27-31. Lima, Perú.
- Romero, Raúl (1985). "La Música Tradicional y Popular". *La Música en el Perú*. Industrial Gráfica S.A. Lima - Perú.

SANTO

Misa Jubilar

Jaime Díaz Orihuela

Arreglo coral: Esio Ocaña Igarza

Andante (♩ = 70-74)

Soprano *mf* San - to, San - to, San - to_es el Se -

Alto *mf* San - to, San - to, San - to_es el Se -

Tenor *mf* San - to, San - to, San - to_es el Se -

Bass *mf* San - to, Sa - to, San - to_es el Se -

4

S ñor, *mp* Dios del u - ni - ver - so, lle - nos es -

A ñor, *mp* Dios del u - ni - ver - so, lle - nos es -

T ñor, *mp* Dios del u - ni - ver - so, lle - no_es -

B ñor, *mp* Dios del u - ni - ver - so, lle - no_es -

8

S *p* tán el cie - lo_y la tie - rra de tu *cresc.*

A *p* tán cie - lo_y la tie - rra de tu *cresc.*

T *p* tan cie - lo_y la tie - rra de tu *cresc.*

B *p* tan cie - lo_y la tie - rra de tu *cresc.*

Cantabile

12

S *f* glo - ria *mf* Ho - san - na en el cie - lo ben - di - to el que

A *f* glo - ria *p* en el cie - lo el que

T *f* glo - ria *p* en el cie - lo el que

B *f* glo - rai *p* en nom - bre

16

S vie - ne en nom - bre del Se - ñor. *f* Ho - san - na, ho -

A vie - ne del Se - ñor. *f* san, Ho - san

T vie - ne en del Se - ñor. *f* Ho - san - na, ho -

B del Se - - - ñor. *f* san, Ho - san -

20

S san - na, ho - san - na en el cie - lo.

A na, ho - san, ho - san - na en el cie - lo.

T san - na, ho - san - na en el cie - lo.

B na, ho - san, ho - san - na en el cie - lo.



SEDE INSTITUCIONAL

Jr. General Prado N° 634
Huánuco – Perú

(062) 636 985

www.undar.edu.pe