09

ARARiWA

SUMARIO

4 El umbral filosófico en la teoría de los sentimientos morales de Adam Smith

12 Consideraciones básicas sobre el arte

27 Zorros de abajo

32 La memoria musical y la extirpación de idolatrías

38 Los carnavales y su mundo

45 Las roncadoras: tradición musical en Ñahuin, Ancash. Memoria y resistencia cultural de nuestros pueblos

49 El mundo imaginario, la música tradicional andina en la sociedad urbana

59 Sistemas sonoros no temperados: El caso de las antaras Nasca. Propuesta metodológica de medición y análisis.

74 Proyecto Waylla Kepa: Organología Prehispánica

Año 5 - Número 9

Setiembre, 2010

ARARiWA

Vocero de la Dirección de Investigación de la ENSF José María Arguedas

En este número:

El umbral filosófico en la teoría de los sentimientos morales de Adam Smith

Consideraciones básicas sobre el arte

Zorros de abajo

La memoria musical y la extirpación de idolatrías

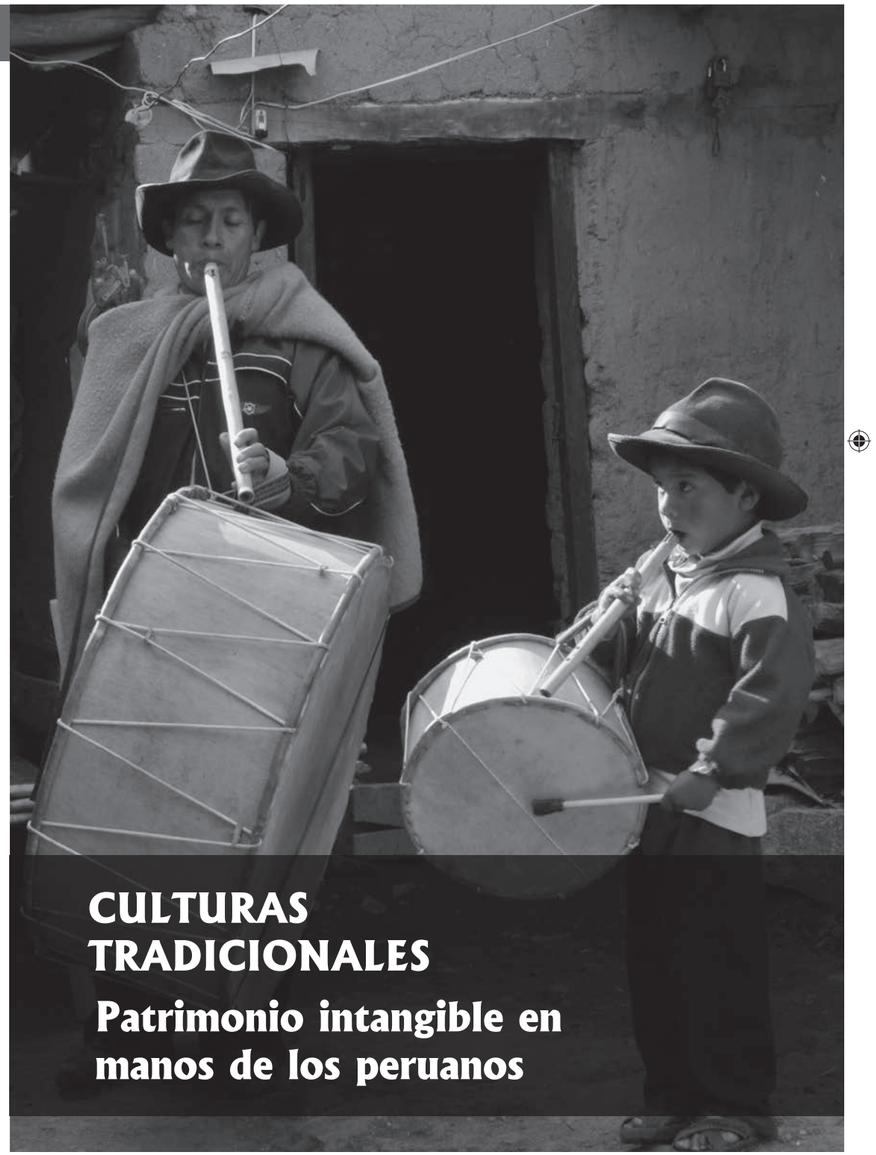
Los carnavales y su mundo

Las roncadoras: tradición musical en Ñahuin - Ancash Memoria y resistencia cultural de nuestros pueblos

El mundo imaginario, la música tradicional andina en la sociedad urbana

Sistemas sonoros no temperados: El caso de las antaras Nasca. Propuesta metodológica de medición y análisis.

Proyecto Waylla Kepa: Organología Prehispánica



CULTURAS TRADICIONALES

Patrimonio intangible en manos de los peruanos

Arariwa 9.indd Pliego 1 de 42 - Páginas (84, 1)

01/12/2010 11:03:58 p.m.

ARARIWA
Vocero de la Dirección de Investigación

Directora General:
Mag. Milly Ahón Olguín

Director de Investigación:
Lic. Amílcar Híjar Hidalgo

Equipo de investigación:
Félix Anchi Aguado
Víctor Hugo Arana Romero
Daniel Díaz Benavides
Amílcar Hijar Hidalgo
Dimitri Manga Chávez
Carlos Mansilla Vásquez
Marino Martínez Espinoza
Gledy Mendoza Canales
July Sánchez Fuentes
Iván Sánchez Hoces

Editora:
July Sánchez Fuentes

Secretaria:
Cecilia Quiroz Puycón

Edición gráfica:
Iván Sánchez Hoces

Diseño:
Daniel Ochoa Rivero

Fotografías:
Archivo del Centro de Documentación de la Dirección de Investigación

Foto Caratula:
Maestro músico Chiroko Cesar Mori Minaya natural de la comunidad de Ñahuin, Anexo La Nueva Victoria, Provincia de Corongo (Ancash), ejecutando la Roncadora junto a su nieto.
Foto: Oscar Chambi Echegaray

ARARIWA
es una publicación de la Dirección de Investigación de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.

Jr. Conde de Superunda Nº 341, Lima – Perú
Teléfono: (511) 427-4536
www.escuelafolklore.edu.pe

**LOS ARTÍCULOS SON DE RESPONSABILIDAD EXCLUSIVA DE CADA AUTOR.
SE AUTORIZA LA REPRODUCCIÓN DE ELLOS CITANDO LA FUENTE Y LA AUTORÍA.**

La Escuela Nacional Superior de Folklore JOSE MARIA ARGUEDAS, junto con las principales Escuelas de Artes de Lima, vieron amenazadas su integridad institucional y su autonomía académica por la dación de un Decreto Supremo (25 de setiembre 2010) emitido por el Ministerio de Cultura, que mediante la modalidad de fusión por absorción intentaba extinguir (en el caso de la Escuela de Folklore), más de 62 años de existencia histórica y de permanente labor educativa.

Luego de semanas de negociaciones en que primaron la soberbia, el desconocimiento y la ineficiencia legal de las autoridades del Ministerio de Cultura, la Escuela Nacional Superior de Folklore JOSE MARÍA ARGUEDAS organizó y convocó a una marcha institucional (07 de octubre 2010) plegándose el Conservatorio Nacional de Música, La Escuela Nacional Autónoma de Bellas Artes, la Escuela Nacional de Arte Dramático y la Escuela Nacional de Ballet, para hacer llegar un Memorial al Congreso Nacional donde parlamentarios de distintas bancadas políticas hicieron eco de nuestras justas demandas.

Las previas coordinaciones al más alto nivel político (ministros y viceministros) por parte de los Directores de las Escuelas de Arte, y por otra la iniciativa estudiantil con relación al contacto con los medios de comunicación, dieron excelentes frutos al emitirse un segundo decreto del Ministerio de Cultura derogando la anterior por su carácter inconstitucional al oponerse a las leyes 29292 (incorporación y adecuación al rango universitario) y la 23733 (ley universitaria) restituyendo nuevamente la autonomía y la institucionalidad, bases para constituirse en futuras universidades.

Estas acciones permitieron que las Escuelas de Arte en sus estamentos directivos, administrativos, docentes y estudiantiles experimenten la defensa de sus derechos y la unidad que requiere todo lucha por la existencia. Creemos haber dado los pasos necesarios para ir amalgamando los pilares concientes para la construcción de una Universidad Nacional de las Artes Peruanas.

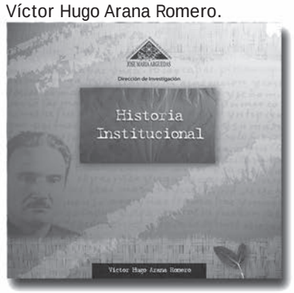
La Dirección de Investigación, después de vencer contratiempos administrativos y financieros, una vez más contribuye al desarrollo del pensamiento sobre la cultura peruana poniendo a disposición del público en general y de la comunidad arguediana en especial, el Nº 09 de la revista de investigación ARARIWA.

Los nueve artículos que acompañan la nueva edición mantienen la impronta originaria de ser el vocero de los trabajos de investigación de esta Dirección. No ha cambiado esa forma de proceder por que es necesario precisar con un espacio adecuado donde se expongan los avances de los diferentes proyectos aplicados y aquellos que de cierta manera se vienen ejecutando como: "El Estudio de la Música Tradicional de las Zonas Altoandinas de la Región de Lima", a cargo del musicólogo Alberto Sánchez, o "Medicina Intercultural: usos del sonido y del cuerpo en las prácticas sanativas del curanderismo en el Perú", bajo la conducción de la Socióloga Lourdes Blua.

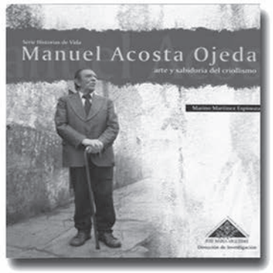
PUBLICACIONES DE LA DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN DE LA ESCUELA NACIONAL DE FOLKLORE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE FOLKLORE
JOSE MARIA ARGUEDAS

Historia Institucional.
Víctor Hugo Arana Romero.

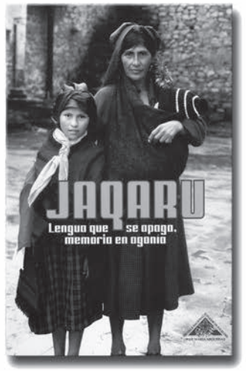


Manuel Acosta Ojeda,
arte y sabiduria del criollismo.
Marino Martínez Espinoza.



Qosqo Llaqta,
Julia Peralta.
Félix Anchi Aguado.
Incluye DVD

Centro de Documentación y Archivo Audiovisual
Catalogo Videos etnográficos del Perú - July Sánchez Fuentes



Jaqaru
Lengua que se apaga,
memoria en agonia
(DVD)

Valor histórico
de una tradición:
Pallas de
Corongo
(DVD)

Danza, Ciencia e historia
Daniel Díaz Benavides

Aucallama: Huellas de color
Víctor Hugo Arana Romero

Yo Amazónico
Elmer Antonio Torrejón Pizarro

Catálogo de intérpretes del
folklore peruano.

De venta en la Oficina de Administración, Jr. Ica 143 - Lima Teléfono: 4260487
www.escuelafolklore.edu.pe

Arariwa 9.indd Pliego 2 de 42 - Páginas (2, 83) 01/12/2010 11:05:01 p.m.

En los países que en la actualidad comparten esta tradición desde el pasado prehispánico existen diferencias en las denominaciones organológicas para este instrumento, tanto los referidos a la época prehispánica como las referidas a los instrumentos de uso actual, así, en el Perú es antara en quechua y siku en aymara, en Bolivia y parte de Argentina es solamente siku y en Chile se presenta una variedad de denominaciones de acuerdo a las diferencias morfológicas que presentan. Los investigadores también ofrecen una diversidad de nombres para estos instrumentos: María E. Grebe de Chile llama flauta de pan de pares complementarios al siku y describe otras variedades de antaras de norte a sur en su país, algunas tienen continuidad en variedades vernáculas vigentes en la música tradicional. José Pérez de Arce en Chile diferencia la antara de la pifilca, piloilos, pivilcawe, pivulka, instrumentos en base a tubos soplados, Julia E. Fortún de Bolivia las llama sikus o antaras, en Colombia son flautas de pan de tubos aislados, tubos sonoros o flautas kuli (de los cunas de Darién), en Ecuador es rondador, paya, palla y flauta de pan, en Perú César Bolaños las denomina antara y antara complementaria o antara desglosada y Américo Valencia, siku bipolar altiplánico o antara bipolar tomando en cuenta a los instrumentos de uso actual, Huamán Poma de Ayala en sus crónicas las conoce como pipo de los antis-chunchos, andes suyos o antisuyos y caya, caya, caya, esta última sería de procedencia altiplánica.

Esta primera etapa del trabajo realizado en Waylla Kepa concluirá con la publicación de una serie de catálogos referidos al registro de antaras de cerámica de la colección de instrumentos musicales prehispánicos del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú..

BIBLIOGRAFÍA

Bolaños, César

1988
"Las antaras Nazca" Programa de Arqueomusicología del Instituto Andino de Estudios Arqueológicos. Lima.

2007
"Origen de la música en los Andes. Instrumentos musicales, objetos sonoros y músicos de la Región Andina pre colonial" Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Bolaños, César; Pineda, Josafat Roel; García, Fernando; Salazar, Alida.

1978
"Mapa de los Instrumentos musicales de uso popular en el Perú. Clasificación y ubicación geográfica" Instituto Nacional de Cultura, Oficina de Música y Danza. Ediciones OMD.

De Arce, José Pérez

2007
"Música Mapuche" Fondo Nacional de Fomento del libro y la Lectura, Revista Musical Chilena, Museo Chileno de Arte Precolombino.

Mendívil, Julio

2000
"Guauco: Zur rekonstruktion von Geschichte und Uberlieferung der Hirschschandelflote in Sudamerika" Tesis de grado para obtener el grado de licenciatura en Musicología con mención en Etnomusicología. Musikwissenschaftliches Institut der Universitat zu Koln. Colonia.

Olsen, Dale A.

2001
"Music of El Dorado" The Ethnomusicology of Ancient South American Cultures. University Press of Florida.

Sin embargo, juzgamos también la necesidad de contar con los aportes de invitados especiales cuyas investigaciones se vinculen con la temática general de los proyectos de esta Dirección. Por lo que hemos abierto cierto espacio donde puedan exponer sus puntos de vista, sus experiencias o sus teorías. Además de ampliar hacia otros temas que no necesariamente se ciñan al rigor exigido por la revista.

El primer artículo titulado "El Umbral Filosófico en la Teoría de los Sentimientos Morales de Adam Smith" presentado por Amílcar Hijar, resume magistralmente el contenido de dos mil años de la filosofía occidental útil para la comparación con la visión filosófica del mundo andino.

Le sigue (dentro de esta misma concepción) el trabajo elaborado por el Dr. Francisco Iriarte Brenner: "Consideraciones Básicas sobre el Arte", cuya visión universal que nos proporciona relativiza el concepto de arte, definiéndolo como un conjunto de actividades con un componente estético elaborado por cada cultura o grupo humano.

Víctor Hugo Arana, en cambio en sus "Zorros de abajo" nos presenta añoranzas, nostalgias, reflexiones sobre la tradición oral en puertos y caletas del litoral peruano, memorias y recuerdos que en forma de calidoscopio hace hablar a personajes ancianos en una modernidad muchas veces incomprensible, siempre bajo la vena poética con que construye sus datos.

Por otra parte, "Memoria Musical y Extirpación de Idolatrías" escrita por Gledy Mendoza, rescata los elementos culturales que sobrevivieron a la intensa persecución de los extirpadores de idolatrías del siglo XVII, como canciones acompañadas con waqrapuku que aún se conservan en el pueblo de Lircay, Huancavelica.

"Los Carnavales y su Mundo", autoría que pertenece a Daniel Díaz, expone la licencia que se toman las clases populares durante los carnavales para invertir los roles sociales, sexuales, trasgresiones simbólicas de las normas mediante la ritualización de la fiesta, concluyendo en una intencionalidad por la renovación de la fertilidad de la tierra.

July Sánchez, en un interesante artículo denominado "Las Roncadoras, Tradición Musical en Ñahuin – Ancash: Memoria y Resistencia Cultural de nuestros pueblos", aborda el estudio de la preservación viva de las roncadoras o "Chirocos" que acompañan danzas tradicionales locales desde épocas remotas. Se preocupa también por la forma de su construcción y la transmisión generacional de esta práctica musical bastante extendida en la región de Ancash.

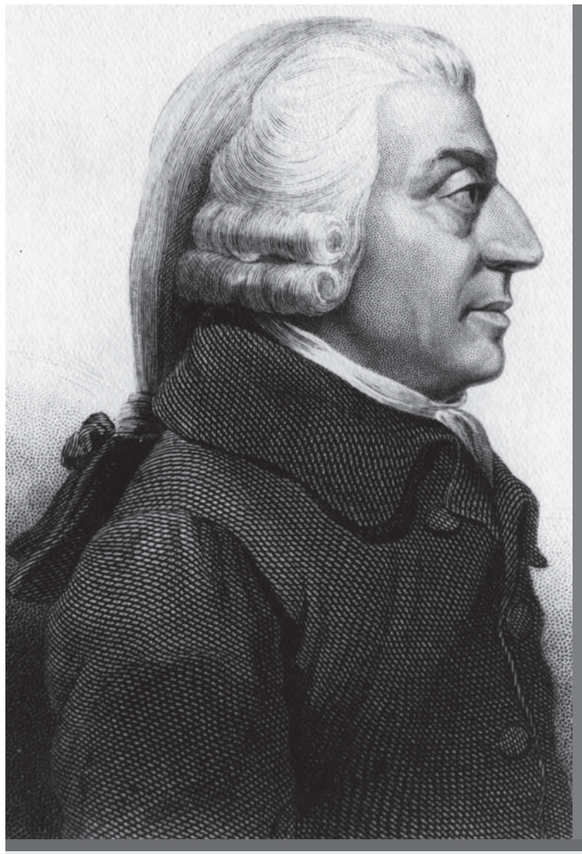
Por su parte, Félix Anchi muestra a través de sus entrevistas la situación de los intérpretes musicales de la generación de los años cuarenta en las grandes urbes y su forma de preservar creencias, valores, lengua, saberes y música. Su artículo se titula: "Historias de vida: Máximo Damían Huamaní, Músico Violinista de Ishua. El mundo Imaginario, la Música Tradicional Andina en la Sociedad Urbana".

Carlos Mansilla expone un tema interesante en el ámbito de la música. En su "Sistemas Sonoros no Temperados: El caso de las Antaras Nasca. Propuesta Metodológica de Medición y Análisis", hace una propuesta metodológica de medición y análisis de sistemas sonoros de culturas extintas, afinadas fuera de los parámetros del sistema temperado occidental. Toma como modelo los objetos sonoros arqueológicos hallados en Nazca cuyas afinaciones y estructuras son interválicas.

Por último tenemos el informe sobre el "Proyecto WAYLLA KEPA": Instrumentos Musicales Prehispánicos y Organología, expuesto por el músico Dimitri Mangas sobre la base de más de 2,000 objetos sonoros arqueológicos analizados, clasificados y grabados pertenecientes a la colección de instrumentos prehispánicos del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

Amílcar Hijar Hidalgo
Director

Arariwa 9.indd Pliego 3 de 42 - Páginas (82, 3) 01/12/2010 11:05:03 p.m.



El umbral filosófico en la teoría de los sentimientos morales de Adam Smith

AMÍLCAR HÍJAR HIDALGO
Antropólogo UNMSM, docente e investigador. Director de Investigación de la ENSF JMA.

En las siguientes líneas deseo dar cuenta del panorama filosófico que antecedió al pensamiento de Adam Smith, e incluso ejerció decisiva influencia en las doctrinas y marcos conceptuales de filósofos y pensadores de los siglos XVII y XVIII, y pautó los principios éticos de la "Teoría de los Sentimientos Morales" de Smith, publicado en 1759 en la ciudad de Londres como respuesta a los debates abiertos por los moralistas ingleses.

La cultura moderna (entendida también como cultura filosófica de un determinado tiempo – espacio - histórico) de acuerdo a su conexión inmediata, surgió del derrumbe de la gran época de la cultura eclesiástica que basó sus sistemas de creencias en una revelación divina absoluta y directa, y que la organización de esta revelación descansaba en el instituto de salvación y educación que era la iglesia (E. Troeltsch, 1911).

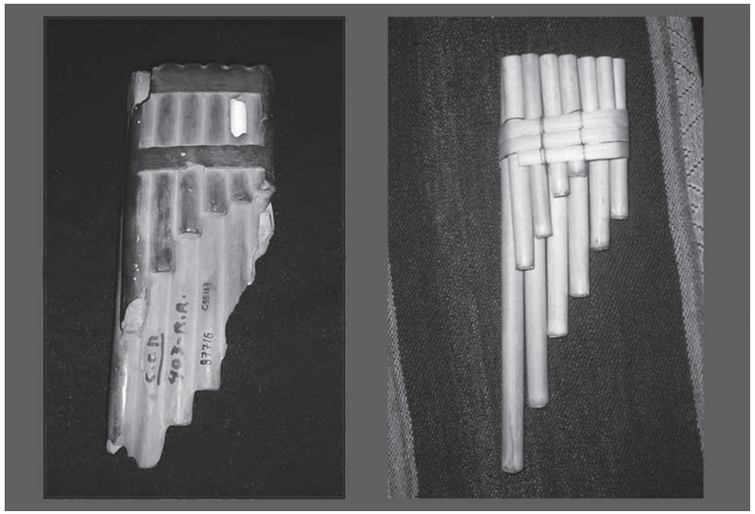
La antigüedad concluyó su época, bajo la influencia sistemática y creciente del cristianismo, con la construcción de ese edificio todopoderoso de la llamada cultura medieval.

La penetración de lo divino, deslindable de lo puramente natural, sus leyes, sus fuerzas, sus fines, lo determinó todo y engendró un ideal de cultura, que en teoría significó una dirección de la humanidad a través de la iglesia y su autoridad. Se convirtió en la gran teoría que decidía sobre todas las cosas, siempre bajo el signo del pecado original persistente. Se trató de una cultura autoritaria que despertó las aspiraciones más altas por la salvación eterna, la vida subjetiva del alma que trabó lo divino inmutable y lo humano mudable en un cosmos de ordenadas funciones culturales.

EL PROYECTO WAYLLA KEPA

El trabajo de campo que realiza el Proyecto Waylla Kepa, ha permitido vislumbrar la aparición de una diversidad de caminos para seleccionar, entender, describir y conocer los tipos de instrumentos; aun cuando la organología estructura las bases para la clasificación de los instrumentos de un modo amplio, como es el caso del método Sachs-Hornbostel que permite ir sumando elementos a cada categoría, sin embargo, establece un marco que señala los límites de esa clasificación. En nuestro país, el "Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú "(C. Bolaños y otros, 1978), emplea el sistema Sachs-Hornbostel cuyas categorías no han permitido en muchos casos clasificar determinados instrumentos contenidos en nuestra muestra, quedando en evidencia que no está diseñado para la clasificación de instrumentos arqueológicos.

El contacto cotidiano e íntimo con los instrumentos musicales del pasado, nos ha llevado a reflexionar acerca de lo ilimitado de la capacidad creativa del ser humano y en este caso, de las culturas prehispánicas del Perú, enfrentándonos a instrumentos que exceden los márgenes de la imaginación, con diseños sonoros, además de estéticos, por demás antojadizos, podemos hablar en muchos casos de una categoría para cada instrumento, o de varias categorías para un solo instrumento.



Antara Chincha con resoladores a la octava. Junto a esta, un siku altiplánico actual. Foto: Dimitri Manga

Los aerófonos han gozado de predilección en su producción y uso; resultando por excelencia los instrumentos que expresan y caracterizan, hasta hoy, a las culturas de esta parte del mundo; las razones quizás tengan que ver con el grado superior de complejidad sobre los otros grupos de instrumentos.

NACE UNA ANTARA

Las antaras son construidas en base a tubos alineados, donde cada tubo representa en sentido estricto, una flauta independiente; el instrumento se organiza en base a la necesidad de juntar tubos o cañas en una sola hilera, aunque en alguna medida se conserva la independencia de cada tubo, puesto que cada uno requiere de un soplo, con un proceso de obtención del sonido independiente; la combinación de esos soplos independientes desarrolla una técnica más compleja que parte de esa unidad que es el tubo y que evoluciona hasta niveles más complejos como en la "música de tropa", en que la cantidad de tubos empleados en conjunto es bastante grande y sobre la que se estructuran conceptos estéticos de sonido y de ensamble importantes.

En las antaras de la muestra organológica de nuestra base de datos, observamos características tanto morfológicas como en la producción del sonido, pues, existen los tubos de soplo aislado, antaras de dos tubos, de cinco, seis hasta antaras de catorce tubos, con variaciones en su estructura interna que ofrecen una variada gama de posibilidades sonoras. El empleo de los tubos independientes y de tubos agrupados ha sido una característica de la organología prehispánica, básicamente sudamericana (flautas policálamas), a diferencia de otras culturas, como las centroamericanas por ejemplo, donde no existe esta diversificación; más bien sobre la base de un solo tubo se ha desarrollado otro tipo de flautas: bifónicas, trifónicas y hasta cuádruples.

Arariwa 9.indd Pliego 4 de 42 - Páginas (4, 81) 01/12/2010 11:05:03 p.m.

Es difícil relacionar culturas musicales alejadas en el tiempo o el espacio si no existen pruebas tangibles de un contacto histórico. Los etnomusicólogos por ejemplo a través de la tradición oral, generan datos para entender una determinada cultura, moviéndose hacia atrás en el tiempo como un método más o menos coherente.

Por otro lado, es posible que exista una carencia de continuidad al hacer la comparación entre dos momentos históricos, hechos culturales, o más específicamente, entre dos instrumentos musicales; los sucesos y desarrollos coloniales y post coloniales han tenido efectos sobre los elementos objeto de la comparación.

" La arqueomusicologia moderna ha hecho de la constatación de una presencia física –de un hallazgo– la norma que asegura la continuidad de una práctica musical, sin preguntarse si la factibilidad de un contacto determina o no la continuación de una tradición, o si, evidencia más bien su transformación". Julio Mendívil en "Del Juju al Uaucu".

En este terreno nada es seguro, los contactos no garantizan por sí mismos la permanencia de las tradiciones; los fenómenos culturales son tan dúctiles y hasta cierto punto atemporales tan subjetivos, pues justamente manejan el lenguaje de la subjetividad del ser humano, están en la esfera de lo efímero como precisamente es la música. Por otro lado es posible que una tradición sea intermitente en el espacio y en el tiempo o que ocurriera un contacto entre culturas que no fueran registradas "históricamente".
Julio Mendívil manifiesta que: "Los contactos musicales tienen lugar de formas tan diversas que, frecuentemente los arqueomusicólogos no podemos entenderlos y mucho menos explicarlos".

Identificar patrones culturales respecto a los instrumentos musicales arqueológicos, a las técnicas o modos de ejecución de ellos, es una tarea bastante compleja, de ahí la necesidad e importancia del método de la analogía etnográfica que identifica las variables de espacio y tiempo para establecer la comparación.
Por ejemplo, respecto a las técnicas de ejecución, el cómo debemos ejecutar determinados instrumentos, "es decir cómo queremos oírlos, qué nos deben decir, es donde hay que observar la práctica cultural dentro de su contexto para entender al instrumento musical en la concepción sonora que acompaña a la performance de las tradiciones contemporáneas". (José Pérez de Arce, 2007).

"El empleo de los tubos independientes y de tubos agrupados ha sido una característica de la organología prehispánica, básicamente sudamericana (flautas policálamas)"

El asunto no radica únicamente en las posibilidades tonales, tímbricas o dinámicas de cada instrumento, sino que identificando su forma de uso logra ser expresivo y coherente estéticamente, destacándose la importancia del objeto en su contexto original, de acuerdo a su propia tradición.

"La sensibilidad sonora no está normada por la exploración incesante de nuevos artificios y formulas de ejecución sino por la búsqueda de nuevas excelencias dentro de las formulas de la tradición". (José Pérez de Arce, 2007).

Esto ocurre precisamente con los instrumentos identificados como andinos más "popularmente" conocidos y aceptados en el contexto urbano actual: así tenemos la quena (Q´ina Q'ina) y la zampoña (siku), que se han transformado de tal modo que podríamos hablar de ellos como de otros nuevos instrumentos musicales, bastante diferenciados del objeto al que pretenden emular, pues se han distanciado considerablemente del concepto estético o de la "fórmula de la tradición", tanto que resultan irreconocibles, aun cuando pretenden mostrarse como representantes de la cultura de la que provienen.

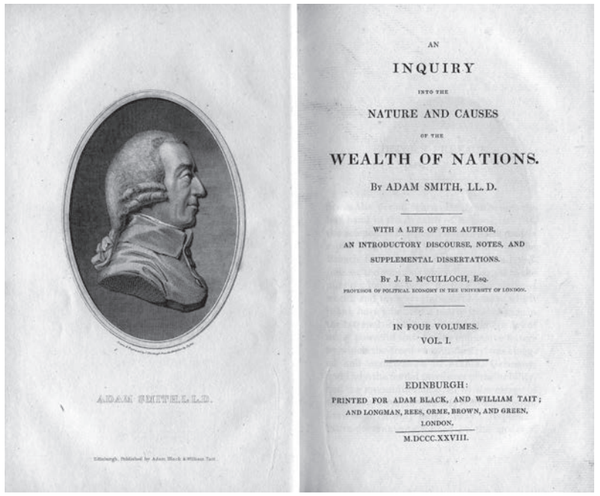
En el caso de los sikus ocurre que a pesar de tener las mismas escalas, ser formal y morfológicamente el mismo instrumento, la ejecución está claramente diferenciada, desde la obtención del sonido, hasta las texturas y dinámicas.

El concepto es, como dice Dale Olsen, que de un mismo instrumento, usando otros sistemas y/o técnicas de interpretación, se obtiene como resultado otras escalas, otras dinámicas, otras texturas de sonido, etc.

La consecuencia inmediata fue el menosprecio del mundo terrenal sensible y el carácter ascético de toda la concepción y modelo de la vida. Ambos aspectos lo logró el catolicismo en el clero y en las órdenes monásticas y también, en la masa de los laicos.

Así como la autoridad de la iglesia supo reconocer la razón natural, también el ascetismo fue capaz de incorporar la vida natural. Esta unificación de lo autoritario – ascético y de una vida natural mundana más libre caracterizó al catolicismo y esa unificación se convirtió en la idea cultural organizadora de toda la baja antigüedad y, sobre todo, de la Edad Media Latino-Germana. La visión del mundo, su dogma, su ciencia, su ética, su doctrina de estado y de la sociedad, su teoría del derecho, de la economía y de toda su práctica, se construyeron a partir de ahí. Entonces, lo que se trató después, era conjurar la armonía, presidida por el fin religioso de la vida y dirigida directa o indirectamente por el poder sacerdotal, entre las verdades reveladas y las naturales y firmemente establecidas, entre el mundo de la iglesia y las relaciones político-sociales que se dan con la naturaleza.

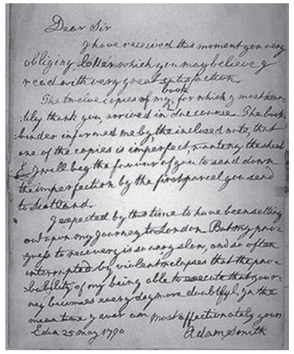
Con esta confrontación se aclaró la naturaleza de la cultura moderna. Significó, la lucha en contra de la cultura eclesiástica y la sustitución por ideas culturales autónomas y racionales. Su consecuencia inmediata fue el individualismo creciente de las convicciones, opiniones, teorías y fines prácticos; en lugar de la infalibilidad divina y de la intolerancia eclesiástica, se forjó, la relatividad y tolerancia humana, mientras se fuera buscando normas



objetivas y seguras frente a la arbitrariedad subjetiva, siendo la ciencia con sus fundamentos científico-naturales, la que proporcionó los recursos nuevos de una orientación metódica sólida y del dominio técnico de la naturaleza. En vez de la revelación divina gobernó la ciencia, y en lugar de la autoridad eclesiástica, la inspiración espiritual encausada por los nuevos métodos. De esta manera surgió el carácter científico-racionalista de la cultura moderna, con la cual su individualismo se ejerció libremente. El sistema natural-racional de las ciencias y de las ordenaciones de la vida del llamado racionalismo, se convirtió en heredero de la teología antagónica y vencida.

La autonomía introducida por el racionalismo reconoció la condicionalidad histórica de todo lo aparente racional y tropezó con la discrepancia de las formaciones conceptuales pretendidamente racionales. Podemos decir que en esa actualidad, la reacción político - económica frente al individualismo autónomo se alejó de lo eclesiástico. Con todo esto una nueva característica de la cultura moderna, la intramundanidad de la orientación de vida se iniciaba.

Una vez derrumbada la autoridad absoluta que convertía también en absoluto el abismo entre lo divino y lo humano, y reconocida la existencia en el hombre de un principio autónomo generador de verdad y ética, se derrumbaron también todas las concepciones encaminadas en mantener aquel abismo. Ya no era posible separar y enfrentar


Dear Sir
I have received this moment your very obliging letter which you may believe I read with very great satisfaction.
The twelve copies of my book for which I most thankfully thank you, arrived in due course. I should hinder information made by the inclosed note, that one of the copies is imperfect, printing the last sheet. I will beg the favour of you to send down the imperfection by the first parcel you send to Scotland.
I expected by this time to have been settling out upon my journey to London. But my progress is to be very slow, and so often interrupted by violent spasms that the uncertainty of my being able to execute that journey becomes every day more doubtful. In the mean time, I am most affectionately yours
Edin. 25 May 1790
Adam Smith

Arariwa 9.indd Pliego 5 de 42 - Páginas (80, 5)
01/12/2010 11:05:03 p.m.

entre sí la vida mundana y la inspiración divina, y de este modo se presentó como algo puramente humano.

Desapareció del mundo moderno el ascetismo religioso como negación del mundo y como autoeducación para un fin supra mundano de la vida. Mas bien guardó relación con la última característica del espíritu moderno su "optimismo" lleno de confianza y de fe en el progreso que acompañó la lucha de la ilustración. Con esto se disiparon las viejas imágenes del mundo inspiradas en el pecado original, la redención y el juicio final.

La filosofía en los siglos XVII (a la cual pertenece Smith) tras la decadencia del escolasticismo y las tentativas desordenadas del siglo XVI, los filósofos (nombre que se daban a sí mismos ciertos números de escritores) comenzaron a elaborar una construcción racional. Al afirmar los derechos de la razón, en un primer momento se confiaron con las doctrinas religiosas y el estado social imperante, pero a comienzos del siglo XVIII, apoyados por la ciencia experimental, su pensamiento adquirió un carácter revolucionario minando las creencias y las instituciones aparentemente estables.

Se desarrollo entonces lo que se denomino después la ciencia positiva. Las matemáticas cobraron en ese siglo un impulso prodigioso con Descartes, Fermat, Pascal y Newton; opuestos al método especulativo de la escolástica, las ciencias experimentales como la física y la astronomía cobraron importancia con Galileo (1564 - 1642), Kepler (1571 - 1630) y Newton (1642 - 1727); la biología y la historia natural con Bufón ( ) y Lamark ( ). Por su parte lentamente comenzaba a constituirse el pensamiento de las ciencias sociales. Hobbes (1588 - 1679) por su ímpetu materialista e individualista llegó a negar la noción de Derecho. Por ende el hombre, era por naturaleza tan salvaje como el animal y su único instinto era el de conservación (el hombre es el lobo del hombre). Los individuos tenían por destino perjudicarse recíprocamente; la paz social sólo podía ser impuesta por el derecho del más fuerte, y ello justificaba el despotismo como gobierno.

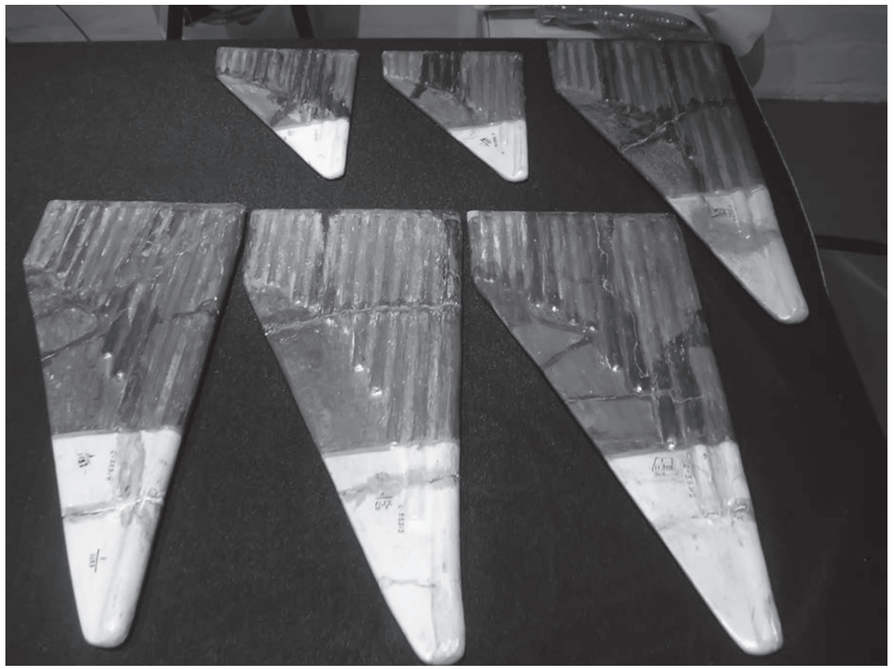
similitudes entre los medio ambientes, las tecnologías y los sistemas socioculturales a ser comparados.

LA MÚSICA Y LO MÁGICO

Un aspecto que caracteriza a la música de la época prehispánica es la relación entre el sonido y el dominio de lo sagrado, y a través de ello, el dominio de la naturaleza, cumpliendo un rol en fiestas, ceremonias religiosas o mágicas, además de las actividades económicas y bélicas. Inspiradora de alegría, tristeza, misticismo, valor, recogimiento, temor, es un elemento fundamental para llevar a cabo complejos rituales. El canto y la música son medios para ingresar a otra realidad; fue y es mucho más que una mera expresión artística.

Por eso además, ha sido necesario el empleo de otros elementos como las plantas psicoactivas que se equipararon a la música como elementos regalo de los dioses, lo cual las vincula íntimamente a la cosmovisión donde los conceptos estéticos y espirituales se mezclan.

Las representaciones de la música en un contexto o complejo alucinógeno son recurrentes; por ejemplo se ha hallado antaras en ofrendas funerarias, en directa relación con objetos destinados al uso ritual de plantas psicoactivas. Esto nos remite a la presencia de la música en el contexto de prácticas chamanicas, con personajes sosteniendo antaras con una mano y con la otra un hacha o cuchillo ceremonial para el posible sacrificio de un ser vivo. Lo mismo ocurre en la iconografía inscrita sobre los mismos instrumentos musicales, en las que están retratadas



Antaraz nasca complementarias a la octava. Foto: Dimitri Manga

las plantas psicoactivas o personajes que se encuentran bajo el efecto de estas sustancias.

Se ha encontrado en un mismo contexto instrumentos musicales e instrumentos relacionados a la realización del culto, como por ejemplo un equipo insuflatorio para inhalación de polvos psicoactivos. Felinos, aves, figuras antropomorfas y antropozoomorfas aparecen, es el mundo de ideas, creencias y prácticas ceremoniales donde los mediadores son los chamanes cuya función es intervenir en el mundo sobrenatural, donde viven los seres mitológicos y de ahí se ejerce control del mundo terrenal. A través del sonido, del canto, de la plegaria o de una melodía que invoca determinados espíritus, se logra comunicación entre ambos mundos, el terrenal y el supra natural.

Una asociación de la música prehispánica con la que se ejecuta en la actualidad es el carácter ritual, generalmente colectivo, ligado a contextos específicos. Antiguamente este rasgo era más fuerte, porque el tiempo y espacio tenía otra dimensión; así la ingesta de psicoactivos era necesaria y una práctica adecuada para las relaciones socio musicales.

ENTRE EL PASADO Y PRESENTE

Queda claro que no es posible hablar de un proceso de continuidad lineal y sin interrupciones, en relación a la música, desde las culturas prehispánicas hasta la actualidad. Desde este pasado tan próximo ha sido un rasgo inherente a la música la movilidad, la funcionalidad y la permeabilidad, la sutileza como un elemento que le ha permitido amoldarse y trascender.

Arariwa 9.indd Pliego 6 de 42 - Páginas (6, 79) 01/12/2010 11:05:04 p.m.

chileno José Pérez de Arce el instrumento musical es producto de un diseño sonoro que parte de la elección, manipulación y elaboración de un artefacto con el fin de obtener un determinado sonido. Su elaboración tiene por objeto la producción de un tipo específico de sonido; los timbres y ritmos que se pueden obtener de él no son una característica inherente al instrumento, existe pues una intencionalidad humana. Entonces para J. Pérez de Arce el estudio del diseño sonoro de un instrumento es la organología, donde la definición de lo que se entiende como un instrumento musical, posee un carácter decididamente cultural.

"El criterio que opera aquí es muy delicado, y se refiere a que cada vez que hacemos sonar un instrumento, le estamos aportando una interpretación cultural nuestra. No existe forma de tañer un instrumento que no esté teñida de una actitud cultural. No existe algo así como el "tañido neutro" o "de laboratorio". José Pérez de Arce (2007, 131)

La arqueomusicología se puede definir como una ciencia que estudia la información musical del pasado valiéndose de métodos provenientes de la arqueología, de la etnología y de la etnomusicología. Una especie de lectores de restos musicales del pasado, que intenta reconstruir la música de las culturas ágrafas en base a los llamados "datos materiales"; es el estudio organológico de los instrumentos recuperados arqueológicamente, y puede incluir el estudio del contexto en que fueron encontrados, sus relaciones extra musicales, etc.

Es una realidad inocultable que teniendo como punto de partida un objeto de estudio en debate, el cuerpo de la ciencia, así como el análisis, interpretación, hipótesis y posibles resultados, estén sujetos a un proceso permanente de crítica y reinterpretación.

Julio Mendívil en su tesis "Del Juju al Uaucu", nos señala que ella se forma de la suma de informaciones fragmentarias y cuantiosos espacios en blanco, los cuales sólo al interior del discurso adquieren un carácter unitario. "Por lo general el historiador recurre a descontextualizadas menciones en documentos escritos, a cifradas representaciones gráficas o a mudos ejemplares para reconstruir la historia del instrumento de su interés"... los arqueomusicólogos debemos aceptar que, en definitiva, es mayor nuestra incapacidad para leer el pasado en el presente, que la capacidad de aquel de perpetuarse en lo nuevo".

"Los contactos musicales tienen lugar de formas tan diversas que, frecuentemente los arqueomusicólogos no podemos entenderlos y mucho menos explicarlos".

"No habrá de ser entonces mi objetivo la reconstrucción de la práctica musical de pueblos antiguos, sino la interpretación científica de las informaciones sobre éstas que aquellos dejaron en el pasado y su evaluación desde un punto de vista musicológico y etnológico para su aplicación e inserción en la investigación musical de los pueblos actuales".

Ciertamente muchos de los objetos no tienen procedencia ni fechado, los contextos culturales son difíciles, sino imposibles de determinar; por otro lado los arqueólogos no poseen habilidades para estudiar instrumentos musicales antiguos; no ha sido de importancia para los sectores correspondientes, y esto ha sido una actitud casi universal respecto a la música que es siempre vista como objeto de diversión que no reviste seriedad como para estudiarla.
Por la naturaleza tan especial del objeto de estudio, se plantea una aproximación interdisciplinaria y holística que sobrepase los enfoque organológicos tradicionales, con la música como foco y punto de partida.

Las fuentes de las que se nutre esta disciplina son cuatro, indispensables: la primera, constituye el estudio descriptivo de los restos, fechado, medidas físicas, fotografías de todos los ángulos, rayos x, grabación de notas y mediciones de una manera científica; la segunda está referida a la historia que contiene la información proporcionada por los cronistas o por la etnohistoria, pudiendo recurrir también a la información de carácter oral, punto en el que hay un encuentro con algunos métodos de la etnomusicología; el tercero es el estudio de la iconografía y la representación en las artes plásticas, objetos, pintura en alto y bajo relieve, su significado, naturaleza de los personajes que expresan un sistema de creencias y concepciones, y, finalmente una fuente muy importante: la analogía etnográfica, que propone un paralelo entre una cultura viviente y una antigua, que es útil cuando hay fuertes

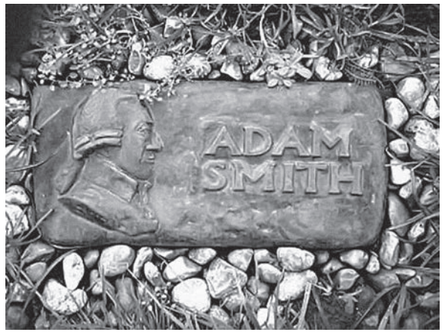
Pero estas ideas no iban solas en el mundo filosófico, otro grupo de pensadores afirmaban lo contrario. Según Grocio (1583 – 1645) existe un derecho natural, fundado sobre la naturaleza humana. Sobre esa base desarrolló toda una teoría de la sociabilidad. Juristas como Pufendor, Barbeyrac y Burlamaqui elaboraron sistemáticamente la noción de un "contrato social" retomado después por Rousseau. Montesquieu (1686 - 1755) por su parte, estudió metódicamente las instituciones y costumbres de los pueblos antiguos y modernos, dando forma precisa a la teoría del gobierno democrático parlamentario con la separación de los tres poderes: Ejecutivo, Legislativo y Judicial.

Por otra parte en Italia, Giambattista Vico (1668 - 1744) exponía una filosofía en que solo se declaraba posible el conocimiento de aquello que el hombre mismo crea. Esto impedía el conocimiento de la naturaleza, solo conocida por su Dios, su creador. El hombre puede, en cambio, conocer la matemática y la historia que son creaciones suyas. La historia estaba sujeta a una repetición constante de tipo cíclico.

La filosofía del siglo XVII y XVIII se caracteriza por su engendrado racionalismo y sistematización, y es con Renato Descartes (1596 - 1650) que se completa la ruina de la escolástica al afirmar, como criterio de verdad, la evidencia aprehendida de la razón, única fuente válida de conocimiento. Descartes establece una distinción radical entre nuestra alma, que conocemos al reflexionar sobre nosotros mismos (pienso, luego existo), y nuestro cuerpo que solo conocemos a partir de nuestro pensamiento. De naturaleza inmaterial, el alma no muere con el cuerpo. Durante nuestra vida se halla unida a él, moviéndolo por intermedio de los "espíritus animales", medio del que también se sirve el cuerpo para provocar nuestras pasiones. La principal tarea de nuestra alma es conocer. Descartes no niega la existencia de Dios, lo prueba mediante los tres argumentos que deriva de la presencia, en nuestro espíritu, de la idea de perfección. De esa perfección de Dios, deduce la veracidad de nuestros conocimientos, su pensamiento procuró liberar a la filosofía de su tiempo de toda influencia aristotélica, preparando de esta manera el idealismo moderno y el materialismo mecanicista del siglo XVIII.

La línea impresa por Descartes fue seguida por otros filósofos que no necesariamente coincidían con él teóricamente. Malebranche (1638 - 1715), impregnado por el pensamiento de San Agustín, parte de la distinción cartesiana entre el alma y el cuerpo. Si el alma es enteramente espíritu y el cuerpo enteramente materia, el alma no puede obrar sobre el cuerpo, ni a la inversa. Lo que mantiene unido a ambos elementos es Dios. El análisis del contenido del pensamiento llevo a Malebranche a la célebre visión de Dios. Vemos en Dios no sólo los principios racionales sino también los cuerpos en cuantas porciones delimitadas de una extensión inteligible e infinita. Por su unión con Dios es capaz la ciencia y virtud, y de su unión con el cuerpo, resulta el error y el pecado.

Los individuos tenían por destino perjudicarse recíprocamente; la paz social sólo podía ser impuesta por el derecho del más fuerte, y ello justificaba el despotismo como gobierno.



Spinoza (1632 - 1677) parte igualmente de Descartes. Afirma que el espíritu y la materia son dos atributos distintos de una misma sustancia eterna, infinita que existe por sí misma y es a un tiempo Dios y la Naturaleza. Nuestra alma es el modo de pensar divino que corresponde a nuestro cuerpo, modo de lo extenso divino. El alma y el cuerpo se modifican a su vez, ambos hasta el infinito, sin interacción alguna (teoría del paralelismo). El sistema de Spinoza es de un panteísmo y de un determinismo absoluto. De ese determinismo resulta la esclavitud del hombre respecto de sus pasiones y poder de la razón sobre éstas, lo cual lleva a ciertas almas a la liberación, conociendo la alegría de comprender, de donde nace el amor intelectual de Dios.

Arariwa 9.indd Pliego 7 de 42 - Páginas (78, 7) 01/12/2010 11:05:04 p.m.

Para Leibniz (1646 - 1716) el mundo era un conjunto de seres elementales, llamados mónadas, que forman una jerarquía concluyendo en su máxima expresión: Dios. La mónada es de naturaleza espiritual, por lo que es simple, y puede concebírsela por analogía con nuestra conciencia. Leibniz, concibe lo siguiente:

- Las mónadas brutas, que se manifiestan bajo la forma de los cuerpos inanimados y los vegetales y en las cuales la percepción es inconsciente.
- Las mónadas alma, que son las almas de los animales, dotadas de sensaciones, deseos, memorias, capaces de operaciones mentales rudimentarias.
- Las mónadas espíritus, que poseen una razón y una voluntad plenamente consciente. Alwmas humanas que se elevan entre el hombre y Dios.

Y sobre todas las mónadas está Dios, que no crea el mundo por necesidad sino por un acto de voluntad, orientado hacia el bien. Así, el mundo creado es el mejor de los mundos. El mal, solo, es consecuencia necesaria de la imperfección de las criaturas, pero que contribuye a la perfección del conjunto. Dios ha reglado perfectamente las relaciones de las mónadas a pesar de que entre ellas no hay relación alguna. Este principio de armonía preestablecida explicaría la unidad del universo. A Leibniz se debió también la idea de elaborar una lógica simbólica.

El siglo XVII ha sido llamado la época de los grandes sistemas del racionalismo, pero también se reconoce que la filosofía cristiana penetró este racionalismo. Los jansenistas Arnauld y Nicole publicaron la "Lógica de Port-Royal" reproduciéndose pasajes de las "reglas" de Descartes. Pascal (1623 - 1662) luego de haberse adherido el jansenismo, abandonó sus trabajos científicos y procuró someter la razón y la ciencia a la fe. Insistió en la miseria moral del hombre sin Dios y en la impotencia de la razón para resolver los problemas del destino.

El siglo XVIII es la glorificación de la razón, los críticos de este siglo se trasladan del empirismo hacia el logicismo de Kant quien representó la síntesis filosófica de ese siglo, traslado que se hizo extensivo también hacia el psicologismo de los moralistas ingleses. La

organología (descripción) y organografía (conocimiento, taxonomía). Formalmente, es una disciplina, parte de la musicología, que trata de la descripción, clasificación, construcción e historia de cualquier instrumento musical, teniendo en cuenta los materiales que emplea, la forma, la calidad del sonido producido, el timbre, el modo de ejecución, las agrupaciones de instrumentos musicales y su evolución.

El sistema Sachs-Hornbostel (1914), es el sistema clasificatorio universal más usado en la actualidad, trata de entender las formas diversas que la humanidad ha buscado para producir sonidos por medio de artefactos especializados. La lógica de esta clasificación tiene que ver con las diferentes cualidades de sonido relacionada con la vibración de un sólido; así por ejemplo en los idiófonos es una materia netamente sólida, en los membráfonos un sólido en forma de membrana, en los cordófonos un sólido en forma de cuerda y en los aerófonos un gas.

Sin embargo, otros criterios han estado presentes además en los andes prehispánicos para su construcción, no basados en la elección de materiales de acuerdo a las facilidades para la obtención de sonidos o de sus posibilidades acústicas, sino en función de factores de otro orden, como los significados ideológicos y el empleo del material en términos simbólicos.

"Para los mapuches, el reunir los elementos de acuerdo a su función empírica (instrumentos musicales, objetos culinarios o armas, por ejemplo) es secundario frente a su función simbólica. Cuando los mapuches recurren a categorizar el entorno, reúnen los instrumentos musicales con otros objetos de acuerdo a criterios de oposición (macho – hembra, frio – caliente, por ejemplo) que se extiende a muchos tipos de objetos, sistemas y conceptos."(José Pérez de Arce, 2007,134)

En los albores de la humanidad, seguramente se pasó del grito inarticulado a los gritos emocionales más violentos, más tarde a las palabras que se transformaron en canto (el lenguaje sonoro-estético humano diferenciado del lenguaje sonoro-lógico para hablar); avanzando expresivamente hacia los elementos del sonido como la entonación, el ritmo y la medida; luego proyectándose hacia el exterior en la búsqueda de producir el canto por medio de un agente sonoro.

Muchas interrogantes aparecen para quien se introduce en el misterioso mundo de la organología prehispánica: En América existía música organizada, con poetas y músicos que componían y arreglaban, con instrumentos y escuelas que

"La arqueomusicología se puede definir como una ciencia que estudia la información musical del pasado valiéndose de métodos provenientes de la arqueología, de la etnología y de la etnomusicología"

transmitían su práctica; existía un estudio teórico de ella o de sus instrumentos, con una tradición conservada, un arte coreográfico. El arte musical en la América prehispánica es el mismo que existe en la actualidad.

La problemática organológica es compleja para el caso de los instrumentos musicales arqueológicos, aunque se carece de nombres, la morfología aporta ciertas claves que pueden referirse a estilos diferenciados unos de otros, o bien a tipologías correlacionales.

Hay elementos fundamentales respecto a los instrumentos, asumiendo que estos lo son, el entender cómo se producen los sonidos en cada instrumento, su clasificación de acuerdo a los principios de la organología, analizando tonos, escalas, intervalos o probables sistemas tonales, pues ellos son portadores de mensajes importantes para cada sociedad, son especialmente valorados e incluso reverenciados, simbolizan una clase de actividad cultural o social, están asociados con emociones, estados de ser, realización de ceremonias, cumplen un rol económico y son considerados como objetos de riqueza comunal o tribal.

Partiendo de aspectos tan básicos como las definiciones de qué se entiende por instrumento musical, se puede advertir que diversas culturas prehispánicas o etnográficas no contemplan ese término, así como tampoco el término "música". En las culturas andinas en general este concepto es materia de debate, por lo que la descripción de los objetos arqueológicos y más aún de los artefactos musicales constituye una actividad arriesgada.

Los criterios para aceptar un objeto como instrumento musical son parte esencial del debate; así, para el investigador

Arariwa 9.indd Pliego 8 de 42 - Páginas (8, 77) 01/12/2010 11:05:05 p.m.

Replica de antara confeccionada en el Proyecto Waylla Kepa.

sobre el mundo en que vive. La importancia de hacerlos sonar nuevamente, ya sea con los instrumentos originales o con sus replicas, el impacto del sonido en vivo, el escuchar estos instrumentos después de cientos o miles de años en el tiempo y fuera de sus contextos originales es una experiencia única e insustituible.

> *"Los instrumentos musicales, en todo el mundo, adquieren significados asociados a ellos que sobrepasan su mera materialidad de objetos productores de sonido hechos de metal, madera, arcilla... Como representaciones zoomórficas de deidades o como metáforas de sexualidad (flautas o tambores), su forma física puede convertirlos en los objetos indicados a través de los que o con los cuales adorar a las fuerzas espirituales. Fuera del ritual los instrumentos casi siempre tienen asociaciones de clase o jerarquía reforzando, así, las posiciones de hombres y mujeres dentro de la sociedad. En todas partes, los instrumentos musicales son inherentes a los sistemas de pensamiento que organizan y dan coherencia a una particular cosmovisión" (Judith Becker,:1998, 385)*

El desconocimiento y muchas nociones erróneas han sido las formas predominantes con las que se ha abordado el estudio de la música en el Perú. La generalización y la homogenización, han sido los parámetros establecidos para tipificarla. Los estudios "académicos" de lo pan peruano o pan andino han derivado justamente en generalizaciones incorrectas, reduciendo su desarrollo a la llamada "música Inca", caracterizándola de manera estereotipada. El mito de la pentatonía como modelo básico o representativo de la música Inca y más aún de toda la música del Perú antiguo es un ejemplo de ello. Al respecto el investigador César Bolaños en los trabajos con las antaras de cerámica Nasca encuentra lo siguiente:

> *"Los Nasca conocían la escala pentáfona pero la usaron fragmentaria y excepcionalmente en un ámbito de no más de una octava y media y enmarcada entre intervalos que no le son propios" (Bolaños 1988, 106).*

Sin embargo, es innegable que toda esta fuente sigue alimentando de alguna manera la música actual de las poblaciones indígenas y mestizas en muchas partes del continente y ha dejado huellas mucho más claras de lo que podemos percibir a simple vista.

> *"...el instrumento musical es producto de un diseño sonoro que parte de la elección, manipulación y elaboración de un artefacto con el fin de obtener un determinado sonido"*

LA ORGANOLOGIA Y LA ARQUEOMUSICOLOGIA

El término organología viene del griego organon (instrumento) y es posible distinguir entre,

crítica de la razón punteaba entonces el problema ético y moral. Los moralistas ingleses parecen haberse dado cuenta de que el dogmatismo racionalista ofrecía del hombre una imagen excesivamente deshumanizada, al considerar que la razón era en el hombre lo distintivo, lo esencial; de ahí resultó que era lo superior y excelso. Los moralistas ingleses logran restaurar en la filosofía lo concreto de la experiencia humana y propusieron examinar y descubrir en ese plano los sentimientos y los modos de la conducta del hombre. Sus estudios tuvieron un interés psicológico e intuyeron la introspección como un método de análisis más tarde desarrollado por los psicólogos del siglo XX (Freud, Wund, Watson, Pavlov, etc.).

En efecto, en Inglaterra (empirismo psicológico) a partir de Locke (1632 - 1704), la filosofía se desarrolló sobre líneas opuestas al cartesianismo y se fundó en

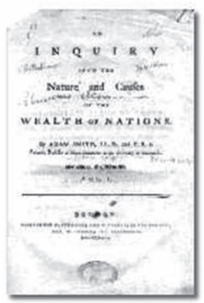
> *El sentimiento y la creencia no solamente está la solución de causalidad, sino también de la existencia del mundo exterior, la inmaterialidad del alma y la identidad personal*

la psicología. El espíritu no contiene sino imágenes de los objetos exteriores, y las ideas no son más que combinaciones de imágenes. Con todo, Locke admite que nuestro espíritu posee actividades o facultades activas. Hume (1711 - 1776) por el contrario niega al espíritu toda actividad propia. El enlace que establece la ciencia entre una causa y un efecto resultaría simplemente de nuestra costumbre de ver sucederse, en el tiempo, la imagen de la causa y la imagen del efecto, hábito que origina una creencia. Sobre el sentimiento y la creencia no solamente está la solución de causalidad, sino también de la existencia del mundo exterior, la inmaterialidad del alma y la identidad personal. De similar inspiración son las doctrinas de Shaftesbury, Hutcheson, Adam Smith y otros, como veremos más adelante.

Berkeley (1685 - 1753) autodenominó su doctrina como inmaterial. La materia no existe. Los objetos exteriores se resuelven, al ser analizados, en una serie de sensaciones visuales, táctiles, auditivas, etc. Toda la realidad de los cuerpos consiste en el hecho de que son percibidos. Son pues ideas que, como tales no pueden existir sino en el espíritu.

Existe una conexión entre los moralistas ingleses y los enciclopedistas franceses, ambos son iluministas. Introducen el Humanismo moderno que se orienta en lo político en Francia, y en Inglaterra con orientaciones económicas, antidogmáticas y antirracionalistas.

En Francia, Gassendi (1592 - 1655) se pronuncia contra el innatismo de Descartes y retoma la teoría materialista del conocimiento sostenida por Epicuro en la antigüedad. Condillac (1715-1780) mediante un método analítico, procura demostrar que todas nuestras ideas no son sino compuestos de sensaciones. El médico Cabanis llevó esta doctrina



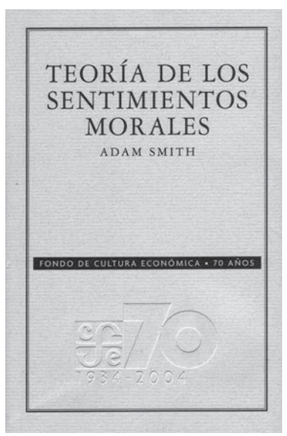
al materialismo y Destutt de Tracy la orientó hacia el racionalismo. Bayle y Fontanelle procuran minar las creencias religiosas y son en cierto modo precursores de la "enciclopedia" al hacer apología de la ciencia experimental y de las instituciones democráticas. D´Alembert y Diderot (1713 - 1784) soñaban con una sociedad perfecta, en que las leyes procederían de las leyes naturales. Voltaire (1694 - 1778) indiferente a la religión, fue hostil a las instituciones de su tiempo pero también a la democracia; se pronuncio por un reino de un déspota ilustrado imbuido de su filosofía. Aparte de Rousseau que trazó el cuadro de una sociedad fundada sobre la igualdad absoluta (contrato social) e impedir por la educación que el hombre se corrompa por la sociedad (El Emilio), cabe agregar a la Mattrie (1709 - 1751) que expuso una concepción rigurosamente determinista de la naturaleza humana.

D´Holbach (1751 - 1789) profundizó la idea de materia y construyó una moral laica fundada sobre el interés y la utilidad social. Helvencio (1715 - 1771) se situó en el punto de vista del interés general y sostuvo el poder

Arariwa 9.indd Pliego 9 de 42 - Páginas (76, 9) 01/12/2010 11:05:05 p.m.

de la educación. Condoret (1743 - 1794) desarrolló en forma sistemática la noción de progreso indefinido de la humanidad. Todos ellos profesaron un materialismo análogo a Diderot.

Ahora bien, la tradición filosófica inglesa (moralistas) continuó la polémica iniciada por sofistas y presocráticos hasta San Agustín y Pascal (hay razones del corazón que la razón no entiende). La imagen del hombre que propuso Hobbes de un ser egoísta que sólo por coacción externa puede ser conducido a la realización de actos virtuosos, no satisfizo; casualmente, por su marcado tino psicológico, se impidió el rescate de



aquellas afirmaciones o no pudieron ser rebatidas.

Shaftesbury contradice la idea del egoísmo del hombre y de su primaria naturaleza bélica. Afirma que existe en el hombre una inclinación natural a vivir en sociedad, que se completa con el sentido moral. Idea que se opone al apriorismo ético de los racionalistas. Considera que el sentido moral es innato y común, en el que se fundan nuestros juicios y valoraciones, y no en operaciones intelectuales puramente racionales. De esta manera la ética deja la metafísica y se convierte en descriptiva. Hutcheson, afirma la existencia del sentido moral que no tiene fundamento religioso ni social porque deriva de la experiencia o convivencia con los demás. Tampoco es una idea; en suma, es algo natural en el hombre, algo así como sexto sentido y como todo sentido tiene su objetivo propio que se patenta en su misma actividad, y este objeto es la cualidad real de la persona. Mandeville, médico holandés radicado en Londres, refutó a Hobbes por medio de un rigorismo moral, afirma que el hombre es un ser movido por el egoísmo y la vanidad, pero esas pasiones e impulsos primarios son justamente los motores de la industria y el comercio. Según esto, la moral no sería la condición previa para que el hombre obtuviese beneficios en la convivencia social, sino que sería una lucha por la anulación de estos falsos beneficios. En resumen, el pesimismo de Hobbes y las afirmaciones de Mandeville, concuerdan en que el hombre es un ser egoísta; la moral va contra ese egoísmo, porque el afán de productividad, de transformar, y rehacer las cosas, de elaborarlas y manipularlas para someterlas a nuestro servicio, es un afán de poder y dominio.

Con Adam Smith (1723 - 1790) la filosofía inglesa llegó a la plenitud de su representatividad. Parece lograr una concordancia entre el egoísmo natural del hombre y la convivencia y beneficios sociales; todo ello, consistente en una benévola protección del libre cambio y los buenos negocios. Smith representó los ideales y el sentido de la vida de la naciente burguesía inglesa. Después del trastorno político religioso, el auge nacional de Inglaterra, el inicio de la economía y la técnica moderna y la supremacía marítima sobre las otras potencias coloniales, hizo que la filosofía se orientara hacia una economía política. En ese sentido su pensamiento más flexible que el de los fisiócratas, admitió que el Estado o poderes públicos cumplieran aquellas funciones económicas que no interesaban a los particulares,

El umbral filosófico que encontró Adam Smith fue rico en acontecimientos, no sólo en doctrina y novedosos métodos, sino fortalecido por cambios sociales, económicos y políticos que enmarcaron el tránsito a la modernidad.

El proyecto Waylla[1] kepa posee una base de datos de aproximadamente 2,000 objetos, artefactos o instrumentos musicales arqueológicos pertenecientes a la colección del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP), la cual ha ido incrementándose desde su inicio gracias a los trabajos de excavación y nuevos hallazgos que recibe el museo. Los instrumentos contenidos en la base de datos son:

	AERÓFONOS	MEMBRANÓFONOS	IDIÓFONOS
Tipo de instrumento y material	• Antaras de cerámica, hueso, metal, pluma de ave y caña. • Tubos sonoros o tubos de soplo (abierto y cerrado) de cerámica. • Tubos sueltos para antara, de hueso. • Quenas de cerámica, caña, hueso y metal. • Flauta traversa de metal. • Flautas globulares, silbatos u ocarinas de cerámica, metal, madera, concha marina y mate. • Flauta de pico o flauta tipo pinkullo de hueso. • Trompetas largas de madera, Waylla kepa de cerámica y concha marina, boquillas de trompeta en cerámica y trompetas de cerámica y metal. • Botellas silbadoras o botellas silbato y vaso silbador de cerámica, vaso-botella silbador de cerámica.	-Tambores de cerámica.	-Sonajeros simples y escultóricos de cerámica, mate y metal, tupu sonajero de metal, cascabeles de metal, campanas de metal, vaso sonajero de metal y cencerro de metal.
Culturas a las que pertenecen	Nasca, Chincha, Paracas, Lima, Moche, costa norte, costa sur, Chancay, Vicús, Huaura, costa central, Chimú, Virú, Inca, Salinar, Lambayeque, Wari, Asia (Huaca Malena), formativo y lugares como Ancón, Kotosh, etc.		

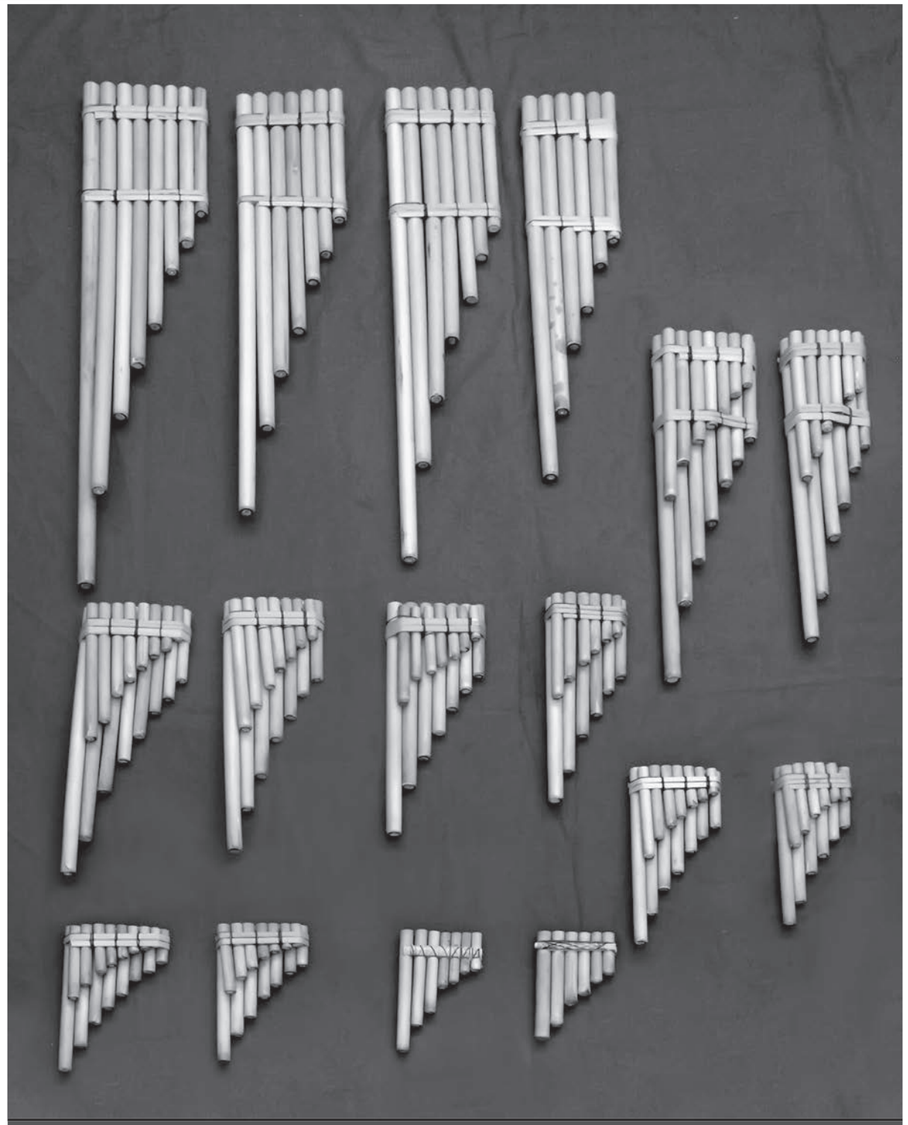
Gran parte de esta colección se encuentra accesible desde comienzos del siglo pasado permitiendo a investigadores peruanos y extranjeros realizar pesquisas sobre ellos, es así que los esposos Raoúl y Marguerite D'hartcourt (1925), Andrés Sas (1938), Arturo Jiménez Borja (1951), Robert Stevenson (1960), Josafat Roel Pineda (1961), Alberto Rossel Castro (1977), Jorge Silva Sifuentes (1978), Joerg Haeberli (1979), Dale Olsen (1979), María Eugenia Codinha (1984), Cesar Bolaños (1985, 1988, 2001, 2007) y otros han publicado diversos trabajos.

Todos ellos estudiaron las complejidades de su construcción, sus características externas e internas y sus posibilidades sonoras muchas veces basándose en la comparación o analogía con los instrumentos musicales de uso actual. Es importante señalar que los instrumentos de soplo o aerófonos han sido los más estudiados, ello debido a las mayores posibilidades gámicas, pudiendo obtener de estos instrumentos mayor información sonora desde el punto de vista melódico; así, las antaras de cerámica (Nasca en su mayoría) fueron las predilectas, como instrumentos de afinación fija y por las características tecnológicas de su confección. Así mismo, quenas de hueso y cerámica, también las botellas silbato norteñas en su mayoría han sido también requeridas para las investigaciones. Cabe mencionar la abrumadora cantidad de estas últimas, pues su presencia en el catálogo del Proyecto Waylla Kepa llega casi a un tercio del total de instrumentos consignados.

La indagación de la música como sonido, como cultura, identifica y da forma a los valores y estructura de la sociedad. El estudio de la música de una cultura sirve para conocer cómo piensa ese grupo social sobre sí mismo y

1. El Proyecto Wayllaqepa, investigación científica y experimentación artística consiste en catalogar y registrar en audio, video y fotografía (formato digital) los casi 2000 instrumentos musicales arqueológicos de la colección del Museo Nacional de Arqueología, antropología e Historia del Perú, y cuenta con el respaldo del convenio suscrito entre la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas y el Instituto Nacional de Cultura.

Arariwa 9.indd Pliego 10 de 42 - Páginas (10, 75) 01/12/2010 11:05:06 p.m.



Conjunto de sikus altiplánicos actuales. Foto: Daniel Ochoa

Proyecto Waylla Kepa:

Organología prehispánica

DIMITRI MANGA CHÁVEZ
Músico e investigador del Programa de Arqueomusicología Andina de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.

pero útiles al interés general. Enfocó la producción social como resultado de una serie de empresas yuxtapuestas y solidarias. Sin embargo, su enfoque de fundamento psicológico señala la tendencia de cada hombre a mejorar su suerte bajo el móvil del interés personal. De esta tendencia surgiría la armonía de la sociedad y que el orden natural se estableciera según el juego espontáneo de los intereses personales.

Para Smith el poder de juzgar (volviendo al tema en cuestión) es común entre los hombres, pero este sentido ya no es la razón: "En vano se pretende determinar de un modo preciso lo que solo puede serlo por el sentimiento" (Pag.59). Estas cualidades de que se compone la vida moral no son reductibles a reglas, ni es posible captarlas y generarse por la razón. Más bien, el hombre, por medio de otra facultad suya, puede fundar con certeza sus juicios morales aprobatorios o reprobatorios. El fundamento de esa certeza es la "simpatía". Pero cabe aclarar que la moral de los sentimientos de Smith, no es la moral de sentimientos de Rousseau, ni la simpatía es una institución afectiva, como en Scheler, un conocimiento por medio del amor.

En "La teoría de los sentimientos morales", efectivamente, Smith dice que la simpatía no se trata de una intuición afectiva, es darnos cuenta de la situación en que se encuentran los "otros" y juzgar sus sentimientos y emociones adecuados a la situación que viven o experimentan. Por ende, la simpatía no surge de la percepción de los sentimientos ajenos, sino de la percepción de una situación y al percibirla nos ponemos en el lugar del otro y compartimos con él su placer o dolor. Aprobar una pasión adecuada a su objeto equivale a simpatizar con ella. Esta simpatía queda supeditada a nuestra aprobación de los motivos, de tal suerte que ponderamos los sentimientos ajenos con la medida de los nuestros. Casualmente, esta capacidad de ponerse en el lugar del otro consiste en el fundamento de la simpatía, y es a la vez fuente para el conocimiento de uno mismo.

Quiero concluir señalando que, "La teoría de los sentimientos morales" se concibió en un contexto de profunda polémica, donde los límites de las teorías especulativas o metafísicas no distaban más allá de las denominadas ciencias experimentales. El umbral filosófico que encontró Adam Smith fue rico en acontecimientos, no sólo en doctrina y novedosos métodos, sino fortalecido por cambios sociales, económicos y políticos que enmarcaron el tránsito a la modernidad. La crítica de entonces planteaba y replanteaba dogmas incólumes como Dios y la Razón, idea y materia, sociedad y naturaleza, bien y mal, etc. La idea y concepto del hombre se alejó de todo aquello que no se acercara al humanismo terrenal y social. Fue en ese crisol de ideas y motivado por dar respuesta al interior de la polémica de los moralistas ingleses, que Smith fue construyendo laboriosamente su "teoría" de los sentimientos morales, reconociendo que no hay un sentido moral innato, que la convivencia es la fuente única de la moralidad. Las reglas morales se forman inductivamente. La experiencia moral se produce por la vía afectiva: la simpatía, es una experiencia inmediata y directa. Aquí debo señalar una crítica, a la confusión de terminologías referente a los fenómenos afectos en que incurre Smith y por otra parte, al no considerar que la simpatía no sólo es a una situación dada, sino, también a la persona misma, mas allá de sus propios sentimientos.

BIBLIOGRAFÍA

Dilthey, Wilhelm
Historia de la Filosofía.
1996
México: Fondo de Cultura Económica.

Giusti, Miguel
La Filosofía del siglo XX: Balance y perspectivas,
2000
Lima: PUCP, Fondo Editorial.
Gramsci, Antonio
Introducción a la Filosofía de la praxis.
1972
Barcelona: Ed. Península.

Marías, Julian
Historia de la Filosofía.
1967
Madrid. Revista de Occidente.

Martínez, Ana
Filosofía y Sociedad: en busca de un pensamiento crítico.
1995

Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos, Bartolomé de las Casas.

Russell, Bertrand
Fundamentos de Filosofía.
1936
Santiago de Chile: Ed. Cultura.

Wahl, Jean
Introducción a la Filosofía.
1999
México: Fondo de Cultura Económica.

Arariwa 9.indd Pliego 11 de 42 - Páginas (74, 11) 01/12/2010 11:05:06 p.m.

Consideraciones básicas sobre el arte

FRANCISCO E. IRIARTE BRENNER
Doctor en Antropología. Bachiller en Etnología y Arqueología.

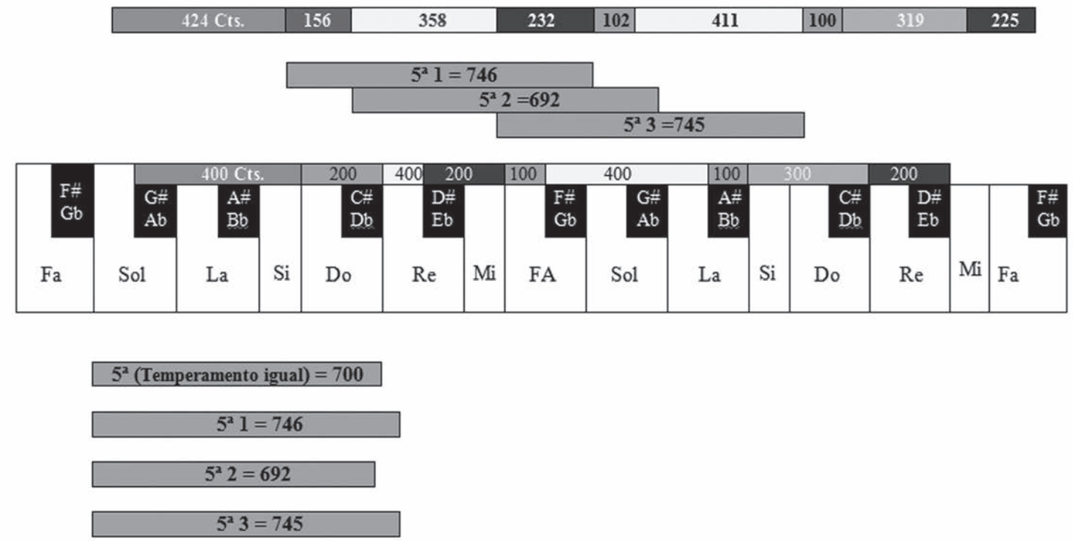
El arte trae las más profundas tensiones y distenciones de la vida, que no se expresan fácilmente en el lenguaje discursivo común.

Se trata de un conocimiento que escapa de lo corriente y se convierte en lo que queremos que sea, es decir que no es otra cosa que un estado de ánimo al que aspiramos. El artista no informa lo que sabe, sino lo que piensa, inventa y construye, que son objetos, ideas, formas, palabras, sonidos, movimientos capaces de transformar nuestro sentir. El goce estético surge así del transporte, del arrobamiento, que opera en nuestro ánimo la producción artística. El propósito del artista es, sin duda, suscitarnos una inmensa emoción, empleando el color, las líneas, la melodía, la armonía, tensiones y significados.

Una primera consideración sobre el arte, nos lleva a señalar que éste es un tema nada fácil de tratar y que, tampoco están claras la conceptualización, la manera de entender al autor o autores, y a sus obras, así como las definiciones o una organización uniforme de aquellos procesos que producen lo que denominamos arte, y tampoco estamos uniformemente de acuerdo con el asunto de quien es un artista. Debe tenerse en cuenta antes que nada, que la concepción estética es prácticamente, universal; pues en todos los pueblos, cualquiera que sea su desarrollo tecnológico o su organización social, encontraremos claras concepciones de lo que sus integrantes consideran como bello o no, pero esas maneras de ver el campo de lo estético, no son iguales en todas partes, por todas las gentes, ni en todos los tiempos. Lo que puede considerarse estéticamente cabal y válido para un pueblo, o para una época, puede ser estimado como corriente o antiestético por otra sociedad, o en diversos tiempos. E, incluso, puede ocurrir que dentro de una misma estructura societaria, se estime como bello

Anexo

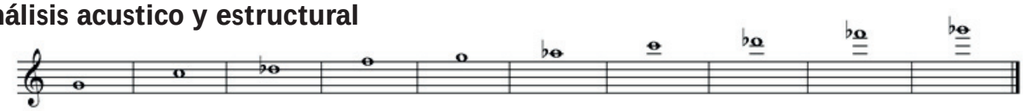
Analisis y dimensión acústica de intervalos discontinuos en cents
5as Js



Arariwa 9.indd Pliego 12 de 42 - Páginas (12, 73)
01/12/2010 11:05:07 p.m.

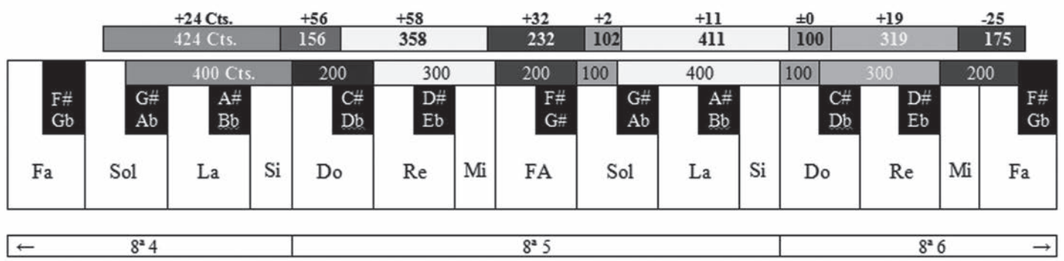
Anexo

Análisis acustico y estructural

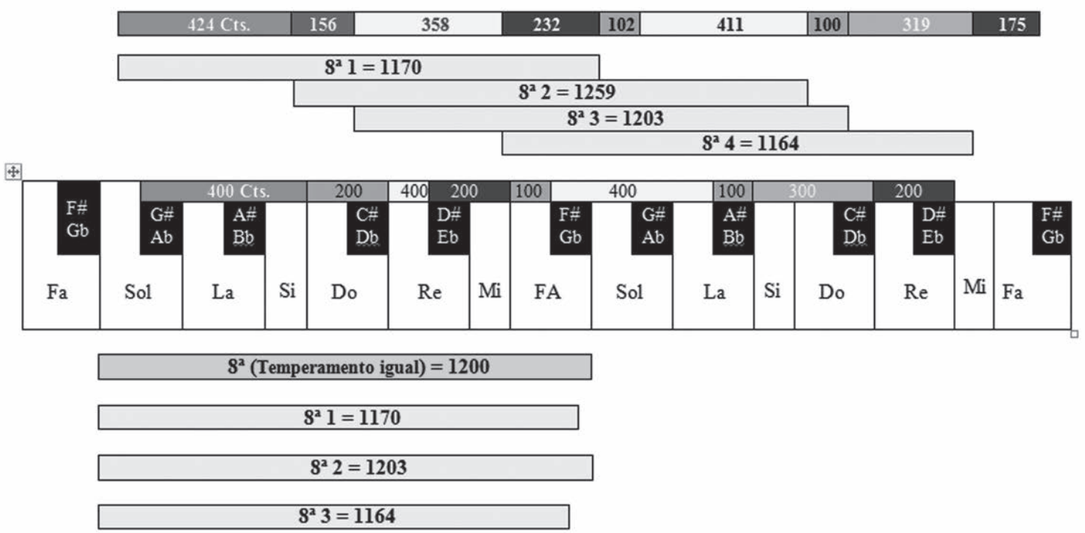


Desv. Cents	G4 +47	C5 -29	Db5 +27	F5 -15	G5 +17	Ab5 +19	C6 +30	Db6 +30	Fb6 +49	Gb6 +24
Hertcios	402.8	514.6	563.1	692.4	791.7	839.8	1064.8	1128.1	1356.4	1500.6

Analisis y dimensión acústica de intervalos continuos en cents



Analisis estructural de intervalos discontinuos y dimensión acústica en cents Octavas (8as)



algo en el nivel popular que, sin embargo, es considerado chabacano, vulgar, sin valor, informe o aún deforme en los niveles dirigenciales del mismo grupo humano.

Solemos inclinarnos a considerar las artes como un conjunto de actividades desempeñadas por especialista, aunque ello puede no ser tan cierto, como ocurre en nuestro propio caso, en donde abundan los aficionados, amantes o amateurs en variados campos, o quien sólo dedica parte de su tiempo a la producción de objetos artísticamente validos. De otro lado, la pintura, la escultura, la poesía, la música, la danza, el teatro, la arquitectura, el canto, se reconocen sin discusión como arte. Otras actividades no lo son muchas veces, como el caso del diseño fabril, el de los muebles, la cerámica, la decoración de interiores, la pirotecnia, etc., entendiéndose de común, que estas formas corresponden a expresiones de las artes prácticas o aplicadas, y no a las "bellas artes", pese a que podemos conocer que todas ellas tienen un componente estético bastante claro.

Por lo tanto, podemos identificar preliminarmente, como arte, a un conjunto de actividades que implican un componente estético, sin dejar de lado que el artista y sus productos o expresiones, actúan dentro de un determinado contexto cultural y social, y no fuera de él. El objeto artístico no es sólo una forma significativa, es una experiencia intelectual capaz de transportarnos a una nueva forma de existencia, de armonía ideal, tanto al creador como al espectador.

Estimamos aquí, desde el punto de vista antropológico, como pertenecientes al arte, cosas

tales como el vestido o el adorno corporal; la decoración de la cestería, la pintura y el modelado de la alfarería, la proa de madera tallada de una lancha y el pilar esculpido de un edificio, las alfombras y el decorado de vasijas de lagenaria y todas las formas de danza, música y narración, que deben ser examinadas desde el punto de vista de su componente estético y de su conexión con las demás conexiones de la vida social, comunitaria: tecnología, economía, mitología, religión, arquitectura, magia, cosmovisión.

Las más antiguas formas de arte pictórico aparecen, tanto en el Viejo Mundo como en América, en las rugosas paredes naturales de cavernas que sirvieron de refugio a las gentes de hace 20,000 años o más. Y es a través de la representación pictórica rupestre que podemos estar seguros que ya en aquellos lejanos tiempos se practicaba una suerte de danza mágica, con especial parafernalia que integraba máscaras colocadas sobre la cabeza del ejecutante, como podemos ver en Toquepala, carácter de orden mágico-religioso que perdura hasta el presente, a pesar de las tendencias seculares o desacralizadas vigente.

Pese a utilizarse la rígida e irregular superficie de las paredes de las cavernas, y tratarse de representaciones imaginadas, aunque se intenta reproducir lo más fielmente posible a los animales que se diseñan en esos lugares, en medio del misterio de la profundidad tenebrosas de esas grutas, en sitios lejanos donde se desarrollaba la vida diaria de las gentes de esos tiempos, es evidente la intención del artista en darle vida y movimiento a sus trabajos, mediante las líneas del cuerpo del animal o de los seres humanos con la posición casi natural de las poses logradas, los colores -a veces difuminados- que iluminan la escena de caza

Arariwa 9.indd Pliego 13 de 42 - Páginas (72, 13) 01/12/2010 11:05:07 p.m.

o de encierro de los animales, y la hacen más vívida, con las patas o la cola levantadas, las líneas adicionadas, que parecen señalar manadas de camélidos en movimiento y los cazadores que van ligeros, cargando dardos en las manos, o disparándolos para alcanzar a sus presas.

Sobre los orígenes nativos de expresiones tales como la música, la danza y la narración no existe mayor información, debido a que estas artes no dejan muchos testimonios concretos en los registros arqueológicos, aunque en el caso de las pictografías y petroglifos de Toro Muerto, en Arequipa, y en las de Huancor, en Chincha, por ejemplo, podemos estar seguros de la presencia de la danza en formas individuales, solistas, de pareja y de grupos, y hasta pareciera que en algunos momentos, se quiso presentar las notas que guiaban esos sonidos. Y, en Caral se han hallado flautas de hueso de aves -pelícano y cóndor-, que señalan que en torno a los 4,500 a.C. ya se tenía estructuradas formas musicales, de variados tonos, aunque desconozcamos escalas, ritmos y melodías para tañer adecuadamente esos instrumentos, o quiénes eran los que podían o estaban autorizados para hacerlo.

Se suele comúnmente, presentar al arte de los pueblos "primitivos", como burdos en su ejecución y realizados sobre la base de temas pueriles o carentes de madurez en su concepción, casi infantiles. Idea que está lejos de ser exacta, aunque lo cierto es que muchas de las obras artísticas de los pueblos iletrados aparecen menos elaboradas que las nuestras, sobre todo por depender para su ejecución, de instrumentos bastos y toscos y de una tecnología inadecuada, pero ello no resulta ser cierto en modo alguno, cuando examinamos las vasijas de cerámicas de nazcas, marangas o mochicas, por ejemplo; y no podemos dejar de lado la extraordinaria calidad de los tejidos de Paracas o Wari, o las excelencias de la arquitectura Inca. Ningún arte por más simple o primitiva que sea la cultura en la que nace, puede considerarse por ello, a priori, infantil o inmaduro.

Las artes, reiteramos, comprenden actividades que incluyen siempre un componte estético, que se corresponde a necesidades psicológicas aparentemente básicas del ser humano. La estética, por ello, es estudiada tanto por la psicología como por la filosofía; los antropólogos, por su parte, se preocupan por el acondicionamiento y control cultural de los impulsos y actividades estéticas, así como de las relaciones existentes o probables entre el arte y otros aspectos de la cultura: religión, mito, magia, tecnología, organización social, economía, etc.

En la obra artística operan muchos factores concomitantes. De ello destacamos por ahora, al menos dos: la cultura y el tiempo-histórico, en los que participan los artistas y el mundo social que lo rodea, las gentes con las que está en contacto cotidiano. Incluso, cuando colaboran otras personas -pues el arte, al fin y al cabo, es creación individual-, como ocurre en la producción dramática, una danza, una interpretación musical, puede afirmarse por cierto, que no se trata de creaciones grupales, sino individuales, aunque compartidas por el grupo. Pero ello no significa que una obra artística es creación exclusiva de una persona, o que resulta sólo del aporte individual o personal de uno de los conformantes del grupo.

El artista, evidentemente, da expresión a sentimientos, emociones, ideas, experiencias, cosmovisión que surge de la vida compartida con otros integrantes de su comunidad y que se hunden en un remoto pasado de experiencias varias. El genio del artista radica entonces, en su especial y personal sensibilidad ante su medio natural, social y cultural. Estudios de variado orden, han demostrado ya, que ningún artista trabaja realmente aislado, sino que está sometido a las influencias generadas por su cultura, su tiempo histórico, los elementos materiales de los que dispone y las personas con las que convive, por ello, un buen ejemplo en este sentido, es el del narrador de cuentos, mitos y leyendas.

El narrador y su auditorio se interpretan en una acción mutua, que permite que se vaya alargando, recortando o embelleciendo el relato, según las reacciones de los oyentes, y

Estructura interválica de las 4 antaras mayores de la tropa de seis de la tumba CQT-5											
Tubos 1 y 2	Tubos 2 y 3	Tubos 3 y 4	Tubos 4 y 5	Tubos 5 y 6	Tubos 6 y 7	Tubos 7 y 8	Tubos 8 y 9	Tubos 9 y 10	Tubos 10 y 11	Tubos 11 y 12	Tubos 12 y 13
4ª J -	3ª m +	3 M -	2ª M -	3ª M +	2ª m.	2ª M -	2ª m.	3ª m.	2ª m.	2ª m.	2ª m.

aproximación a una 5ª justa. Estas octavas se encuentran entre los tubos 1 y 4 (sin 5ª J.) y 5 y 11 (con 5ª J.). En promedio, la estructura interválica de las octavas de estas 4 antaras, está compuesta de las siguientes aproximaciones:

Hay que señalar que hemos observado que las octavas, cuando estas existen, no se construyen necesariamente sobre el tubo Nº 1, que es el sonido más grave del instrumento, no siendo siempre el sonido fundamental o principal dentro de la probable escala central.

Finalmente

Hasta aquí, creemos haber expuesto nuestro propósito. Esperamos finalmente que el método propuesto cumpla con el objetivo para el cual ha sido ideado. Es decir, que la información de la las culturas sonoras diferentes a la occidental, como la de los nasca, no sea restringida a un público especializado, sino también asequible a un público mayoritario. Es probable que el método aún adolezca de imperfecciones, los cuales iremos superando progresivamente.

Igualmente, resaltar desde ya en el genuino valor que cada uno de estos sistemas adquiere tanto en su propio contexto como en el de la humanidad en general, no debiendo permitirse desmedro alguno ni consideraciones superlativas entre uno y otro sistema, tal como ocurre desde la cultura europea.

Bibliografía

Bolaños, César 1985 "La música en el antiguo Perú". La Música en el Perú. Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica. Lima.

1988. Las antaras Nasca: Historia y análisis. Publicación del Programa de Arqueomusicología del Instituto Andino de Estudios Arqueológicos. Lima.

Gruszczynska, Anna 2005. "Tocando los números. Las antaras nasquenses desde una perspectiva acústica" www.maa.uw.edu.pl/espanol/proyecto_antaras_nasquenses.html

Heaberli, Joerg 1979. "Twelve Nasca panpipes: a study". Ethnomusicology, Vol. 23, Nº 1 (Jan. 1979), Society for Ethnomusicology, University of Illonis Press. pp. 57-74.

Jones, A. M. 1981 "Peruvian panpipes tunings: More on Haberli's Data." Ethnomusicology, Vol. 25, Nº 1 (Jan. 1981) Society for Ethnomusicology, University of Illinois Press. pp. 105-107

Mansilla, Carlos 2005. "Radiografiando instrumentos prehispánicos". Arariwa Nº 4, Vocero de la Dirección de Investigación de la ENSF-JMA

2006. "El sonido de otros tiempos. Las antaras de cerámica de la tumba CQT-5. Nasca IV" (Primera parte). Arariwa Nº 6, Vocero de la Dirección de Investigación de la ENSF-JMA

2007. "El sonido de otros tiempos. Las antaras de cerámica de la tumba CQT-5. Nasca IV" (Segunda parte). Arariwa Nº 7, Vocero de la Dirección de Investigación de la ENSF-JMA

2009. "El artefacto sonoro más antiguo del Perú; aclaración de un dato histórico." Revista Española de Antropología Americana, vol. 39 Nº 1, 185-193.

Olsen, Dale 2002. Music of El Dorado. The ethnomusicology of ancient situ american cultures. University Press of Florida.

Sas, Andrés 1939. "Ensayo sobre la música Nasca". Revista del Museo Nacional. T. VIII. Nº 1. Lima. pp. 124-138

Arariwa 9.indd Pliego 14 de 42 - Páginas (14, 71) 01/12/2010 11:05:08 p.m.

Como se observa, se incluyen otros datos que consolidan la funcionalidad del método. Uno es la búsqueda e identificación de octavas en la escala y si estas poseen o no quintas justas en su estructura interna. Lo otro, es la barra segmentada inferior que nos sirve para ubicar el registro u octava en la que se encuentran tanto la tesitura del artefacto sonoro como sus respectivas frecuencias e intervalos.

La funcionalidad del método persigue conseguir una mejor apreciación y percepción audiovisual de sistemas sonoros ajenos al europeo, se logrará con la audición y observación de la escala que se esté estudiando. Percepción y audición serán así el complemento ideal para un apropiado análisis.

Respecto al uso de una nomenclatura apropiada, habría que pensar en una denominación o signo que caracterice a los intervalos no temperados. Por citar un ejemplo, podría ser el de 3ª MM, 3ª Mm, 3ª mM o 3ª mm, según sea el caso. La repetición nos hace entender la mayor o menor dimensión del intervalo, lo cual es muy recurrente en los intervalos prehispánicos o tradicionales. Y, evidentemente, la cantidad numérica referida a las frecuencias nos dará el dato exacto de la desviación.

En este proceso de búsqueda y hallazgo de uno o varios sistemas sonoros en la cultura "musical" de los nasca, si es que los hubo, hay que considerar la posibilidad de que su creatividad sonora podría haberse fundamentado en sistemas libres. Es probable que la amplia difusión de la heptafonía en nuestro país haya limitado de alguna manera esos antiguos parámetros creativos. Pero un detalle es importante considerar. Muchas de las culturas andinas construyen sus melodías pentáfonas u otras de menor extensión en instrumentos heptáfonos como los cordófonos. Es decir, no necesariamente utilizan las 7 notas de la escala europea, sino sólo las necesarias.

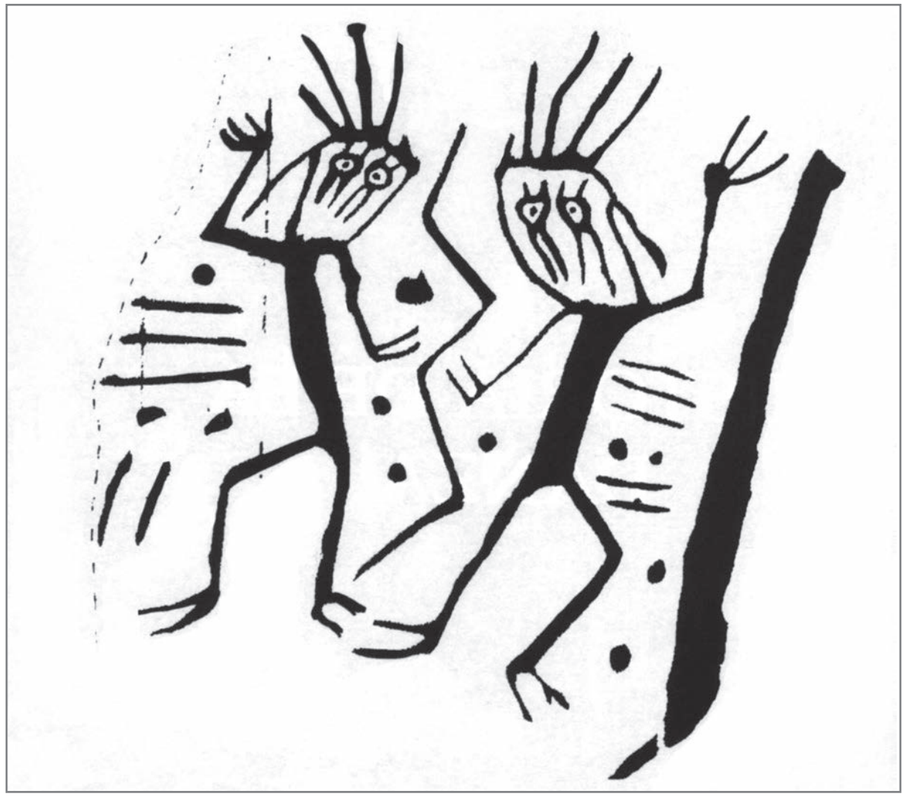
La idea que acabamos de exponer nos conduce a plantear la siguiente hipótesis de trabajo: las antaras de la cultura Paracas son de pocos tubos, de 1 y de 4 a 6 por cada ejemplar, al menos en el caso de la colección de antaras del MNAAHP. Esto nos lleva a retomar lo que dijimos en la introducción al presente documento, respecto a las preferencias por el aprovechamiento de unas sobre otras propiedades del sonido. La poca cantidad de tubos, que implica limitaciones de altura, nos lleva a pensar que los paracas se inclinaban por la explotación del aspecto tímbrico. Además, el diseño de sus tubos en 3 diámetros diferentes, que permite una producción sonora rica en armónicos y multifónicos, refuerza nuestro planteamiento. Esta preferencia parece perdurar hasta nuestros días en las culturas del altiplano peruano boliviano.

Aquél gusto estético de los paracas no se perdería con los nasca, quienes siguieron construyendo antaras del tipo paracas, aunque en menor número, con mejor tecnología y mayor número de tubos. El modelo de antaras que masivamente construyeron los nasca fue el de 2 diámetros (tubos rectos con un achatamiento en la embocadura) y con mayor número de tubos (de 8-9 a 15-16). Esto nos dice que si bien no abandonaron la multifonía de los paracas, la enriquecieron incrementado las posibilidades melódicas. Y he aquí la hipótesis central. Una antara de 15 tubos no debe llevarnos a pensar que el posible sistema o escala sea de 15 sonidos. Lo que pensamos es que en las antaras, al ser de cerámica –es decir de material irreversible una vez hecho–, no se concentraba una sino varias antaras, quizá 2 ó 3, según el número de tubos. Apoya esta idea el hallazgo de antaras de caña de pocos tubos.

En cuanto a la división de la octava, es necesario mencionar que existe un procedimiento analítico propuesto por Jones (1981) el cual es citado por Anna Gruszczyńska, y que consiste en la división equidistante de una escala heptafónica (1200/7)[17]. Este procedimiento difiere de la regularidad geométrica hallada por la investigadora polaca (Gruszczyńska, 2005:6), tal como hoy sucede –según afirma ella– en la construcción de las flautas de pan (sikus) en el altiplano boliviano. Nuestra propuesta, diferente a las anteriores, se fundamenta en la variada división que las culturas musicales del mundo realizan de la 8ª para establecer sus sistemas.

En una primera muestra tomada de 4 de las 6 antaras de la tropa o conjunto, hemos detectado la presencia de hasta 2 octavas entre sus 13 tubos (Ver Cuadro Nº 1), siendo quizá la 8º principal aquella que contiene internamente la

17. La escala temperada de occidente divide la octava en 1200 cents, a razón de 100 Cts. por cada semitono y 200 Cts. por cada tono. Una octava tiene sólo 6 tonos enteros. Jones formula la división de la octava en una escala heptatónica (siete sonidos equidistantes en una 8ª). Es decir, divide los 1200 cents de una octava pero entre 7, lo que le da un promedio 171.4 cents por cada uno de los tonos. Anna Gruszczynska menciona el trabajo de Jones, pero no profundiza al respecto, pues sólo menciona la propuesta de Jones como una "división equidistante de la octava." Ob. Cit.: 6).



de este modo, el texto original se va a ir cambiando gradualmente, de forma y contenido, a medida que va siendo contado a través del tiempo, tanto por las experiencias personales del narrador mismo, como por lo que va conociendo o gustando el conjunto de su audiencia, de acuerdo a criterios externos al relato mismo, y a los cambios que sufre el medio por el cual se sitúan las acciones y contenidos de esas formas tradicionales orales.

En tiempos prehistóricos, y en las actuales sociedades iletradas o tradicionales, las obras de arte son frecuentemente anónimas, es decir que el artista individual, el creador de la obra, solo desempeña un papel subordinado en su producción y es fácilmente olvidado o dejado de lado en el recuerdo. Esta es la diferencia mayor que podemos anotar entre los productores del arte del mundo occidental moderno, y las creaciones tradicionales o populares, de las culturas primitivas, iletradas o marginales, en las que el rol del creador, es rápidamente obliterado, preponderando en cambio el accionar y la identificación de la comunidad -dentro de la cual se encuentra el autor o autores- como una totalidad con la obra que interesa.

La naturaleza, intencionalmente anónima del arte folklórico y el de las comunidades iletradas, así como el de la mayoría de los pueblos prehistóricos, es, evidentemente, una característica resaltante, que debe necesariamente tenerse en cuenta.

Sin embargo, debemos reseñar que, en algunos casos y en ciertos momentos, se intentó aparentemente, un reconocimiento o afirmación de tal autoría, a través de signos distintivos perfectamente ubicables. Podemos ver un primer intento de esta concepción, en el territorio andino central, en adobes del Período Intermedio Temprano, en elementos constructivos de la Huaca del Sol de Moche, así como en algunos otros de Huaca Rajada (Sipán); y muchos de los bellos mates decorados por burilado y pirograbado de la

Arariwa 9.indd Pliego 15 de 42 - Páginas (70, 15) 01/12/2010 11:05:08 p.m.

La naturaleza, intencionalmente anónima del arte folklórico y el de las comunidades iletradas, así como el de la mayoría de los pueblos prehistóricos, es, evidentemente, una característica resaltante, que debe necesariamente tenerse en cuenta.

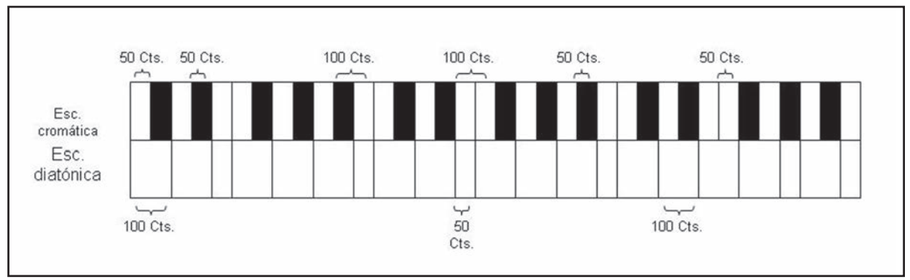
Huaca Huallamarca, que traen elegantes diseños, cual firma de autor, en la parte exterior de la base del recipiente. Igual ocurre, con menos frecuencia, en platitos de cerámica Chancay y de Cajamarca, que presentan iguales o similares signos. Es probable también, que este rasgo que comentamos aquí, no sea tanto una firma del artista o artesano, sino un símbolo que identificaba al grupo al que pertenecía quien realizó la obra.

En la mayoría de los casos arriba señalados, no se pretende destacar la obra individual, personificarla, porque ella no es otra cosa que la imagen de las deidades o fuerzas sobrenaturales a veces antropomorfizadas, o no, que permite que se les retrate, o porque se considera que es un acto natural que puede ser realizado por cualquier otro miembro de esa comunidad, ya que lo que se pretende presentar en el pensamiento comunitario, las ideas mágicas o religiosas, o los conceptos de lo bello o importante, que pueda tenerse en esa comunidad y, consecuentemente, el papel del ejecutante de la obra estética, pasa a un segundo plano, o porque quien dispone la ejecución de la obra está supervisando que quien plasma el diseño, la escultura, la música, etc., siga las formas que va ideando y disponiendo su ejecución el director, el supervisor, el mandante, mientras que el artista se limita a seguir esas instrucciones.

De otro lado, no podemos dejar de mencionar que existen normas reconocidas en todas las actividades artísticas, pautas que necesariamente deben seguirse y a las que se pliega la realización de las obras, cualquiera que ellas sean: pintura sobre cerámica, tejidos, talla de madera o de piedra, danza, narración de historia, decoración de fachadas o pirograbado de lagenarias, que se ajustan a criterios de dimensiones en ancho, alto, color o colores, textura, diseños que se emplean, etc.

El autor o intérprete, encuentra satisfacción en su destreza o virtuosismo, en su capacidad creadora dentro de los límites impuestos por la cultura y en que sepan apreciarlo los miembros de su comunidad, de su entorno social. No se debe suponer por ello, que un artista solo trabaja por una recompensa personal, por su propio deleite personal o por el reconocimiento de sus méritos, pues encontraremos que hay otras muchas y diversas motivaciones en su actuar. Los artistas siempre tienen algo que decir, alguna emoción o idea que quieren comunicar. Por ello, hay algunos autores que sostienen que el arte es antes que nada comunicación, se sea o no consciente de tal comunicación.

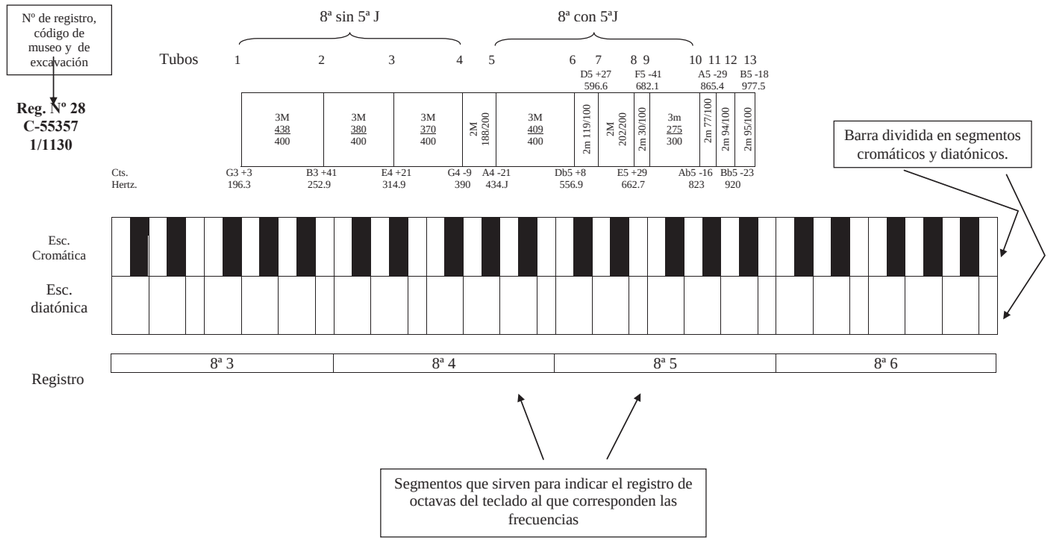
Lenin y sus seguidores consideraban que el arte pertenece al pueblo y que su objetivo obligatoriamente, es reflejar la lucha de clases y las realizaciones del proletariado. De este modo, el arte moderno, idealista y abstracto, es criticable para ellos, por ocultar esas realidades y por carecer de significado social y revolucionario, por lo que debe ser rechazado. Sin embargo, muchos artistas modernos ven (a) la producción estética como un medio de satisfacción intimista del autor, quien utiliza su arte para expresar sus ideas, sus sueños y emociones, sin referencia alguna a símbolos o significados convencionales. Está claro, para nosotros, que las emociones y las ideas se expresan explícitamente en la pintura, la escultura, la literatura, la música, la danza y el teatro, mucho más que en otros casos. De otro lado, debemos tener presente que el artista dedicado a la literatura trabaja dentro del entramado de un sistema de símbolos sonoros o escritos. Las convenciones lingüísticas, bastante rígidas e inflexibles en muchos sentidos, a pesar de todo, permiten ciertos grados de individualidad y originalidad en la disposición y el manejo de sus elementos: lo que da como consecuencia, variaciones limitadas casi rigurosamente. Vallejo o Joyce y otros autores, podían lograr, por ejemplo, ciertos interesantes efectos, violando algunas de esas convenciones en lo que a



Sobre esta barra de segmentos cromáticos y diatónicos se superponen los segmentos que representan las distancias interválicas de las antaras nasca, por ejemplo. Esta superposición sirve para equiparar y observar la diferencia de frecuencias e intervalos que existen entre uno y otro sistema. El programa por ahora utilizado para este inicial diseño es Word, el cual nos sirve para ubicar cada frecuencia (representado por lo que serían las líneas divisorias de un compás) en el punto correspondiente en referencia al teclado temperado. Los datos acústicos obtenidos se consignan entre los segmentos para especificar detalles y poder hacer comparaciones con la afinación temperada o con otros sistemas. Desde luego que es factible trabajar el sistema segmentado de manera independiente, es decir, podemos obviar el teclado que hace referencia al sistema temperado europeo.

Para efectos de un análisis comparativo, es posible también superponer varios segmentos de diferentes escalas o sistemas, como lo graficamos en el Cuadro Nº 3. Pero veamos a continuación, de manera gráfica, lo expuesto hasta aquí. Es lo que sería el resultado final del proceso propuesto. Cuadro Nº 2. El uso de los colores y su utilidad práctica se puede apreciar en los ejemplos expuesto en el anexo.

Método de medición, análisis y comparación de escalas no occidentales



Cuadro Nº 2

Arariwa 9.indd Pliego 16 de 42 - Páginas (16, 69) 01/12/2010 11:05:08 p.m.

Gráfico Nº 1

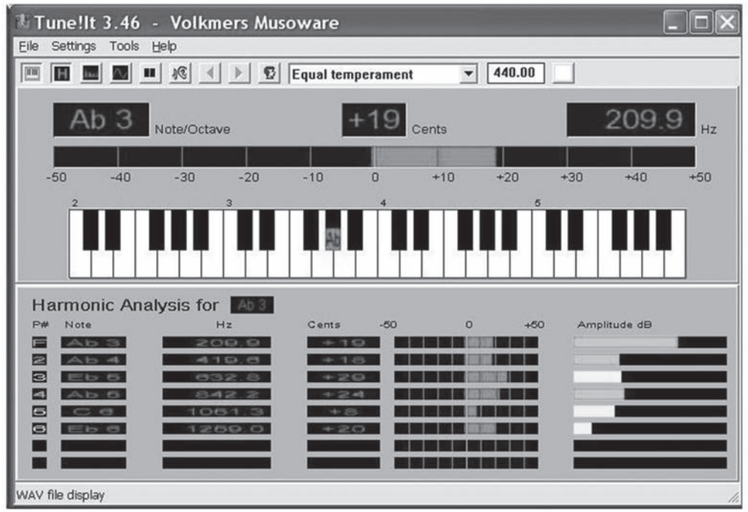


Gráfico Nº 2

ANTARA Nº TUBO Nº	1/1130	1/1131	1/1132	1/1133	1/1134	1/1135
1	G 3 -2 (195.8 Hz)	G 3 -42 (191.3 Hz)	G 3 +7 (196.8 Hz)	G 3 -10 (194.9 Hz)	G 4 +37 (400.5 Hz)	G 4 +27 (398.2 Hz)
2	B 3 +46 (253.6 Hz)	C 3 -43 (255.2 Hz)	C 4 -46 (254.8 Hz)	C 4 -17 (259.1 Hz)	B 4 +35 (504.0 Hz)	B 4 +28 (501.9 Hz)
3	Eb 4 +17 (314.2 Hz)	Eb 4 +20 (314.7 Hz)	Eb 4 +14 (313.7 Hz)	Eb 4 +24 (315.5 Hz)	Eb 5 -2 (621.5 Hz)	Eb 5 -11 (618.3 Hz)
4	G 4 -11 (389.5 Hz)	G 4 +15 (395.4 Hz)	G 4 -11 (389.5 Hz)	G 4 +21 (396.8 Hz)	G 5 -9 (779.9 Hz)	Gb 5 +50 (761.7 Hz)
5	A 4 -41 (429.7 Hz)	A 4 +50 (452.9 Hz)	A 4 -11 (437.2 Hz)	A 4 -18 (435.4 Hz)	A 5 -35 (862.4 Hz)	A 5 -9 (875.4 Hz)
6	Db 5 -5 (552.8 Hz)	Db 5 +3 (555.3 Hz)	Db 5 -6 (552.4 Hz)	Db 5 +24 (562.1 Hz)	B 5 +49 (1016.3 Hz)	C 6 +1 (1047.1 Hz)
7	D 5 +23 (595.2 Hz)	D 5 +26 (596.2 Hz)	D 5 +10 (590.7 Hz)	D 5 +39 (600.7 Hz)	D 6 -36 (1150.5 Hz)	Db 6 -1 (1108.1 Hz)
8	E 5 -4 (657.7 Hz)	E 5 +29 (670.4 Hz)	E 5 +36 (673.1 Hz)	E 5 +28 (670.0 Hz)	Eb 6 -37 (1218.2 Hz)	D 6 +40 (1202.1 Hz)
9	F 5 -48 (679.4 Hz)	F 5 -5 (696.4 Hz)	F 5 -18 (691.2 Hz)	F 5 +46 (717.3 Hz)	Eb 6 +31 (1267.0 Hz)	E 6 -19 (1304.1 Hz)
10	Ab 5 -21 (820.6 Hz)	Ab 5 +4 (832.5 Hz)	Ab 5 -45 (809.3 Hz)	Ab 5 -35 (814.0 Hz)	Gb 6 +4 (1483.4 Hz)	Gb 6 -22 (1461.3 Hz)
11	A 5 -48 (855.9 Hz)	A 5 -24 (867.9 Hz)	A 5 -42 (852.9 Hz)	Ab 5 -6 (877.9 Hz)		
12	Bb 5 -41 (910.5 Hz)	Bb 5 -24 (919.5 Hz)	Bb 5 -42 (910.0 Hz)	Bb 5 -24 (919.5 Hz)		
13	B 5 -37 (966.9 Hz)	B 5 +37 (952.5 Hz)	C 6 -36 (1025.0 Hz)	B 5 -44 (963.0 Hz)		

En el Cuadro Nº 2 se puede observar el planteamiento en concreto. Para que este cumpla sus objetivos, cuidamos de plasmar toda la información necesaria. El uso de colores puede resultar útil para relacionar la secuencia de los intervalos no temperados de los que corresponden al sistema temperado occidental.

Como se observa, el uso de los segmentos y colores contribuye a una mejor percepción visual y comprensión de un fenómeno acústico tan complejo como son los intervalos no temperados. Los datos acústicos, obtenidos previamente, complementan este sistema.

A continuación ilustramos y explicamos la función de los gráficos y los datos que se consignan en el sistema propuesto.

El diseño básico consiste en una barra segmentada que toma la apariencia del teclado de un piano –uno de los instrumentos europeos más difundidos–, el cual nos sirve como el referente más apropiado para visualizar el sistema temperado. La fila superior vendría a ser el símil de la escala cromática y la inferior de la escala diatónica. Cada uno de los segmentos cromáticos equivale a 100 cents (2ªm), mientras que los de la escala diatónica a 200 cents (2ªM), como se observa a continuación.

escritura y lenguaje se refiere, pero así, sin duda, se limita al público al que pueden llegar esas producciones artísticas, a pocos elementos que alcancen a comprender lo que se quiere decir o comunicar, aunque ello puede no importarle al creador.

Por otro lado, un artista sin mayor resonancia pública, no puede persuadir a sus lectores o seguidores, para que toleren tales innovaciones; sus variaciones sobre las convenciones aceptadas, pueden llevarlo incluso a la pérdida de sus allegados. Es decir, el literato –al igual que otros artistas– está fuertemente constreñido por el sistema del lenguaje que emplea, al que no puede controlar o dirigir, y no puede escaparse tampoco de ese cerco, si es que busca comunicarse con un público amplio

En opinión de Mendizábal: "Las artes plásticas y del diseño... son imposibles de tipificar por sus características generales; precisamente la antropología ha demostrado que la manifestación de estas artes puede ser estilizada, abstracta, simbólica, naturalista, realista y aun "ingenua", si bien tal "ingenuidad" es aparente. Lo que define al arte tradicional no es la ingenuidad ni el primitivismo, sino las pautas, extra-artísticas, que lo norman. Por lo demás, una línea divisoria que en el arte tradicional separe el arte "el arte" del arte "decorativo" es imposible de establecer, puesto que el arte tradicional, dentro del grupo cultural que lo produce, y al que está destinado, no es realizado nunca para satisfacer hedonismos esteticistas... "
En el campo de la pintura, aceptamos la convención de representar en dos dimensiones un espacio necesariamente tridimensional y, con muy

escasas excepciones, la mayoría de los pintores operan dentro de esta convención bidimensional, jugando con esas dimensiones o profundidades para ciertos efectos. En el teatro, una habitación se puede representar con tres paredes, pues la carta está necesariamente suprimida para que los espectadores puedan observar la representación escénica, convención que es sin duda, arbitraria y artificial pero que, sin embargo, es aceptada por el público que lo estima recurso normal de la obra presentada.

En los últimos años, además, se ha estado avanzando incluso hacia la desaparición de las paredes en el teatro, y los actores se presentan rodeados de público por los cuatro lados, como ocurre tradicionalmente, en las representaciones folklóricas pueblerinas y al abierto, y en las nuevas formas escénicas experimentales que han aparecido a partir del siglo XX. Incluso el arte religioso, decididamente ortodoxo, por su propia condición de contacto con lo sagrado, está lleno de símbolos formales, como ocurre con el halo sobre la cabeza de una figura para denotar su condición de sacralizado o divino. Símbolo que carecería de significado, sin embargo, para un antiguo mesoamericano o andino que, por su parte, no veía incongruencia alguna en que los cabellos del personaje representado se transformen en serpientes.

El simbolismo, a nuestro criterio entonces, puede ser de dos tipos: la aceptación de convenciones sobre las que se apoya una forma artística, y, de otro lado, el uso de objetos simbólicos. El empleo de símbolos específicos en el

Arariwa 9.indd Pliego 17 de 42 - Páginas (68, 17) 01/12/2010 11:05:09 p.m.

arte es bastante raro en nuestra cultura actual y sólo aparece preferentemente en relación al arte religioso. En otras culturas, antiguas y tradicionales sobre todo, los símbolos específicos alcanzan en cambio, a un elevado porcentaje. Para las mayorías de las culturas consideradas "primitivas", los espacios vacíos en las composiciones gráficas, significaban un serio problema, por lo que se rellanaban muchas veces esos espacios con dibujos complicados y ornamentos, muchos de ellos carentes aparentemente de todo significado, al menos para nosotros, aunque debemos considerar que pueden estar esos espacios, vacíos o no, dispuestos exprofesamente para dar a entender fuerzas, tenciones, ideas que no alcanzamos a comprender en su totalidad a la luz de nuestros conocimientos actuales.

Por cierto que el arte tradicional o primitivo, suele ser primordialmente un arte religioso o sacralizado, mágico, cargado de significados, lo que le permite incorporar un gran número de símbolos formales, de conformidad a sus propias y añejas ideas en torno a esos temas. Sin embargo, no todas las tradiciones artísticas que usan símbolos formales, están relacionadas íntimamente con la religión, la magia o la cosmovisión, sobre todo cuando se trata de acomodar las figuras representadas a las formas naturales o resultantes de los objetos que se han querido decorar.

Si se trata de una caja de madera rectangular o cilíndrica, la proa de una canoa o de un muro interior decorado con relieves, podemos encontrar la cabeza de un animal sobre un lado del elemento a decorar, mientras que la parte central del cuerpo queda sin representarse ante un vano, o en posiciones imposibles de lograr naturalmente por el personaje representado y, finalmente, la cola aparecer en un tercer segmento, separado aparentemente en la línea representativa, de la cabeza. Se obtiene así, muchas veces, excelentes resultados estéticos, pero el personaje representado concluye por quedar prácticamente irreconocible, salvo por los conocedores de los motivos que han llevado al artista a realizar dicha obra con tales características. El arte visual, entonces, opera también y hasta cierto punto, a través del simbolismo, expresando determinados significados, pero como vehículo de comunicación es evidente que las artes en general, operan en una escala mucho más amplia que el mero simbolismo, pues poseen ciertas cualidades emocionales intrínsecas, que las acercan a las formulaciones de la ilusión onírica.

Como medio de comunicación, el arte ha sido empleado para reforzar o informar, instruir o hacer propaganda, e incluso como importante medio de contra propaganda en determinados momentos. Budistas, cristianos y seguidores de otras ideologías religiosas o políticas, se han expresado a través de la arquitectura, que se carga de simbología, elementos decorativos y de sus imágenes de santos, santones y dioses, juegos de luces y sombras, cuya primera función es crear una atmósfera emocional e intelectual adecuada para las ceremonias religiosas o patrióticas, que se acompañan de olores, luces, música, canto y danza, o que transmiten varios aspectos de la fe, a través de complicadas acciones dramáticas, de variada importancia, asimilándose entonces, la construcción de los edificios a representaciones del mundo real o ideal, al que se espera alcanzar o conocer, a través de esas mismas obras.

La iglesia católica se enfrentó en el Nuevo Continente, al problema de una población predominantemente analfabeta, o mejor dicho, iletrada, con una religión politeísta bastante bien estructura y un sacerdocio jerarquizado, por lo que impulsa la realización de los misterios y los autos sacramentales, que se trajeron a América, junto

necesariamente especializada, de la composición de sistemas extra europeos. Tiene por finalidad permitir la observación y percepción visual de las relaciones de proporción entre las distancias sonoras (intervalos), tanto en las estructuras de las octavas como en la conformación interválica de todos los sonidos de una antara, por ejemplo. Nuestra propuesta de análisis se fundamenta, entre otros aspectos, en los siguientes conceptos:

> *"La percepción generalmente opera sobre proporciones, no sobre valores: se perciben 'bobles' o 'mitades', no cantidades; es decir, se percibe por comparación y proporción, en la vista, tacto, etc. En el oído humano también, no se perciben frecuencias en una melodía, sino intervalos: la octava, la quinta, las terceras, son proporciones entre dos frecuencias." (Sanchez, 2004)*

> *"La experiencia enseña que la sensación producida no depende de los valores absolutos de las frecuencias de los sonidos, sino de la relación entre ellas, es decir, del intervalo (cociente de las frecuencias, tomando siempre como numerador la mayor frecuencia), siendo esta sensación tanto más agradable, cuanto más sencillo sea el intervalo entre los dos sonidos." (Al-Majdalawi, 2005)*

Entonces, los sonidos y sus relaciones de frecuencias (intervalos), cuanto más se impregnen en nuestros sentidos auditivo y visual, mayor será la percepción que tendremos de ellos, logrando una mejor comprensión y entendimiento de las variedades estructurales de las escalas, en este caso, las de la cultura nasca.

Otra característica cualitativa de nuestra propuesta es que expone de manera didáctica e ilustrativa las proporciones de las distancias interválicas y las desviaciones de las frecuencias en cuanto al sistema temperado occidental, el cual utilizamos como parámetro de referencia, pues es el más difundido y su uso se ha generalizado en nuestro país y en muchas partes del mundo.

Esta propuesta la estamos desarrollando a partir de un modelo publicado en Internet (http://www.xtec.es/centres/a8019411/caixa/musica_es.htm), el cual es utilizado para percibir visualmente y auditivamente las diferentes divisiones de la octava en algunas culturas musicales del mundo. Es importante destacar que estas escalas tienen como punto de coincidencia la 8ª y la 5ª justas, dos intervalos que se han tomado en cuenta para la aplicación de nuestra propuesta de análisis de las octavas.

Ya se ha señalado en la introducción del presente trabajo que la 8ª –que es simplemente la repetición de un sonido al doble (8ª superior) o mitad (8ª inferior) de su frecuencia– es un fenómeno sonoro natural cuyo develamiento no ha sido ajeno a las diferentes culturas del mundo, incluso en espacio y tiempo. Y es necesario advertir nuevamente que la división de este parámetro acústico en siete sonidos (escala diatónica con 5 tonos y 2 semitonos) corresponde al particular proceso histórico de Europa, siendo errónea y arbitraria su universalización. Otras divisiones son absolutamente factibles, como las que existen y existieron en cada una de las culturas del mundo.

Procedimiento

La aplicación del método parte por realizar, en primera instancia, el registro sonoro de los instrumentos a medir y a analizar. En nuestro caso, el registro se realizó en un laboratorio acústico especialmente diseñado para dicho fin en el MNAAHP. Los datos fueron registrados en cintas digitales (DAT), los cuales han sido luego trasladados a la computadora para proceder a su edición para las fines de medición. Esto último se realizó con el afinador digital Tune It! 3.42. Este afinador virtual que nos pareció adecuado para la medición de frecuencias no temperadas, fue sugerido por del investigador acústico mexicano Roberto Velásquez, quien tiene varias publicaciones de aerófonos prehispánicos mexicanos en Internet. El software, cuyo modelo se expone en el gráfico 1, está disponible en la red.[16]

Los datos que se recogen durante el proceso de medición son los que se muestran en el gráfico antes mencionado, es decir: la altura (Ab 3), su desviación en cents (+19) y el número de herzios de dicha frecuencia (209.9). Los datos obtenidos se insertan en la tabla diseñada en el gráfico 2, a partir de los cuales se procederá a la construcción de los segmentos y su relación con el sistema temperado occidental, el cual está representado por el esquema que se asemeja a un piano en donde se indican las distancias en centes de los tonos y semitonos.

16. www.zeta.org.au/~dvolkmer/tuneit.html El programa que usamos fue donado por la investigadora americana Juliet Wiersema, como retribución al apoyo que el Proyecto Waylla Kepa le brindó en el desarrollo de su tesis doctoral sobre botellas silbadoras arquitectónicas arqueológicas en el MNAAHP.

Arariwa 9.indd Pliego 18 de 42 - Páginas (18, 67) 01/12/2010 11:05:10 p.m.

el cual las relaciones entre los sonidos (los intervalos) se manifestaban en proporciones de números naturales. (...) Sin embargo, no hace falta buscar tan lejos: la regla geométrica en la construcción de la flauta de Pan la encontramos también en la práctica andina tradicional en el territorio de Bolivia, algo que últimamente ha sido ampliamente demostrado por Arnaud Gerard Ardenois." (Gruszczyńska, 2005:5-6)

Es necesario mencionar que en una visita al Perú el año 2007, la investigadora polaca nos explicó el funcionamiento de su propuesta numérica, la cual quedó bastante clara según los propósitos que persigue. Pero el detalle es que hizo falta una explicación personalizada para entenderlo. Quizá la traducción de la publicación, por ahora en polaco, ayude mucho a este propósito.

Otras investigaciones (p.ej. Bolaños, Olsen y otros) utilizan como medio de registro la combinación del sistema de notación occidental y el numérico. Si bien este procedimiento supera en parte las limitaciones de ambos sistemas, no es lo suficientemente ilustrativo para percibir las proporciones y relaciones entre los intervalos, sobre todo, en instrumentos sonoros de estructuras interválicas complejas como las antaras nasca. Veamos los ejemplos siguientes:

Si observamos el ejemplo 2, notamos que los tubos 1 y 2 se han codificado con las notas Sol3 y Do4 que corresponden, en la nomenclatura occidental, al intervalo de 4ª justa que equivale a 500 cents. Sin embargo, no siendo este intervalo nasca la distancia exacta de 4ª justa de 500 sino 441 cents, estamos ante un intervalo que se aproxima más al de una 3ª M (400 Cts.) o, en el mejor de los casos, que se ubica entre los intervalos de 3ª M y 4ª J.[15] Y este detalle es una generalidad en los demás intervalos nasca.

Por otro lado, los mismos intervalos no siempre van a dar las mismas frecuencias. Hemos podido notar la existencia de variedades de un mismo intervalo. Por ejemplo para occidente un intervalo de 3ª M tiene 400 cents de distancia. En cambio, en las afinaciones de los tubos de las antaras de cerámica nasca, existen diferentes 3as mayores: las que exceden los 400 cents y las que no lo hacen. Claro, hay que tener en cuenta también los límites con los intervalos ascendentes y descendentes y sus colindantes.

Lo que sí se puede afirmar es que los nasca buscaban una afinación estándar en sus antaras. Si esta no se daba luego de la cocción, la efectuaban con otros aditamentos que introducían en los tubos a afinar. Esto siempre y cuando la frecuencia prevista resulte más baja de la esperada (tubo más largo), luego de que el instrumento saliera del horno. Si la frecuencia era más alta (tubo más corto), el instrumento quedaba inútil. Dicho de otro modo, los tubos que resultaban más cortos no se podían agrandar, en cambio, los que resultaban más largos, sí se podían "reducir".

En conclusión, el pentagrama no se abastece para consignar frecuencias e intervalos que son ajenos al sistema occidental para el cual fue concebido. Añadir la medición numérica en cents ayuda a precisar, pero como se observa, el problema surge al identificar que las frecuencias y los intervalos de los nasca son muy irregulares, perdiéndose así la frecuencia que pudiera ser tomada como referencia inicial o punto de partida para una medición secuencial. De esta manera, el "Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si" de occidente, es insuficiente.

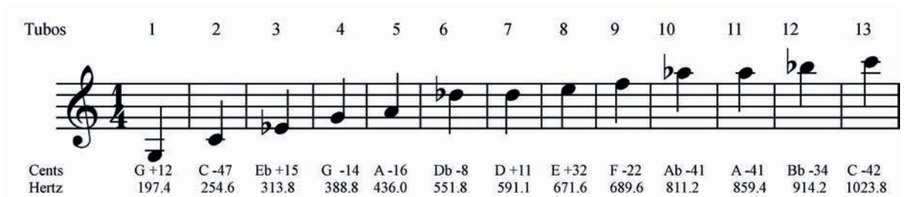
Propuesta metodológica para el estudio y análisis de escalas no temperadas.

El método de medición y análisis que proponemos procura obtener toda la información útil para la comprensión, no

15. César Bolaños llama a éste el "intervalo nasca" por la característica de estar entre la 3ª M y la 4ª J. Además de ello, por ser muy recurrente en los primeros tubos de las antaras de cerámica de esta cultura.

Ejemplo 2

Transcripción de la antara 1/1132 de la tumba de la Sección III-CQT-5 de Las Trancas, Nasca.



con música, cantos y danzas teatrales que lograron gran éxito en estas tierras, y que aún se conservan a más de 500 años de su introducción.

Los dramas religiosos, como el de los "pastores" (pastorelas), aparecen en Mesoamérica y la región andina por ese entonces, y se suelen emplear aún hoy para enseñar a los menores en muchas comunidades del Viejo y del Nuevo Mundos; hay que enseñar que, incluso en la China moderna se ha recurrido al teatro para la enseñanza de los adultos analfabetos, al igual que lo que ocurriera en la antigua Rusia comunista, para difundir nuevas ideas y actividades.

El uso de las artes con fines similares, de orden sacralizado, es común en muchos pueblos iletrados, con ceremonias y danzas de corte mágico-religiosos, especialmente en referencia a la fecundidad de la naturaleza. Lo que ocurre también con los diseños sagrados realizados con materiales perecibles, como las alfombras de flores o la arena coloreada, que posibilitan, además de rendir culto a la deidad en el ritual, llegar a un público amplio que puede comprender adecuadamente los mensajes que allí aparecen, en relación al ritual y a la ideología toda, sin necesidad de contar con texto escrito alguno orientador. Y en esa línea, habría que incorporar los efectos comunicativos desarrollados por la pirotecnia, surgida en la antigua china, con sus luces, colores y sonidos que informan a distancia la realización de ciertos eventos festivos sobre todo. Los mitos, las leyendas, las fabulas, el cuento y el relato popular aportan muchos ejemplos de este tipo, donde las creencias y los sistemas de valores se esfuerzan y trasmiten a las nuevas generaciones, que siempre tendrán algo que agregar o modificar al relato original, aunque sin trastocar el fondo mismo del tema.

Es evidente que la función de las artes en el afianzamiento de conocimientos, creencias, expectativas, actitudes y valores tradicionales, se destaca mucho más claramente en las sociedades simples y homogéneas que en las organizaciones modernas. En las sociedades más complejas, no todos los grupos comparten necesariamente las mismas creencias, valores, tradiciones, por los que aparece como un contrasentido por ejemplo, la presencia de los modernos medios de comunicación, que suelen orientarse a las mass media, hacia un gran número de personas, introduciendo información, creencias, valores, formas que corresponden no a los gustos tradicionales, eruditos o elitistas, sino convencionalmente separados y preparados para una masa semi-ignara y fácilmente manipulable, dirigiendo la atención de las mayorías hacia determinadas formas estéticas, que muchas veces sirven para establecer categorías intelectivas, económicas y sociales, antes que para comunicarse las más elaboradas ideas o los mensajes actualizados en cualquier materia, con intereses y técnicas del mercado.

Es una sociedad homogénea, iletrada, tradicional, todos participan -y muchas veces están realmente interesados en participar- en la elaboración de las obras de arte; así en un ceremonial festivo se pueden presentar expresiones graficas, danza, música, poesía, vestuario especial, comidas o galas especificas para la ocasión, con ensayos escénicos, preparación de alimentos y bebidas indicadas para la oportunidad, que posibilitan la actividad de toda la comunidad, incluso desde meses antes de la fecha señalada, pues todos sus integrantes están de acuerdo con la naturaleza y función de la ceremonia a realizarse.

Los estados anímicos y las emociones pueden comunicarse bastante mejor que las ideas en la música, la danza, la poesía, el canto y otras formas similares. Pero no debemos dejar de lado que una de las funciones importantes de las artes, es también la evocación del placer. Así, el baile, en cuyas numerosas variables y en todas partes, encontramos una cantidad notable de jóvenes que participan en el arte coreográfico, que está unido a otros aspectos de la cultura, como acontecimientos sociales, galanteo y elección de consorte, tomando en sus expresiones gran cantidad de personas, y no como simples espectadores de actividades que realizan los especialistas, sino como activos participantes de un ceremonial que sigue pautas aceptadas por toda la sociedad.

El empleo de símbolos, de otro lado, lleva aparejado una serie de acuerdos sociales, e implica su necesaria transmisión de generación en generación. Convenciones y símbolos que experimentan cambios a lo largo del tiempo, de conformidad a las transformaciones que se van sucediendo en el entorno natural, social, económico, tecnológico y cultural del caso. Las técnicas, los temas tratados, la función de las artes, las actitudes hacia el arte y sus creadores y portadores, son evidentemente, de un carácter cultural prevalerte. Remarquemos, por ejemplo, que la tradición de la pintura y las artes relacionadas en la cultura occidental, tal como lo

Arariwa 9.indd Pliego 19 de 42 - Páginas (66, 19) 01/12/2010 11:05:11 p.m.

entendemos en la actualidad, comenzó con el Renacimiento, con el desarrollo de la perspectiva; el redescubrimiento de la antigua civilización greco-romana; el patronazgo de la iglesia y los fermentos intelectuales al comienzo de la Era de los Descubrimientos, que contribuyen en modo variable de importancia, al gran florecimiento del arte.

La belleza de otro lado, es un fenómeno bastante conocido universalmente, pero no suficientemente explicitado. Su carácter y naturaleza, realmente no requieren de una teoría metafísica sutil para ser explicados. Es algo palpable e inconfundible, pero, y sin embargo, el fenómeno de la belleza es una de las mayores paradojas que podamos encontrar. Hasta Kant, la filosofía de la belleza era un intento de reducir nuestra experiencia estética a un principio extraño. Es en su Crítica del juicio, que Kant proporciona pruebas de la autonomía del arte. La belleza es un valor que se arraiga en una necesidad de la naturaleza humana. No es un ente metafísico que se nos aparece desde un mundo ajeno al nuestro, pues sin duda, parte de nosotros mismos. El valor de la belleza responde a una tendencia humana de aspirar a un modo de vida que permita la plena libertad interior y la expresión de la personalidad organizando las emociones en una unidad de sentido armónico.

Podríamos describir al arte como un emblema de la verdad moral, concebido como alegoría, como expresión figurada, que esconde en su forma sensible, un sentido ético fundamental. La filosofía del arte muestra el mismo conflicto que aparece en la filosofía del lenguaje, pues el arte y el lenguaje en general, oscilan constantemente entre dos polos: lo objetivo y lo subjetivo. Ambos se presentan bajo la categoría de la imitación y su función principal evidentemente es mimética; pero no debemos considerar por ello que el lenguaje se origine solo y necesariamente en una imitación de sonido y que el arte no venga a ser otra cosa que una imitación de las cosas exteriores simplemente.
No se trata de reducir la obra de arte a una producción mecánica de la realidad, pues se tiene que tener en cuenta la creatividad del artista, la espontaneidad de la que goza, y que ese poder creador de los autores seria en todo caso, un factor perturbador. Podemos afirmar por ello que, si bien toda belleza es verdad, no toda verdad es necesariamente bella. Para los neoclásicos, por ejemplo, el arte no tiene para que reproducir la naturaleza indiscriminadamente, pues lo que le corresponde es reproducir la belle nature. Rousseau, Goethe y Herder, señalan en el campo de la estética, que el arte no es una simple descripción o reproducción del mundo empírico sino una superabundancia de emociones y pasiones. La belleza, entonces, no es ni debe ser la meta única del arte, sino que resulta más bien siendo un rasgo secundario y decididamente derivado.

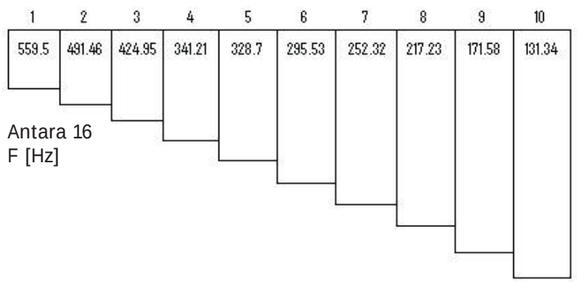
"...La poesía no está escrita con ideas, está escrita con palabras...". Es decir que los versos se escriben con imagen, sonido y ritmo que se funden en un todo indivisible, en una unidad concreta única.

El arte es expresivo, pero no puede ser expresivo sin ser formativo, y este proceso se lleva a cabo en un medio sensible. Entre otros autores, Croce y sus seguidores, se han preocupado más bien por la expresión y no por el modo, el que se estima no tiene mayor importancia para el carácter ni para el valor de la obra de arte. No podemos dejar de lado que el arte pertenece a la cultura, no a lo físico, a lo biológico, es revolucionario y renovador de sentimientos, forma parte del proceso evolutivo de la civilización humana y no de las leyes de la naturaleza, de cuya estabilidad se aleja. El material empleado puede tener importancia técnica, pero no necesariamente estética. Aunque, de otro lado, lo cierto es que un pintor, un músico o un poeta, los colores, las líneas, los sonidos, los ritmos y las palabras no son solo una parte de su aparato técnico, sino factores necesarios del proceso creador mismo.

En la poesía lírica, la emoción, sin lugar a duda, no constituye el único rasgo decisivo de la obra, pero es evidentemente fundamental. Los grandes poetas líricos son capaces de emociones fuertes y un artista que no tiene sentimientos poderosos, no producirá sino un arte frívolo y hueco. Cada gesto no es una obra de arte, pero tampoco cada interjección es un acto de lenguaje. El factor propósito es necesario, sin duda, para la expresión verbal y la artística, ya que cada acto verbal y toda creación artística muestra una estructura teológica definida.

Para realizar el análisis de la división de la octava, no nos hemos detenido en el empleo de los procedimientos hasta ahora utilizados ya antes expuestos, como son el análisis auditivo-visual y el tecnológico o la combinación de ellos. Exponemos razones:

El análisis auditivo, "el más natural y práctico para la evaluación de las estructuras de intervalos básicos" (Gruszczyńska, 2005:6), recurre a la partitura como medio de registro. Y lo cierto es que la notación occidental –que además lleva engendrado el artificial sistema temperado desde hace casi cinco siglos– presenta serias limitaciones para la codificación de afinaciones o sistemas sonoros ajenos al concebido en Europea, siendo imposible establecer con precisión las alturas de los sonidos y una relación más precisa entre ellos (intervalos).



I	oktawa góma	$F=(f_1+f_2):2$ [Hz]	559.5		491.46				424.95				341.21		328.7		295.53				252.32
		F:2 [Hz]	279.75		245.73				212.48				170.61		164.35		147.77				126.16
		interwal [ct]		224			252				380			65		184			274		
	oktawa dolna	$F=(f_1+f_2):2$ [Hz]		252.32					217.23						171.58						131.34
		interwal [ct]					259						408						463		
II	structura Oktawy	$F_r = F$ usrcdiona [Hz]		**259.27**					**214.86**						**163.58**						**128.75**
		interwal [ct]		19		325			17				472		4			415			7
		F_m = -modelowa [Hz]		**256.41**					**212.77**						**163.93**						**128.21**
III	proporcje	N wg F_r		**39**			**:**		**47**				**:**		**61**			**:**			**78**
		interwal [ct]					323						451					426			
IV	chroma	F_n	279.75	245.73	252.32				212.48	217.23			170.61	164.35	147.77	171.58			126.16	131.34	

El análisis tecnológico, en cambio, nos proporciona datos numéricos más precisos sobre las frecuencias o afinaciones, pero, salvo conocimientos especializados, es poco ilustrativo en torno a las proporciones o las relaciones interválicas que existen entre estas afinaciones, limitando así las posibilidades de su comprensión más allá de las fronteras académicas. Este tipo de procedimiento es utilizado por la investigadora polaca Anna Gruszczyńska quien el año 2003 publicó sus estudios sobre una muestra de más de 27 antaras encontradas en Cahuachi, Nasca, entre 1994 y 1995[13]. A pesar de estar publicado en idioma polaco, se puede observar el procedimiento numérico que realiza para calcular los intervalos y sus relaciones. La limitación que representa el idioma, no ha impedido la transcripción de un ejemplo de estos cálculos para poder tener una idea de ellos.

Como se observa en el ejemplo 1, el procedimiento tecnológico y matemático para analizar el funcionamiento acústico de esta antara nos da una idea de los loables esfuerzos de la investigadora por lograr resultados por este medio. El contenido que estos datos contienen es valioso, sólo que restringido a contextos especializados.[14] El título del siguiente artículo refleja el planteamiento de su investigación: "Tocando los números: las antaras nasquenses desde una perspectiva acústica" (Gruszczyńska, Anna y Prusik, Tomasz). Y lo que sigue, son los resultados que se exponen en el artículo mencionado publicado en la red, sobre el mismo conjunto de antaras:

"Un rasgo característico de la secuencia presentada es su regularidad geométrica: la relación mutua entre cada par de frecuencias se manifiesta como una proporción inversa de números naturales. (...) La regularidad geométrica descubierta, que caracteriza la secuencia de sonidos, puede indicar que en la cultura Nasca existía tal sistema sonoro, en

Ejemplo 1

Transcripción parcial de los datos numéricos de la antara CAH. 95. Y13. Exp. 55 ANTARA 16, expuestos por Anna Gruszczyńska (2003: 130). Los datos de excavación fueron tomados de la fotografía Nº 25.

13. Ver también "Tocando los números: las antaras nasquenses desde una perspectiva acústica" (Gruszczyńska, Anna y Prusik, Tomasz, 2005).
14. Un comentario adicional al trabajo de Anna Gruszczyńska, en el ejemplo transcrito, es la numeración de los tubos, de izquierda a derecha. La investigadora lo sustenta así: "La homogeneidad de todo el conjunto de los instrumentos justifica la colocación de todas las frecuencias obtenidas durante el examen en una sola fila (p.ej., descendente), lo cual facilita la interpretación de las relaciones entre ellas." (2005:5).

Arariwa 9.indd Pliego 20 de 42 - Páginas (20, 65) 01/12/2010 11:05:11 p.m.

que enfrentar el mal estado de conservación y las inadecuadas restauraciones a que fueron sometidos estos artefactos, limitando así una mayor proyección de sus hipótesis. Ya se ha indicado que el sonido constituye una de las cualidades más preciadas de los artefactos sonoros de origen arqueológico. Su ausencia en este tipo de artefactos haría vano el intento de postular cualquier hipótesis sobre su funcionamiento y probables usos y funciones. Igualmente, no se podría obtener información sobre aspectos relacionados a la tecnología y probables sistemas sonoros utilizados. Así, sería imposible tratar de reconstruir algún sistema sonoro ya perdido para siempre.

El sistema sonoro de los nasca

El conjunto de 15 ejemplares que formaban parte del ajuar funerario de la tumba CQT-5 de Las Trancas o Kopara representó para nosotros una fuente documental importante, pues era hasta el momento la única tumba con un número singular de instrumentos sonoros. Veíamos en él una muestra propicia para tratar de acercarnos a una probable organización sonora, pues el o los sistemas o patrones "musicales" utilizados por los nasca seguían siendo uno de los misterios no resueltos por las investigaciones hasta ahora realizadas. Y era ese, precisamente, uno de los principales retos de nuestra investigación. Los resultados serán expuestos en una próxima publicación relacionada específicamente al músico de Las Trancas.

Volviendo al tema central del presente artículo, diremos que los métodos de medición y análisis utilizados por los investigadores han sido diversos, pero no han reportado resultados alentadores, como lo expresa la arqueomusicóloga polaca Anna Gruszczyńska:

> *"Los intentos de resolver el problema de las particularidades de las escalas, a pesar de la aplicación de las comparaciones de las series de sonidos, no han traído los resultados esperados. Tampoco han dado resultados satisfactorios las pruebas del análisis auditivo (p.ej. Andres Sas: 1939), el más natural y práctico para la evaluación de las estructuras de intervalos básicas [sic]. Las mediciones exactas de las frecuencias, realizadas por Joerg Haeberli, han llevado al establecimiento de una regla interválica aritmética (Haeberli: 1979), duramente criticada por Jones, quien, por otra parte, propone una división equidistante de la octava (Jones: 1981). Sin embargo, ambos investigadores admiten que en el material examinado existen importantes irregularidades. Parece ser que, cuanto más alta es la precisión de las mediciones, tanto más crece la „densidad" de los datos: cada vez se descubre un número más alto de irregularidades, que por su parte son cada vez más grandes (p.ej. Bolaños: 1988), y al mismo tiempo se van difuminando progresivamente los límites de los grupos interválicos, lo cual lleva a la pérdida de los puntos de referencia, fijos y comparables. El rico conjunto de series diferenciadas de sonidos causa, paradójicamente, una dificultad adicional, ya que las estructuras de octavas separadas no se pueden comparar entre sí de ninguna manera."*
> *(Gruszczyńska, 2005:6)*

Desde nuestro punto de vista, el análisis estructural de la octava (8ª)[12] es pertinente, pues observar cómo este parámetro acústico natural es dividido nos puede augurar éxitos en el hallazgo de cualquier estructura sonora. Es probable que el descubrimiento de la octava se haya dado de manera sencilla, por la natural diferencia de la tesitura de la voz masculina y femenina.

Sería raro encontrar sistemas o escalas que excedan el rango de octava. Todas las escalas conocidas están en función de la división de ella. Y ese debe ser el caso las escalas o sistemas construidos en tiempos de los nasca desde hace más o menos 2000 años. Es preciso tomar en cuenta que se trata, en el caso peruano, de aerófonos y no de cordófonos, lo cual representa un problema diferente. Es pertinente resaltar aquí un detalle que puede parecer anecdótico, pero nos parece importante en los particulares procesos de la historia sonora en los Andes y Europa: mientras que en occidente fundaron y edificaron su sistema sonoro (música) sobre la cuerda (desde los cálculos pitagóricos hasta el sistema temperado del siglo XVI), en los Andes lo hicieron sobre el viento. Es hasta paradójico observar que en los Andes no se haya trabajado la cuerda en tiempos prehispánicos, sin descartar dicha posibilidad en la Amazonia.

12. Tomar en cuenta que la octava (8ª) corresponde a la división que hace la cultura musical occidental de un parámetro acústico natural que consiste en la repetición ascendente o descendente de un mismo sonido, parámetro que bien puede ser divido en 7 –séptima (7ª)- o en 15 –quinceava (15ª)- partes, según el sistema sonoro de cada cultura. Utilizamos la 8ª occidental por ser el parámetro de división más conocido y utilizado en buena parte del orbe.

El lenguaje no consiste en la reproducción de una realidad ya formada, como lo demuestra la estructura verbal poética, sostenida por una especie de diálogo entre el hombre creador y el enigma de su existencia, la concepción del mundo que posee el artista; por ello, es tanto algo que tiene, sino algo en lo que cree. El actor de un drama realiza su parte, que es parte de un todo estructural coherente. El acento, el ritmo de sus palabras, la modulación de su voz, las expresiones de su rostro, su mirada y los ademanes de sus manos y el movimiento de su cuerpo, tienden al mismo fin: encarnar un carácter humano,; es decir que no se trata de una simple expresión, es también representación e interpretación. Mallarmé afirmaba que "…La poesía no está escrita con ideas, está escrita con palabras…". Es decir que los versos se escriben con imagen, sonido y ritmo que se funden en un todo indivisible, en una unidad concreta única.

El arte, es consecuencia, es una vía que nos conduce a una visión objetiva de las cosas que nos rodea y de la misma vida humana; no es una imitación, sino un descubrimiento de la realidad profundamente oculta en las cosas. Una obra de arte implica así, un acto de condensación y de concentración. Por ello, Aristóteles, al describir las diferencias entre poesía e historia, dice que "…Lo que un drama nos proporciona es una acción única que es en sí misma un todo completo, con toda la unidad orgánica de una criatura viva; mientras que el historiador no tiene que tratar de una acción sino de un periodo y de todo lo que ocurrió

en él a una o varias personas, por muy desconcentradas que hayan podido ser los diversos sucesos…"

Para Leonardo da Vinci, la finalidad de la escultura y la pintura para saber ver. Debido a ello, tanto el pintor como el escultor son para él, los grandes maestros en el reino del mundo visible, porque la percepción de las formas puras de las cosas no es un don instintivo. En el arte, se vive el mundo de las formas puras, no las del análisis y el escrutinio de los objetos sensibles o del estudio de sus efectos. El artista, entonces, no retrata o copia un objeto empírico, un paisaje con sus colinas y montañas, sus ríos y escarpadas; lo que ofrece con su obra, es la fisonomía individual y momentánea del paisaje, como él lo ha visto y sentido, en un momento dado, tratando de expresar la atmosfera de las cosas, el juego de luces y sombras, los matices de tonos coloridos que se entremezclan; ya que un paisaje no es lo mismo al amanecer, al mediodía o al atardecer, en un día lluvioso de sol, visto desde arriba o desde la bajada al arroyo, desde el lado derecho del observador o del lado contrario.

La sensibilidad estética muestra mucha mayor variedad y pertenece a un orden más complejo, que lo que ofrece nuestra simple percepción sensible corriente, ordinaria. Por ello Zolá definía la obra de arte como un "…rincón de la naturaleza visto a través del temperamento…". De otro lado, es evidente que las formas plásticas, musicales o poéticas, poseen una verdadera universidad, por ello Kant distingue entre una "universidad estética" y una "validez objetiva", que corresponde a los juicios lógicos y científicos. En la creación de la obra de arte se debe considerar que lo que se logra no es algo material o perceptivo, es fundamentalmente una actividad de la conciencia. La imagen es un acto de intelección, producto de la conciencia y manifestación de una vivencia interior.

Arariwa 9.indd Pliego 21 de 42 - Páginas (64, 21) 01/12/2010 11:05:12 p.m.

En nuestros juicios estéticos debemos entender que no nos hallamos interesados en el objeto en cuanto tal, con la pura contemplación del mismo. La imaginación del artista no inventa arbitrariamente las formas de las cosas, trata de mostrar esas cosas en su verdadera figura, tal y como él lo considera. Los frisos del Partenón, o una misa Bach, la Madonna de Sixtina de Miguel Ángel, o un poema de Leopardi, una sonata de Beethoven, o una novela de Dostoievski, no son meramente representativas, ni solamente expresivas, son simbólicas, y de un modo profundo. A través de sus caracteres y de sus acciones, el poeta cómico y el trágico también, revelan su visión de la vida humana en su conjunto, con sus grandezas y sus flaquezas, su sublimidad y hasta con su contenido grotesco.

El arte, dice Goethe, "...no debe tratar de mular a la naturaleza en su amplitud y profundidad. Se ciñe a la superficie de los fenómenos naturales, pero posee su propia hondura, su propio poder; cristaliza los momentos más altos de estos fenómenos superficiales reconociendo en ello el carácter de legalidad, la perfección de la proporción armónica, el ápice de la belleza, la dignidad de lo significativo, la altura de la pasión...". El arte, entonces, no es una simple imitación de las cosas físicas ni un rezumar de sentimientos, sino una interpretación de la realidad, no a través de conceptos sino de intuiciones.

El arte excita, sin lugar a dudas, nuestras emociones, surge de ellas y, en cierta medida, perturba el orden y la armonía de nuestra experiencia cotidiana. Debe tener en cuenta por lo tanto, que la experiencia estética es un estado psíquico diferente al de la frialdad del juicio teórico y del prosaísmo del juicio moral. Las emociones que despierta el poeta, no pertenecen a un remoto pasado, son de ahora, vivas e inmediatas a nosotros, y las pasiones que produce y transmite, ya no son poderes obscuros e impenetrables, sino que se hacen diáfanas expresiones del mundo interior.

El artista no se limita a sentir lo que es o existe, tal cual es, sino que se inclina a proporcionarle a todo, ritmo, color y tono, que son su aspiración, su ideal; por ello, sostenemos que la personalidad del artista no consiste en traducir lo ya dado, sino en idear y producir lo no existente. Los pintores y escultores suelen mostrarnos las formas exteriores de las cosas, tal como ellos las ven, aunque intentan penetrar a lo profundamente impregnado en ellas, más allá de lo que los demás podemos observar a la simple vista, mientras que los dramaturgos intentan presentarnos nuestra vida interior, no exteriorizada. Y, con la poesía trágica, es evidente que el hombre adquiere una nueva actitud frete a sus emociones.

hombre, su desarrollo, y a su vez nos lleve a reflexionar sobre la grandeza de nuestro universo y lo maravilloso de nuestra experiencia como seres humanos, temas que deberían convocar nuestra atención y meditación permanentemente.

Frecuencias y sistemas musicales

En física, la frecuencia se define como la velocidad de repetición de cualquier fenómeno periódico en una unidad de tiempo. Es decir, es la cantidad de vibraciones u oscilaciones de un cuerpo por segundo, siendo su unidad de medida el hertzio (Hz). Hablamos de frecuencia y nos referimos a la altura, una de las principales propiedades del sonido que tiene directa implicancia en el origen y organización de los diversos sistemas sonoros en la historia humana, en espacio y tiempo.

Ya se ha señalado que desde los albores de la humanidad, el sonido ha jugado un papel importante en la evolución sociocultural del hombre. Éste le procuró un especial interés por lo que provocaba en su sistema sensorial y emocional. Sus características físico-acústicas son las mismas en todas partes, pero, no obstante, las diversas culturas del orbe han desarrollado particulares sistemas sonoros, naturalmente, en concierto con el medio ambiente por los insumos que ofrece. Estas circunstancias no niegan la probabilidad de ciertas similitudes en muchos de estos sistemas e instrumentos sonoros, incluso, entre culturas muy distantes en espacio y tiempo.

En lo que respecta a nuestras culturas prehispánicas, se ha comprobado en ellas una

Foto: Antonio Manrique (MNAAHP)

predominancia por el uso de los aerófonos, siendo menor la proporción del uso de membranófonos e idiófonos[11]. Tal supremacía supone la existencia de un tratamiento consciente de las propiedades físicas del sonido en los aerófonos, lo cual conlleva un vasto conocimiento sobre el tema, en este caso, de los nasca. Si bien es cierto que aún no se han establecido patrones o sistemas sonoros constantes en la muestra estudiada, sí es posible, en cambio, establecer ciertos elementos recurrentes que las caracterizan, tal como lo ha hecho Bolaños (Ob. Cit., 1988:103-108). Por otro lado, esta variabilidad en el sistema musical marca la distinción con otros sistemas musicales de otras culturas y períodos, como el actual sistema temperado importado de Europa por los españoles. En cuanto al mito del sistema pentatónico como único y/o predominante en la cultura musical de los antiguos peruanos, éste ya ha quedado rebatido totalmente. (Sas, 1939; Olsen, 2002).

Del estudio de Bolaños, es importante destacar los esfuerzos por evaluar y registrar las facultades acústicas de las trece antaras en sus investigaciones. Lastimosamente, Bolaños tuvo

11.La falta de desarrollo de los cordófonos en las culturas de los andes centrales prehispánicos, quizá se debió a la ausencia de la materia prima en el medio ambiente.

Arariwa 9.indd Pliego 22 de 42 - Páginas (22, 63) 01/12/2010 11:05:12 p.m.

A través de lo previamente expuesto, a manera de advertencia, hemos intentado aproximarnos a los probables orígenes del sonido, su uso cultural y a las razones por las cuales existe –desde antaño– una gran diversidad de sistemas sonoros en las sociedades de todo el mundo, en espacio y tiempo. Esta es una de las razones que nos ha impulsado diseñar el método que proponemos y que dejaremos a consideración de especialistas y profanos.

En esencia, es una propuesta metodológica de medición y análisis de sistemas sonoros o "musicales" de procedencia no europea. En este caso, nos referimos a aquellos sistemas que fueron parte de una cultura ya extinta o a los que hoy en día perviven o son creados y afinados al margen de los parámetros del sistema occidental[8], y que por lo general no cuentan necesariamente con un sonido diapasón o patrón, como el La 440 de los europeos. Entre los sistemas o escalas que aquí consideramos están los que provienen tanto de objetos sonoros arqueológicos así como de las culturas vivas o tradicionales de cualesquiera sociedad humana. Es necesario precisar que el método está diseñado para la medición y análisis estructural (interválico) de las frecuencias básicas de un sistema y su gradación sonora en un instrumento, y no así de sonidos complejos o multifónicos (que conlleva otro enfoque acústico) que son muy frecuentes en las culturas tradicionales de hoy en los Andes, lo que además constituye una herencia estética ancestral[9].

Esta propuesta surge gracias a la experiencia del autor en el Proyecto Waylla Kepa[10], en el cual tuvimos la oportunidad de estar en íntimo contacto con un gran número de artefactos sonoros de origen arqueológico, entre ellos, numerosos ejemplares de antaras (flautas de pan) de cerámica de la cultura Nasca. Es precisamente la inquietud por resolver el hasta hoy misterioso mundo sonoro de los nasca lo que nos llevó a diseñar un método alternativo o complementario para medir y analizar afinaciones y estructuras interválicas ajenas a las occidentales, que superen las limitaciones que ofrecen los procedimientos tradicionales utilizados. La innovación consiste en no sólo mostrar sino ilustrar el contenido de la información sonora de cualquier sistema no europeo, tal como se expone en el procedimiento y aplicación de la propuesta que nos permita una mayor percepción de la diversidad y complejidad de las escalas, como las que aún nos ofrendan las antaras de cerámica de la asombrosa cultura Nasca. Pensamos que este nuevo proceso nos alisará el camino en tratar de hallar uno o varios de sus patrones o sistemas "musicales", en caso los hubiera.

Los métodos de medición y análisis vigentes cumplen su objetivo científico, como se verá más adelante, pero su comprensión se hace exclusiva de los especialistas, marginando a los investigadores de áreas afines y del público interesado, cuya manifiesta inquietud se queda muchas veces sólo en eso. Y el propósito nuestro, sin perder el derrotero científica, es tratar de colmar el interés de especialistas y profanos en la materia, con una proposición que convoca a plenitud la intervención de dos de nuestras facultades perceptivas, la auditiva y la visual.

De esta manera, el artículo parte por exponer aspectos básicos para entender el complejo mundo del sonido, sus propiedades y cómo éste ha intervenido de manera capital en la evolución y el desarrollo de las culturas humanas en el mundo. Luego tratamos aspectos técnicos que atañen a la frecuencia y su importancia en la creación de sistemas sonoros, para después ver las diferentes propuestas de medición y análisis abordadas hasta la fecha por diferentes investigadores, para, finalmente, describir de manera detallada la consistencia de nuestro propósito a partir de la medición y análisis de algunas antaras de la cultura Nasca, a manera de ejemplos concretos de la aplicación del método. Al final se incluye un anexo en donde se muestran todas las posibilidades de extracción de información que dicho método permite.

Esperemos que este modesto aporte sirva para ilustrar en algo el complejo mundo del sonido y su relación con el

8. Hay que diferenciar los conceptos de este vocablo. Temperado es sinónimo de templado, no siendo el temperamento de uso exclusivo de Occidente. Cada cultura tiene sus propias formas de temperar o darle el temperamento adecuado a sus afinaciones y a sus instrumentos. Para mayor información, ver "sistema temperado", "temperamento igual" y "afinación justa".

9. Sobre el sonido y su particular estética en los Andes, ver los numerosos trabajos de José Pérez de Arce y Arnaud Gerard Ardenois.

10. Proyecto llevado a cabo por sucesivos convenios firmados entre la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas (ENSFJMA) y el Instituto Nacional de Cultura (INC), y ejecutado en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (MNAAHP) de 2004 a 2008.

Vivimos, dice Cassirer "...a través de nuestras pasiones sintiendo todo su rango y su máxima tensión, pero en cuanto pasamos el umbral del arte dejamos atrás de nosotros la áspera urgencia, la compulsión de nuestras emociones... nuestra vida emotiva adquiere su vigor máximo... vigor que cambia de forma, o que ya no vivimos en la realidad inmediata de las cosas sino en un mundo de puras formas sensibles".
"En este mundo todos nuestros sentimientos experimentan una especie de transustanciación con respeto a su esencia y su carácter. Las pasiones son liberadas de su carga material, sentimos su forma y su vida pero no su pesadumbre. La calma de la obra de arte es, paradójicamente, una calma dinámica y no estática...

"... No sentimos en el arte una cualidad emotiva simple o singular. Es el proceso dinámico de la vida misma, la oscilación constante entre polos opuestos, entre pena y alegría, esperanza y temor, exaltación y desesperación. Dotar de forma estética a nuestras pasiones significa transformarlas en un estado libre y activo..."

Debe tenerse en cuenta también que, por cierto, el espectador no es un simple ente pasivo e imperturbable entre la obra estética, ya que el arte nos proporciona -tanto al autor como al espectador-, los medios para sublimar dolores, tensiones, pasiones, angustias, dándonos las posibilidad de una libertad interior que no se alcanza -que sepamos- por ninguna otra vía. Es posible reconocer el temperamento individual del artista, pero la obra de arte como tal, evidentemente no tiene temperamento alguno, y por ello no podemos subsumirla dentro de ningún concepto psicológico genérico tradicional, por más que se pretenda psicologizar al autor a través de la obra, como se ha intentado en diversas y reiteradas oportunidades. La experiencia estética, obviamente se funda en un todo indivisible.

Debemos comprender que la belleza no es una propiedad inmediata de las cosas, y no consiste tampoco de preceptos pasivos. No es por cierto, un proceso meramente subjetivo, ya que constituye, sin duda, una de las condiciones fundamentales de nuestra visión del mundo objetivo. El sentido de la belleza es la susceptibilidad para la vida dinámica de las formas, sin la que no podemos aprehenderlo, por lo que estimamos entonces, que la experiencia estética propiamente dicha, consiste en la absorción de las formas y colores, de olores, texturas y sonidos, por el aspecto dinámico de esas mismas propiedades de las cosas. Los pueblos primitivos no pensaban, seguramente, en conceptos sino en imágenes poéticas, y ello explicaría la existencia de los mitos por ejemplo.

Hay, sin embargo, un problema interpretativo latente: el artista no solo debe percibir el sentido interior de las cosas y su vida moral, sino exteriorizar sus sentimientos, y su imaginación artística se manifiesta mayormente en esto último, lo que permite encarnarla visible o tangiblemente, por medio de un material accesible a todo (madera, tela, color, hueso, yeso, bronce, mármol, etc.), a través de formas sensibles, ritmos, pautas dibujadas, líneas y figuras, volumen y formas plásticas varias. Toda obra artística tiene un lenguaje característico y propio, que es inconfundible e incambiable, que deriva del material empleado, la técnica y el instrumental usado, el sentimiento y la habilidad técnica del artista y la cosmovisión de su comunidad. El material tomado de la naturaleza, se transforma entonces, por intervención del artista, en una unidad artística.

Es evidente que las teorías psicológicas del arte, tienen una cierta ventaja sobre las tesis metafísicas de este campo, pues no tienen para qué ofrecer una teoría general de la belleza, tema de debate interminable, ya que es claro que si bien todos los pueblos tienen un concepto de la belleza, este concepto no es idéntico en todos los lugares y tiempos y para todos los seres humanos por igual. El análisis psicológico en este caso, entonces, está referido básicamente al intento de determinar qué clase de fenómeno son los estéticos, y a qué tipo de fenómenos pertenece nuestra experiencia de la belleza. La obra de arte proporciona, evidentemente placer, el más profundo, intenso y duradero que puede tener la naturaleza humana, pero el placer es un dato inmediato de nuestra experiencia, y su sentido se hace ambiguo si lo vemos desde el ángulo psicológico, pues el termino se extiende sobre diversos fenómenos -bastante heterogéneos por cierto- y los sistemas del hedonismo estético han propendido a suprimir las diferencias específicas.

De otro lado, sabemos que nuestra demanda interior de entretenimiento puede ser satisfecha por medios mejores y más baratos incluso. Si el arte es goce, no es el goce de las cosas por sí mismas, sino por la forma en que se nos presenta. Debe comprenderse que en la

Arariwa 9.indd Pliego 23 de 42 - Páginas (62, 23) 01/12/2010 11:05:12 p.m.

vida estética experimentamos una transformación radial, pues el placer mismo se convierte en función, ya que el artista no reacciona simplemente ante las impresiones sensibles, o las reproduce, pues su actividad no está limitada a recibir o registrar esas impresiones de las cosas exteriores. Un pintor o un músico no se caracterizan por su sensibilidad a los colores, o a los sonidos, sino por su poder para extraer de ese material, aparentemente estático, una dinámica de formas. El mundo físico no es entonces, un mero paquete de datos sensibles, ni el arte, por su lado, es un simple haz de sentimientos y emociones.

En el análisis estético podemos distinguir tres clases de imaginación: el poder inventivo, el poder personificado, y el poder de producir puras formas sensibles; lo que ha llegado a intentar considerar al arte como un juego, lo que resulta siendo, al fin y al cabo, y nuestro criterio, una real exageración. Los juegos tienen, en el fondo, una función adecuada o formadora, a través de actos divertidos, mientras que la obra artística no presenta necesariamente, ni diversión ni preparación. Tampoco podemos hablar del arte como algo extrahumano o sobrehumano, sin perder de vista su poder constructivo en nuestro propio universo humano. Toda obra de arte tiene una estructura intuitiva, y ello significa que posee un carácter de racionalidad, aunque por cierto, puede infringir las leyes de la racionalidad de las cosas o de los acontecimientos, pero posee su propia racionalidad: la de la forma. El arte nos proporciona orden en la aprensión de las apariencias visibles, tangibles, audibles, pudiendo ser definido como un lenguaje simbólico, ya que mientras vivimos en el mundo de las impresiones sensibles, solo tocamos la superficie de la realidad; existe entonces, una profundidad conceptual y visual, que tan solo puede proporcionarla -así lo creemos-, la ciencia y el arte.

En la experiencia diaria, conectamos los fenómenos en categorías de casualidad o finalidad, mientras que el arte nos enseña a visualizar, proporcionándonos una imagen más rica, más vivida y coloreada de la realidad, y una visión más profunda de la estructura formal de las cosas. Podemos considerar al arte como una técnica para expresar un pensamiento plástico, que pertenece a la vez, al dominio de la acción y al de la imaginación. Por ello, el arte es un lenguaje que se vincula necesariamente con la psicología del conocimiento. Todo arte nace en un momento dado de tiempo, pero se sitúa fuera de ese tiempo, convirtiéndose así en una ucronía.

Los materiales naturales disponibles en un ecosistema dado, determinan, en gran medida, el arte típico de una cultura, de un determinado tiempo de esa cultura o de un área geográfica específica. La presencia de materiales adecuados: rocas cuyas superficies pueden ser pintadas, grabadas o esculpidas, o material lítico movible, como cantos rodados, que pueden ser tallados o grabados; maderas, que permiten ser labradas, si se cuenta con el instrumental lítico o metálico del caso, pueden ser un incentivo para la actividad artística; entendiéndose que éstos no son los únicos factores, pues pueblos que viven en condiciones naturales semejantes, muestran muchas veces, enormes diferencias en sus manifestaciones, tanto en estilo como en nivel artístico. Es claro el caso de pueblos que suelen decorar, aún rústicamente, las paredes exteriores de sus viviendas, y otros, que residen en sus vecindades, con iguales tipos de recursos, pero que no intentan ni siquiera revocar los muros de sus residencias y que, por lo tanto, no decoran las fachadas ni los interiores de sus construcciones.

Las creencias religiosas o mágicas, la cosmovisión, la organización ritual y social, las actividades económicas, y otros aspectos similares, suelen influir también -y notablemente- en el arte. Hay pueblos que no pueden siquiera imaginarse el usar como modelo el cuerpo humano, mientras que otros consideran que el motivo fundamental de su expresión estética debe ser básicamente, el personaje humano, que resulta siendo, al fin y al cabo, la obra maestra de la divinidad.

Los objetos relacionados con el ritual, religioso o social, por ejemplo, suelen ser motivo de especiales cuidados en el material empleado para su confección, su forma y decorado y así concluyen por convertirse entonces, en fuentes del desarrollo estético. Los templos, las casas de los dioses y los palacios de los gobernantes, las residencias de los jefes, e incluso ciertos lugares cargados de sacralidad por muy diversas circunstancias -allí cayó el rayo, se presentan emanaciones de gases, colocó su pie un héroe antiguo, utilizó una piedra del camino para dormir un santón, etc.-, se convierten en especiales puntos de interés para manifestar las excelencias del arte, de la técnica en su ejecución y acabado. Al representarse a deidades, héroes míticos y antepasados, se encontrarán líneas directrices,

Los ejemplos pueden ser innumerables al respecto, pero a modo de resaltar la importancia de la reciente noticia de la reconstrucción de una marimba del siglo XVIII en norte del Perú, transcribimos la siguiente leyenda de una fotografía publicada el 2 de noviembre de 2010 en el siguiente blog: http://amigosmuseoafroperuano.blogspot.com/

"Eriberto Marret artista de Esmeraldas-Ecuador afinando la marimba según la técnicas ancestrales que se basan en la historia de un pájaro y los sonidos que emite en el vuelo que realiza."

Dentro de esta inicial actitud de imitar los sonidos de la naturaleza, fue seguramente la subsistencia uno de sus principales argumentos. Es decir que el hombre, como hasta hoy se observa, debió construir señuelos acústicos para atraer a las especies que formaban parte de su dieta alimenticia. Luego, durante los primeros ensayos de religiosidad, los sonidos y los objetos que lo producen adquirirán gradualmente forma y significado en los ritos hasta convertirse en una unidad inseparable: sonido y ritual. Ello conllevará la fabricación de objetos sonoros cada vez complejos tanto en su manufactura, su ejecución, así como en sus usos y funciones.[4]

Es a partir de esta reunión de circunstancias que el sonido adquirirá mayor preponderancia entre los grupos humanos: su uso utilitario inicial se transformará paulatinamente en herramienta de dominio y control, más aún al trascender como vehículo esencial en la comunicación e interacción con las divinidades. Así, de simple y cotidiano, el sonido adquiere el carácter de sagrado y se asume como fundamental en la vida de la comunidad. Y naturalmente, como lo manifiesta nuestro colega Marino Martínez[5], luego de su uso y valor utilitario, este fenómeno físico pasará a despertar sensaciones de placer o goce estético que dará origen a las artes sonoras en todas las culturas del orbe[6]. Las sencillas organizaciones de ritmos y sonidos se convertirán paulatinamente en sistemas rítmicos/sonoros más elaborados. Será sin embargo imposible determinar los inicios de esta experiencia humana en espacio y tiempo. Sólo la excavación y hallazgo de especímenes de objetos sonoros arqueológicos o incluso paleolíticos nos podrán dar indicios de su antigüedad, tal como acaba de suceder con el sorprendente descubrimiento en Hohle Fels (Alemania) de un conjunto de 4 flautas de hueso de buitre cuya datación de 35,000 a 40,000 años las convierte en las más antiguas halladas hasta la fecha en el planeta[7].

En el caso de nuestro país, el antecedente sonoro más remoto es una flauta de madera hallada en Chilca (5,750 a.p.), cuyo fechado ha sido motivo de una revisión realizada por el autor en un estudio anterior, publicado en la Revista Española de Antropología Americana (ver Mansilla, 2009 a; 2009b) y en Arariwa Nº8 (órgano de difusión de la Dirección de Investigación de la ENSFJMA)

Estas referencias no hacen más que manifestar la temprana atención del hombre hacia el sonido, pero no sólo al que permitía el diálogo y la comunicación en sí, sino de manera especial a aquel que excitaba las fibras más profundas de esa sensibilidad que nos hace especialmente humanos. Esa es la razón que explica los esmerados esfuerzos por diseñar y manufacturar objetos de gran calidad y complejidad no sólo en su estructura y acabados, sino en su funcionamiento y ejecución. Ello denota, además, logrados conocimientos en acústica y un sabio manejo de insumos y herramientas. La inmensa cantidad de evidencias arqueológicas que ha llegado hasta nosotros, así lo testimonian. (Mansilla, 2005; 2006).

---

4. Es probable que la actividad de la supervivencia haya sido uno de los orígenes de los primeros artefactos sonoros ajenos al organismo humano.

5. Agradezco a Marino Martínez y a Víctor Hugo Arana, colegas y compañeros de la vida, las agradables tertulias que siempre nos enriquecen. Asimismo, sus comentarios y revisión del presente texto.

6. Aún no somos conscientes que el sonido es una de las herramientas más poderosas de dominio y control de las conciencias, estratégicamente aprovechado por las potencias mundiales para sus fines hegemónicos.

7. "Considerable debate surrounds claims for early evidence of music in the archaeological record (...). Researchers universally accept the existence of complex musical instruments as an indication of fully modern behaviour and advanced symbolic communication but, owing to the scarcity of finds, the archaeological record of the evolution and spread of music remains incomplete. Although arguments have been made for Neanderthal musical traditions and the presence of musical instruments in Middle Palaeolithic assemblages, concrete evidence to support these claims is lacking(...). Here we report the discovery of bone and ivory flutes from the early Aurignacian period of southwestern Germany. These finds demonstrate the presence of a well-established musical tradition at the time when modern humans colonized Europe, more than 35,000 calendar years ago. Other than the caves of the Swabian Jura, the earliest secure archaeological evidence for music comes from sites in France and Austria and post-date 30,000 years ago." (Nicholas J. Conard, Maria Malina & Susanne C. Münzel, 2009. http://www.nature.com/nature/journal/v460/n7256/pdf/nature08169.pdf)

Arariwa 9.indd Pliego 24 de 42 - Páginas (24, 61) 01/12/2010 11:05:13 p.m.

A partir de la acción simultánea de estas habilidades durante el largo proceso evolutivo, las diferentes especies animadas esbozarán y articularán progresivamente códigos acústicos con diversos fines cuyas características serán establecidas de acuerdo a la fisiología del órgano sensorial, su perceptibilidad, y a las necesidades comunicativas/ expresivas de cada especie. Estos sonidos, inicialmente indeterminados, gravitarán en torno a las propiedades acústicas básicas más conocidas, como son la altura, la duración, la intensidad y el timbre, de las que se han valido siempre, consciente o inconcientemente, las tradiciones musicales de las diversas culturas de la humanidad.

De estas propiedades, son la altura (frecuencia) y la intensidad (amplitud) los que van a establecer diferencias en los niveles de emisión sonora y percepción auditiva entre las diferentes especies. La altura será determinada en función de la cantidad de las vibraciones producidas y cuya percepción, en el hombre, va desde los 20 hasta los 20,000 hertzios (Hz). Otros seres vivos, en función de sus necesidades expresivas, han desarrollado capacidades auditivas diferentes que les permiten superar el rango auditivo del ser humano en ambas direcciones. Las frecuencias por debajo de los 20 Hz son denominadas infrasonidos; mientras que las superiores a los 20,000 Hz, ultrasonidos. Estos extremos resultan, como lo hemos advertido, imperceptibles para el oído humano. Y es aquí cuando entonces podemos aseverar la relatividad del silencio. Éste, físicamente, no existe, sí, en cambio, dentro de los parámetros en los que se delimita nuestra audición.

Observando todo este decurso podemos identificar los componentes que intervienen en la producción de expresiones sonoras en los seres humanos: el sonido, la naturaleza, el oído y la conciencia (Mansilla, 2009:186). Explicamos. El sonido, por cuanto es un fenómeno físico constante causado por el incesante movimiento de nuestro macro y micro cosmos, el que, además, ha estimulado en los organismos terrestres el origen y evolución de sistemas sensoriales como el oído; la naturaleza, que provee la geografía y los insumos (desde los sonidos particulares de un determinado contexto hasta los materiales para la construcción de los instrumentos) que han estimulado desde siempre la inspiración y creación de expresiones sonoras; el oído, el órgano que viabiliza la percepción cerebral del sonido conectando así nuestro mundo interior con el exterior; y la conciencia, la cual procesa y transforma la información acústica externa materializándola luego en cultura sonora.

> *"Y por cultura sonora no debiera entenderse sólo a lo que a partir de Occidente entendemos como música; en ella también tendrían que inscribirse los gestos sonoros, los señuelos, los instrumentos, el habla y las lenguas que a su vez son responsables directos de la creación de los signos con que son plasmados: las notaciones musicales, los distintos alfabetos y otros códigos diversos." (Mansilla, 2010)*

Se concluye igualmente que el sonido se trasluce como la piedra angular de la existencia: desde el impulso inicial del cosmos, la constitución molecular de la materia, la evolución, hasta el medio elemental a través del cual los seres vivos como el hombre han creado y definido sonidos convencionales que progresivamente se constituyeron en los diferentes lenguajes y en una amplia diversidad de expresiones[3] como la "música" y los "instrumentos musicales":

> *"...a medida que los sonidos propios y extraños van estimulando el sistema sensorial del hombre, la abstracción hace cada vez más conciencia de ellos para ir desarrollándolos paulatinamente en expresiones culturales: en la comunicación, en la religión, en la agricultura, en sus intereses y conflictos, así como en la progresiva necesidad humana de expresar emociones y sentimientos." (Mansilla, Ibidem).*

Simultáneamente, los sonidos humanos coexistirán con los de una naturaleza nutrida además de una diversidad de imágenes que, en conjunto, constituirán un gran paisaje audiovisual, significando una fuente inagotable de imaginación, recreación e inspiración que debió influenciar notablemente en las primeras creaciones de actos y artefactos en función del sonido. Así, nuestro incipiente bagaje sonoro se irá enriqueciendo al tratar, por ejemplo, de imitar los sonidos del medio ambiente.

---

3. Cabe advertir que las condiciones generales del medio ambiente terráqueo son propicias para el cómodo desplazamiento del sonido, debido a la influencia gravitatoria de la luna. Sin la presencia de nuestro satélite, la supremacía del sonido y la propia existencia humana hubieran sido prácticamente imposibles, existiendo quizá otro tipo de seres vivos que habrían desarrollado órganos diferentes para la comunicación, basados en colores y movimientos (gestos).

de conformidad a patrones tradicionales de expresión que, en numerosos casos, pretenderán traducir las concepciones ideológicas de la sociedad de que se trate. Los reyes y jefes pueden también influir muchas veces en el desarrollo estético de determinadas formas expresivas, imponiendo su propio gusto y temperamento.

De otro lado, las gentes adineradas o aristocráticas, pueden resaltar su prestigio con cosas sumamente adornadas y llenas de objetos de arte. Y ello nos lleva a la situación del artista o especialista en arte, que puede tener una actividad de tiempo extra o dedicarse íntegramente a ello, pudiendo además, tener una especial consideración dentro de la sociedad, o ser estimado incluso, como un personaje marginal, puede ser una especie de médium que recibe inspiración de fuerzas extrahumanas para la ejecución de sus obras o realizar éstas dentro de rituales especialmente destinados a incentivar la presencia de esas fuerzas mediante movimientos o sonidos considerados adecuados a tal fin.

Un objeto de arte puede ser un elemento de un culto religioso, de uso corriente o emplearse para adorno personal; puede hacerse solamente por su mero valor estético, o habérsele cargado de significación, lo que lo convierte en un objeto de prestigio social o religioso. Por cierto que debe tenerse en cuenta el tipo de material que se utiliza para la fabricación del objeto: madera, piedra, metal, pieles u otro; pueden emplearse pinturas, estarcidos, tintes, dibujos, grabados, tallados o escultura en madera, piedra, marfil o hueso, e incluso puede el propio cuerpo humano servir como lienzo para ciertas obras de valor mágico o artístico, como señaladotes de estatus o indicadores de algunas características del comportamiento personal, a través de embutidos, tatuajes, escarificaciones y cortes en la piel, o pinturas corporales o faciales, de variada entidad y valor, o a través de ciertos elementos del vestuario y del adorno que pueden y deben ser usados en determinadas y específicas fechas o circunstancias, o por ciertos personajes y no por otros.

Los diseños básicos decorativos pueden ser geométricos, con líneas angulares, paralelas, quebradas, en zigzag o curvas; representaciones naturalistas o convencionales; esculpido en alto, plano o bajo relieve, escultura en bulto, etc. Los dibujos pueden hacerse también por pirograbado sobre superficies de madera, caña o similares. El diseño, en todas las artes gráficas, según sus formas pueden ser antropomórfico, zoomórfico, fitomórfico, etc., o basarse en rasgos no funcionales, ideales o fantásticos. A veces, las formas están tan convencionalizadas, que no es posible entenderlas por alguien que desconozca los lineamientos estéticos y las creencias del grupo productor, por ello la descripción de una decoración, especialmente de estilo geométrico, debe tener en cuenta: a) el material con que se ha hecho; b) el orden en que se hizo; c) el fin para el que se ha hecho.

> *"...no podemos dejar de mencionar que existen normas reconocidas en todas las actividades artísticas, pautas que necesariamente deben seguirse y a las que se pliega la realización de las obras"*

El arte simbólico, naturalista, convencional o geométrico, tiene evidentemente un significado peculiar para el artista y para la sociedad a la que pertenece. Así, el sol, los ojos, flores o frutos, pueden representarse por círculos, que pueden confundirse con diseños meramente decorativos, porque esta forma se ajusta al espacio disponible o por ser consecuencia del material empleado. Los artículos pueden ser símbolos de deidades, del universo y otras tantas ideas abstractas más. De igual modo, la intercepción de líneas rectas puede producir cruces o estrellas, pero muchas de ellas pueden simbolizar en realidad, ideas religiosas o mágicas. Por ello, deberá analizarse si el diseño está relacionado o no, con creencias, prácticas o restricciones.

Muchas de las peculiaridades del arte decorativo no son sino consecuencia del uso reiterado de símbolos o representaciones, aunque su significado primitivo se haya perdido u olvidado, por lo que habrá que relacionarlo con los nombres o títulos que suelen aplicarles los nativos de la comunidad tradicional que los realiza, o con el significado que se les asigna ahora a esos diseños. Muchos motivos no representan directamente el objeto que les da nombre, pero sí algo que está relacionado, de algún modo, con él como las huellas de pisadas representan el caminar del dios invisible entre los mesoamericanos. Un dibujo sencillo, de otro lado, puede tener variados significados, y

Arariwa 9.indd Pliego 25 de 42 - Páginas (60, 25) 01/12/2010 11:05:13 p.m.

las fuerzas de la naturaleza pueden representarse con figuras humanas, de animales, vegetales, o por una combinación de rasgos de variadas formas, lo que suele ser bastante común en muchas civilizaciones.

La mayoría de los símbolos tienen significado mágico-religioso, y se aplican a personas y objetos, para conseguir ayuda sobrenatural, para realizar adecuadamente un diseño, un trabajo, o para protegerse de posibles males, reales o no. Todo arte simbólico es, o puede ser, a la vez, representativo o decorativo, pero de ello no puede deducirse que todo arte representativo o decorativo sea también simbólico. Es igualmente importante, para un análisis adecuado, tomar en cuenta el objeto, el material empleado, la forma lograda o la superficie decorada en su conjunto, y su relación con la decoración en su totalidad.

Al examinarse un objeto ornamentado, debe tenerse en cuenta si está decorado en su totalidad o solo en parte, debiéndose buscar la razón de este suceso, en su manufactura, o en la función del objeto. Así un objeto de una sola pieza, puede presentarse ornamentación solo en aquellas partes donde anteriormente aparecían junturas de unión, cuando el objeto era hecho por piezas. Se suelen colocar muchas veces líneas o dibujos que nada tienen que hacer con el diseño de base, que sirven para realizar ensanchamientos o estrechamientos, en el cuerpo del objeto decorado. De otro lado, las partes decoradas de un objeto, sirven muchas veces, para contrabalancear a las partes no decoradas o para contrastarlas. Cuando los dibujos siguen patrones observables, muestran ritmos determinados que tienen una razón de ser para el artista y que debemos descubrir para comprenderlos. La decoración, además, puede ser simétrica o haberse planteado desde un comienzo como deliberadamente asimétrica siguiendo criterios preestablecidos por el artífice.

Las cosas hechas para ser usadas domésticamente, los utensilios y herramientas para usos caseros, no tienen porqué, necesariamente, ser simples utilitarias, ser descuidada o toscamente fabricadas, también pueden llevar en sí el espíritu estético del autor del objeto y consecuentemente podremos ver formas y acabados que nada tienen que envidiar a las obras de carácter artístico propiamente dichas. Muchas cosas, además, se hacen con fines estrictamente ceremoniales, rituales o sacralizados, como ocurre con ciertos tejidos que solo serán usados en determinadas ceremonias en

La mayoría de los símbolos tienen significado mágico-religioso, y se aplican a personas y objetos, para conseguir ayuda sobrenatural

época precolombina, y en consecuencia, pese a su función eminentemente protectora del cuerpo tendrán rasgos diferenciales que orientan su uso final.

Hay que tener presente, de otro lado, que existen algunos objetos que fueron originalmente preparados para un uso doméstico pero que, por circunstancias excepcionales, se emplearon en actos litúrgicos, por ejemplo, por haber sido usados por un personaje determinado o por que han sido tocados por el rayo, y entonces, adquieren caracteres adicionales no pensados siquiera por el autor de la obra. Y, tampoco podemos dejar de lado, el acompañamiento que suele darse a los difuntos con aquellas cosas a las que estaba más unido en vida: instrumentos musicales, adornos personales, ciertos vestidos, armas o útiles que empleaban preferentemente y que, acompañando al cadáver, muestran haber adquirido una carga sacralizante adicional que no se había considerado en su labrado original.

Las creaciones estéticas, en consecuencia, si bien surgen de la naturaleza misma de las cosas, es evidente que no las representan, tal y cual existen en la realidad, hay siempre un contenido simbólico, ideal, irreal, en la obra artística, que escapa a todo intento de mensuración. Arte, rito, juego, magia, sueño, religión, conforman apartados diferentes en nuestra cosmovisión, pero evidentemente están profundamente relacionados, interpretados diríamos. Es decir que, es posible que las más elaboradas y delicadas obras de arte, hechas con lo más excelso de los materiales disponibles, puedan proceder del mundo de lo onírico y de la fantasía, y no de una realidad tangible. A lo que debe agregarse las fantasías surgidas de la ingesta de ciertas substancias alucinógenas como el San Pedro, la vilca, el ayahuasca o el peyote.

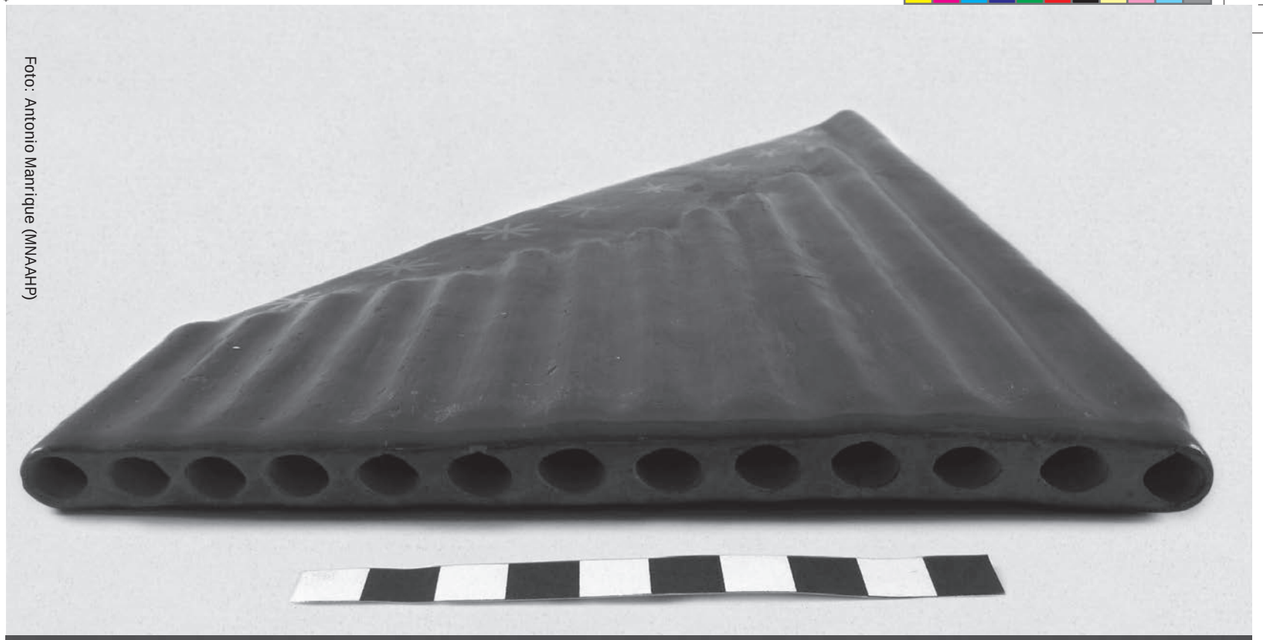


Foto: Antonio Manrique (MNAAHP)

Sistemas sonoros no occidentales:

El caso de las antaras nasca

Propuesta metodológica de medición y análisis

CARLOS M. MANSILLA VÁSQUEZ
Musicólogo. Investigador Cultural y Coordinador del Programa de Arqueomusicología Andina de la Dirección de Investigación de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.

"It is dangerous to begin the study of an unknow musical system with preconceived ideas. Unfortunatly, it is also inevitable."[1]

Catherin J. Ellis (1965)

Introducción

Si partimos de los postulados científicos que intentan explicar racionalmente el origen del universo, así como la constitución mínima de la materia, podemos inferir que todo en el cosmos es vibración, es decir, sonido. La naturaleza de nuestro mundo no es extraña a dicha condición, teniendo incluso directa relación con el origen y evolución en los seres vivos de las diferentes facultades para percibir, concebir, procesar, emitir y transmitir sonidos: cualidades esenciales para el desarrollo de la comunicación entre las especies y su interacción con el entorno.

En el caso del hombre, como en el de muchos otros animales, la capacidad de percibir el sonido se efectúa a través del oído[2], correspondiendo al cerebro la tarea de concebirlo y procesarlo. En cuanto a la producción sonora, si bien no es exclusiva del aparato fonador, éste se encarga de emitir el que le es propio a los seres humanos, es decir, la voz. El oído también interviene en su emisión al actuar como regulador de la frecuencia e intensidad.

1. "Es peligroso comenzar el estudio de un sistema musical desconocido con ideas preconcebidas. Lamentablemente, es también inevitable." (Traducción del autor).

2. El oído es un órgano muy complejo que lleva en su haber millones de años de evolución. Además de la audición, es también importante para el equilibrio y la acción de la gravedad. Sin él hubiera sido imposible erguirnos, desplazarnos y, menos aún, danzar. Es necesario aclarar, sin embargo, que es posible también percibir las vibraciones externas a través de la piel, el órgano sensorial más grande de nuestro cuerpo.

Arariwa 9.indd Pliego 26 de 42 - Páginas (26, 59) 01/12/2010 11:05:13 p.m.

"Kuntur" en el año 1995, como un homenaje y reconocimiento al maestro Damián.

Hubieron dos hechos trascendentes en la vida de don Máximo: el pedido que hace José María Arguedas en el "Último Diario" de los Zorros, "...con respecto a los músicos, mis amigos, Jaime, Durand o Damían Huamaní" (carta dirigida al Rector y alumnos de la Universidad Nacional de Agraria La Molina); y la dedicatoria de su último libro, "El zorro de arriba y el zorro de abajo[14]: *"A Emilio Adolfo Westphalen y al violinista Máximo Damián Huamaní, de San Diego de Ishua, les dedico, temeroso, este lisiado y desigual relato"*[15]. El maestro Damián ha enseñado como autodidacta hasta el año 2008 en la Escuela Nacional Superior de Folklore "José María Arguedas". Actualmente forma parte del plantel de docentes en la Escuela de Música de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Desde hace cuarenta años, fiel al sueño de su amigo inseparable José María Arguedas, sigue difundiendo en pleno siglo XXI, a través de su violín la música tradicional andina tanto en el país como en el extranjero.

BIBLIOGRAFÍA:

-Anchi Aguado, Félix, 2008: QOSQO LLAQTA, Julia Peralta: Una huella de vida artística del mundo andino en una sociedad urbana. Serie: Historias de vida. Escuela Nacional Superior de Folklores "José María Arguedas", Lima.

-Arce Sotelo, Manuel, 2006: La danza de tijeras y el violín de Lucanas. Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima.

-Arguedas, José María, 1988: El zorro de arriba y el zorro de abajo. Editorial Horizonte, Lima 1, Perú.

-Córdova C. Gavina F., 2004: "No le enseñan las cosas para pasar la vida, sólo le enseñan a leer y a escribir", Reflexiones sobre la escuela. Documento elaborado para CLASPO (Center for Latin American Social Policy), Lima.

-Gushiken J. José, 1979: EL VIOLÍN DE ISUA. Biografía de un intérprete de música folklórica. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Seminario de Historia rural Andina. Lima-Perú.

-Núñez Rebaza, Lucy, 1990: Los Danzaq. Museo Nacional de la Cultura Peruana. Lima.

-Petra-Iraides Cruz Leal, 1999: Semblanza ética y musical de dos figuras: José María Arguedas y Máximo Damián Huamaní Universidad de La Laguna. I. Canarias España.

-PERÚ EL DORADA: Revista internacional del Perú/ Nº 7 Abril-junio 1997. Prom Perú.

-Pinilla, Carmen María, (Recopilación y notas) 2004: José María Arguedas ¡Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo!, Textos esenciales. Fondo editorial del Congreso del Perú.

-Tauro del Pino, Alberto: Enciclopedia ilustrada del Perú. 2001 Promoción Editorial Inca S. A. (PEISA) Tercera Edición. Lima, Perú.

-Valdivia, Néstor: Algunas evidencias desde las Ciencias Sociales ¿Somos o no somos racista los peruanos? Revista: Le Monde diplomatique/ el dipló / Abril 2009. Edición peruana.

-Zavala, Virginia, 2001: Oralidad y escritura en la educación bilingüe (a propósito de interculturalidad) Serie: Educación Bilingüe Intercultural. Ministerio de Educación, GTZ, Cooperación Técnica República Federal Alemania, KFW, Cooperación Financiera de Alemania, Lima julio.

14. "...Emilio Adolfo es mi amigo desde 1933, no ha hecho concesiones interesadas nunca y creo que es el poeta y ensayista que más profundamente conocía y conoce la literatura occidental y quien muy severa y jubilosamente apreció y difundió la literatura peruana, oral y escrita, desde las revistas que ha dirigido y dirige. A él y al violinista Máximo Damián Huamaní, de San Diego de Ishua, les dedico, temeroso, este lisiado y desigual relato", (página 640) Pinilla, Carmen María, 2004. José María Arguedas ¡Kachkaniraqmi! ¡Sigo siendo! Textos esenciales. Fondo editorial del Congreso del Perú. (Carta dirigida al señor Gonzalo Lozada, Buenos Aires. 5 de noviembre de 1969)

15. Arguedas José María, 1988: El zorro de arriba y el zorro de abajo. Editorial Horizonte. Lima. La obra completa El zorro de arriba y el zorro de abajo fue publicado por la editorial Losada de Buenos Aires en el año 1971, de acuerdo a la petición dirigida a don Gonzalo Losada del maestro Arguedas.

Zorros de abajo

VÍCTOR HUGO ARANA ROMERO
Egresado de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional Federico Villarreal.
Responsable del proyecto "Literatura oral".

Es indiscutible que los primeros habitantes del litoral buscaron su manutención en el mar, es decir hace diez milenios y así debió ser aproximadamente durante cinco milenios, cuando ya se tienen evidencias de cultivos. A partir de entonces la agricultura adquiere rápida importancia sin que menguara la del mar como fuente de recursos.

Probablemente los agricultores ocuparon inicialmente las partes bajas y anegables de los valles. De entonces dataría la división entre pescadores y agricultores mantenida a lo largo de los siglos, sin que esto signifique falta de interacción. Esta es nuestra hipótesis de trabajo, la importancia del mar en la subsistencia de grandes poblaciones.

Por eso concordamos con Moseley (1975) que la cultura andina se desarrolló y prosperó en sus orígenes gracias al aprovechamiento de los productos de un mar extraordinario por su riqueza y no debido a la agricultura.

Rostworowski, María: Recursos naturales renovables y pesca, siglos XVI y XVII

Huacho: Cerro la Viuda, al pie el mar que ha formado el Boquerón. Peñas, mariscos, peligro. Suficientes elementos para tejer leyendas.

Arariwa 9.indd Pliego 27 de 42 - Páginas (58, 27) 01/12/2010 11:05:14 p.m.

Nuestro mundo estaba dividido entonces, como ahora, en dos partes: la tierra en que no llueve y es cálida, el mundo de abajo, cerca del mar, donde los valles yungas encajonados entre cerros escarpados, secos, de color ocre, al acercarse al mar se abren como luz, en venas cargadas de gusanos, moscas, insectos, pájaros que hablan; tierra más virgen y paridora que la de tu círculo. Este mundo de abajo es el mío y comienza en el tuyo, abismos y llanos pequeños o desiguales que el hombre hace producir a fuerza de golpes y canciones; acero, felicidad y sangre, son las montañas y precipicios de más profundidad que existen.

Arguedas, José María,
El zorro de arriba y el zorro de abajo

Cancas, Tumbes: Frutos del mar en manos de un pescador artesanal cuya piel rezuma líquidos vestigios de mar.

Cultura oral

En sus inicios, toda manifestación de aquello que hoy llamamos *literatura* fue oral. Y bien podría decirse que no ha dejado de serlo allí donde no existen *supresores de pico*, ni aquí cuando la necesidad prescinde de ordenadores para la transmisión viva de experiencias y el ejercicio cotidiano de la creatividad. La palabra así es un instrumento de la inteligencia y la voz el paisaje sonoro en el que se compendia la naturaleza de una cultura.

Viene a colación la imagen que Onelio Jorge Cardoso, escritor cubano, grafica en "El cuentero", personaje de todos los pueblos que no renuncia a su papel de transmisor de la memoria colectiva, alrededor de quien las generaciones se nutren de la tradición que no encuentra correlato en el sistema educativo oficial dejando así el universo literario con chopos y fuentes ajenos al entorno local. Así las cosas, el mundo se escinde entre lo que el aula transmite y lo que el niño experimenta día a día; como si éste tuviera que destinar un ojo para cada mundo, con el riesgo de perderse en un estrabismo si no consolidara bien sus puntos de vista.

Los abuelos

En la infancia –esa etapa en que es difícil comprender que hay cosas ajenas– *teníamos* una planta de tamarindo que arrojaba sus frutos maduros al suelo. Una de las paredes de aquella casa parecía recostarse *con el maestro Augusto Sullca, cuando terminé de tocar un señor se acerca y me toma mi dirección. Un día como las 5 a 6 de la tarde los vecinos y los chiquillos vienen gritando que me buscaba un gringo, yo vivía en la Avenida Sucre 1190, ahí era pampa y los chiquillos siempre jugaban. Salí, ahí estaba parado un señor, de frente me habla en quechua- Qamchu kachkanki Máximo Damián?"*. Hasta que surge una amistad sincera con el maestro José María Arguedas. Don Máximo logra sobrevivir en el laberinto de la ciudad como violinista tocando lo aprendido de su padre hace más de cincuenta años sin alterar las tonadas de las canciones de Ishua, conservando ese trabajo más colectivo en especial cuando se trata de participar en las fiestas patronales recreadas en la ciudad con los "danzaq de tijeras" celebración en la que integran casi siempre: un arpista, violinista, una cantante y dos "danzaq de tijeras".

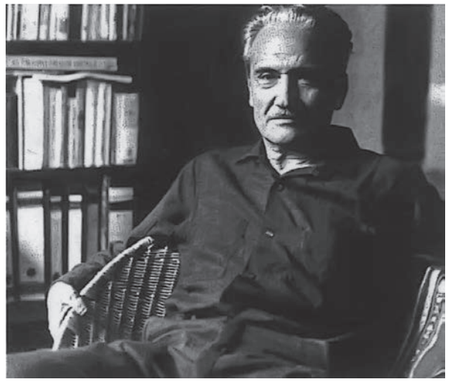
Ese trajinar por el mundo de los coliseos, emisoras radiales, en especial en las emisiones matutinas como radio "El Sol", "Nacional", "Inca", le permitió a Máximo Damián ser testigo de excepción de la presencia de grandes personalidades: artistas e intelectuales. Su vínculo con el maestro José María Arguedas marca una etapa importante como violinista andino, Arguedas es conmovido y cautivado por su música y logra establecer con él una gran amistad. Don Máximo lo llama cariñosamente "el Doctor José María", con quien mantiene una amistad y una comunicación fluida en su lengua materna desde sus inicios hasta el último día de vida del maestro Arguedas. Desde esa fecha siempre han caminado juntos, viajando dentro y fuera del país interpretando la música tradicional andina.

Lo curioso es que el maestro Máximo Damián mantiene relaciones amicales artísticas con los amigos intelectuales del maestro José María Arguedas y es siempre motivo de trabajos de investigación. Constantemente recibe en su casa a intelectuales y jóvenes aprendices. Existen ensayos literarios dentro y fuera del país a propósito de esa amistad del intelectual y el violinista. Actualmente el maestro Damián se desenvuelve tocando la música tradicional en pleno desarrollo del mundo moderno.

En sus andanzas laborales y de artista Damián conoce a su paisana señora Isabel Asto Huachaca[12] con quien se casa el 13 de octubre del año 1972 por iglesia de acuerdo a las costumbres de su tierra: lleno de flores, entre bailes como las "waylías", y los hombres bailando sobre grandes zancos gruesos de madera; a pesar de haber pedido al maestro José María Arguedas ser su padrino, en su ausencia los padrinos fueron Fernando Lecaros y Nelly Arguedas de Carvajal. La familia Damián tiene tres hijos: José María, Fernando Inti y Miguel Ángel, Damián Asto.

"...a Emilio Adolfo Westphalen y al violinista Máximo Damián"[13]

En l954 viaja por primera vez al exterior, a Chile, junto con su amigo José María Arguedas, después a Venezuela, en 1962 al Brasil, luego a Ecuador, así por casi toda Latinoamérica. El año 1975 ingresa a trabajar como maestro músico en la Escuela Nacional Superior de Folklore "José María Arguedas", a partir del año 1992 viaja Europa: Alemania, Francia, Inglaterra, Italia, Dinamarca, Holanda, en el 2000 a Estados Unidos (Lincoln Center) y Asia como el Japón. Hoy es un constante viajero, no solamente dentro del país, siempre está viajando, difundiendo la música tradicional andina, tocando, cantando y con los danzantes de tijeras. El Instituto Nacional de Cultura le entrega la Medalla



José María Arguedas 1911-1969 100 años de nacimiento que celebramos.

12. Montoya, Rodrigo: Cuestiones de Identidad. Homenaje a Máximo Damián Huamaní. "...Cuando Isabel Asto tenía 13 años, Máximo le dijo: "vas a crecer para mí". Era un desafío a la autoridad de los padres. Varios años después, Máximo e Isabel se casaron en Lima siguiendo la tradición de San Diego de Ishwa, el ayllu de ambos en el Valle de Sondondo de la provincia de Lucanas. Desde entonces el violín y la voz de Isabel están siempre juntos como sus propias vidas. (...) Desde que conozco a Máximo él sigue siendo el mismo: no piensa en el mercado de los discos ni en lo que debe hacer para gustar a nuevos compradores. Toca lo que siente y siente lo que aprendió en su pueblo. Para qué cambiar si debemos ser simplemente como somos. No hay necesidad de ponerse máscaras para representar lo que no es. Siempre fue y será un hombre de San Diego de Ishwa, nada más. Habla poco, tiene un sentido de humor para reírse del resto del mundo y de él mismo con total irreverencia". Fuente: La República, 8 de octubre del 2001.

13. Nota: El último libro de los zorros fue dedicado a sus amigos; uno de ellos poeta y ensayista y el otro maestro de la música tradicional andina: "A Emilio Adolfo Westphalen y al violinista Máximo Damián Huamaní, de San Diego de Ishua, les dedico, temeroso, este lisiado y desigual relato".

Arariwa 9.indd Pliego 28 de 42 - Páginas (28, 57) 01/12/2010 11:05:14 p.m.

Foto: Nelly Plaza

Don máximo no fue una excepción, ha vivido con más intensidad igual que sus paisanos, ha sentido las huellas del racismo, de la discriminación, la burla, el abuso y sobreexplotación en el trabajo[10]. Él mismo manifiesta que ha trabajado como "sirviente" en casa de diferentes familias limeñas, *"... yo he trabajado como sirviente, como no hablaba nadita castellano, tampoco entendía lo que hablaban"*, ha trabajado como obrero en una fábrica de tejidos "Tres puntos" en Jesús María, de conserje en el Banco Hipotecario, y posteriormente enseñando en la Escuela Nacional Superior de Folklore "José María Arguedas". Para él la lengua y sus costumbres de la ciudad eran difíciles de aprender y hablar, el manejo del uso y valor del dinero eran diferentes, complicados, no existía la "reciprocidad" como en su tierra, las calles de la ciudad se parecían entre sí, el sentido de orientación geográfica no le era familiar, los medios de transporte eran rápidos, los vagones de los tranvías que rodaban sobre los rieles de fierro le asombraban, los teatros, cines, son algunos de los sucesos que le han causado impacto, asombro a medida que iba conociendo las calles, avenidas, las plazas de la ciudad como: Plaza de Armas, San Martín, el Parque Universitario, El Porvenir, La Parada. Los cines, los Coliseos, las playas de Chorrillos, eran lugares y espacios de encuentro donde frecuentaban los domingos y feriados junto a sus paisanos, quienes se reconocían fácilmente.

Con todas estas dificultades y asombro don Máximo empieza a caminar en la ciudad, se da cuenta en los encuentros domingueros de las añoranzas entre ellos de la tierra de donde vinieron, él empieza a recordar y retomar lo aprendido en su infancia de sus padres en su tierra, la música, su violín, un instrumento que había llegado al corazón de sus paisanos en los momentos en que el maestro Damián interpretaba, en especial los huaynos de su tierra, y llega a despertar el sentimiento de nostalgia de sus paisanos en la ciudad. Los espacios de concentración artística de las diferentes regiones del país eran los Coliseos, estos lugares donde don José María Arguedas visitaba constantemente por un sentimiento de acercamiento a sus vivencias de infancia en Andahuaylas y en el sur de Ayacucho, en Puquio.

Era costumbre de don Máximo[11], todos los domingos salir con su violín en la mano a buscar a sus paisanos, cuando entonaba sus huaynitos ellos recordaban su pueblo, su familia y lloraban cantando *"...cuando tocaba en la casa de mis paisanos, me hacían comer, por eso yo tocaba de casa en casa, y uno de mis paisanos me dijo que tocara en el Coliseo (...) había dicho el director, que venga a ensayar el señor Augusto Sullca Huamanguino, ensayaba en la calle San Pablo de la Parada..."*

El encuentro del maestro José María Arguedas con el maestro violinista de la comunidad de Ishua, don Máximo, fue una expresión de reconocimiento natural, al comunicarse en su lengua materna, y de sorpresa al ver que un señor de corbata hablaba con mucha fluidez el quechua: *"...cuando me invitan a tocar en el Coliseo Nacional*

10. Valdivia, Néstor: Algunas evidencias desde la Ciencias Sociales ¿Somos o no somos racistas los peruanos? "...uno de los elementos articuladores del funcionamiento de la sociedad peruana y de las relaciones sociales entre sus miembros está dado por el racismo -definido como la diferenciación establecida a partir del fenotipo y color de la piel-. El racismo sería la consecuencia de un conflictivo proceso identitario marcado por el desprecio de "lo indígena" como elemento constitutivo de la nación peruana; estaría presente en el Perú de hoy, atravesaría a todos sus componentes y se expresaría bajo formas diversas –incluyendo lo que Portocarrero denominó como "racismo estético" para dar cuenta de la asociación entre raza blanca y belleza-", página 16. Le Monde diplomatique/el Dipló/ Edición peruana. Abril.

11. Cruz Leal, Petra-Iraides, 1999: Semblanza ética y musical de dos figuras: José María Arguedas y Máximo Damián Huamaní. "...don Máximo es un ejemplo vivo de la transmisión y constelación del saber andino. No debe olvidarse que la sapiencia de los Andes tiene la garantía de un supremo poder melódico. Como observa Chalena Vázquez, el orbe andino posee "una cultura musical que surge integrada a la naturales misma, a los ríos, las quebradas, las altas cumbres, los manantiales", todo ello unido al sentir de la comunidad agraria, con su trabajo y sus fiestas y rituales (de siembra y fertilidad)", página 18. Universidad de La Laguna. I. Canarias España, noviembre.

al tronco, quién sabe si para mejor pensar su abandono. Temprano cosechábamos. El abuelo decía que tuviéramos cuidado con aquellas cáscaras que en vez de pulpa tenían granos de arroz.
– *¿Por qué, tata?*
– *Porque es brujería*.

Entonces nuestra mente comenzó a formularse preguntas como: *¿No es el arroz buena suerte en los matrimonios?...* Más allá la tutuma nos hacía soñar con maracas; pero la abuela la utilizaba para curar los bronquios... Esas cosas sabían en mi pueblo y los que más sabían eran los abuelos; pero a nosotros nos mandaron a aprender otras cosas.

Verso a verso

Al cabo, a la universidad no entraban los brujos. Estaba decidido que nosotros no lo seríamos. Tierradebrujos, mi tierra perdió muchos cuando partimos hacia Lima. Otra sabiduría encerraba la universidad: la ciencia. Explicaba la vida. La comprobaba. Algunos no pensamos estudiar las ciencias de los que aparecían por el pueblo preguntando por qué era así y después empastaban sus coloquios, y en cada una de nuestras vacaciones volvíamos a comprobar que la sabiduría, sin los filtros del aula o laboratorio, aquella a la que le bastaba la tradición para obrar milagros, seguía vigente.

Mi primera noción de literatura fueron los primeros versos que leí en las obras de Calderón, Bécquer, Melgar... Y la primera interrogante literaria: *¿No son versos, poesía, las letras de las canciones?* Pinglo, Márquez Talledo, Abelardo Núñez, Acosta Ojeda... ¿Y qué decir de los repentistas que hacían coplas y décimas? Cierto que, por ejemplo, Aucallama no era la Arcadia del capitán Garcilaso; pero tenía a los hermanos Carlos y Porfirio Vásquez cuyas muestras aparecían en el antológico libro de Nicomedes Santa Cruz sobre la décima en el Perú; leyéndolo volvimos a oír los grillos cuando entraba la tarde y la noria que nos proveía de agua y hasta al lamparín batiéndose frente a la oscuridad del barrio.

Caras de una misma tradición

El mar era otro libro para los que sabían leer. Había sido un amigo generoso hasta que murió *Jabato*. ¿Qué habría pasado si era un gran bolichero? Era muy querido y por entonces nos explicaron que, a veces, los difuntos se llevaban a los que más querían. ¿O habría sido el espíritu de la *huaca*? Hay otras fuerzas en el mar, no todo es anchoveta. Los pescadores lo saben. Saben, por ejemplo, que los *gentiles* hacen de las suyas cuando se les antoja –*Cuchimilco*, decía la abuela. *Cuchimilco* es una palabra que parece maya, la abuelita nos decía: "Este pedazo de *Cuchimilco* (que era sinónimo de *gentil*)"–. Esa *gentilidad* no era un don de gentes sino de creyentes de otra fe, paganos. Ah, la abuelita que siempre le daba vueltas a las palabras.

Entonces hicimos el esfuerzo de llegar saltando las peñas marisqueras hasta el "Boquerón de la viuda". Hoy hay un cartel que dice *Huequerón...* Y la viuda no parece ser la misma. En el cartel que he leído dice que es una mujer más antigua y paisana nuestra; la otra versión decía que era una japonesa dueña de la primera botica del pueblo. ¿Por qué no anotó estas tradiciones ligadas al mar don Isaías Nicho? –Porque él se preocupó en "Campiña adentro" precisamente de la campiña huachana y no del puerto. ¿Por qué Julia del Prado sólo se ocupó de los "productos notables" –Los *cogotudos* que decía la abuela, aunque ella pronunciaba *cocotudos*–; en su libro no aparecen los pobladores de las chozas que dieron origen al barrio de La Manchuria, excelente mirador para una panorámica del puerto, aunque peligroso a cierta hora de la tarde.

Lectores del mar

El mar inmenso que late como un corazón más grande. El mar que nos dio la idea de otro mundo antes de que se inventaran los *marcianos*. El mar por donde llegaron los "descubridores", después los "conquistadores" y luego los "libertadores". El mar por donde también saben llegar los temblores y las sirenas modernas que no son damiselas con escamas, sino bocinas de los vapores o alarmas de las fábricas anunciando turnos a sus trabajadores. El mar que ha permitido algunos muelles, otros no; de esto podría hablar el de puerto Eten; pero también un personaje de Mario Vargas Llosa:

> [...] para construir un rompeolas, determinar exactamente el lugar donde debía ser erigida aquella armazón de bloques de piedras superpuestas o unidas con mezcla, no era suficiente, ni siquiera necesario, el menor cálculo técnico. Lo indispensable era el "ojo" del práctico, especie de brujo, chamán, adivinador [...] capaz de detectar por

1 Vargas Llosa, Mario: *Travesuras de la niña mala*. Lima, 2006. Alfaguara. Págs. 289, 290.
2 Herrera, Jenaro: *Leyendas y tradiciones de Loreto*. Moyabamba, 2003. Dirección Regional de Educación de San Martín y Editores Asociados. Pág. 120.

Arariwa 9.indd Pliego 29 de 42 - Páginas (56, 29) 01/12/2010 11:05:15 p.m.

> pálpito o ciencia infusa [...] dónde construir el rompeolas para que las aguas lo aceptaran y no le sacaran la vuelta arenándolo, socavándolo, doblegándolo por los flancos, impidiéndole cumplir su cometido de rendir al mar.[1]

En sus orillas viven los puertos y las viejas caletas. Los puertos ligados al movimiento comercial que aún no pone precio a la tradición oral que se sigue alimentando de los que no se fueron y los que llegaron y aun de los que sólo pasaron.

Puertos, puertas...

¿Será cierto que las ratas entraron por Quilca? Eso se afirma en el libro del autor loretano Jenaro Herrera:

> Las ratas fueron introducidas en la costa del Perú (Quilca) en un buque que trajo Alonso Camargo por el estrecho de Magallanes, en el año de 1540, según nos lo informa el cronista Antonio de Herrera.[2]

A Quilca, Camaná (Arequipa), llegamos con el entusiasmo de quien descubre que el mundo es hermoso. Los arrecifes. El agua más clara que la de la fuente de Galatea que cantara Cervantes en la Edad de Oro de la literatura española. Aquí lo turbio, lo casi al rojo vivo, es la población que resiste la presencia de una fábrica de harina de pescado. Amenaza de contaminación. Al alcalde sirvió de pretexto nuestra entrevista para ganar tiempo frente a los pobladores que estaban en asamblea popular. Entonces vimos los cordones de policías armados rodeando todo el pueblo, éste que sólo tenía su cólera. Abordamos el colectivo que fue bordeando el mar mostrando los rasgos "artísticos" que el viento suscribe en los cerros. Después nos dijo el chofer que también era pescador, pero... Llegados a Camaná, la ciudad, el mercado mostraba la fuerte presencia altiplánica: yerbas, fetos de llama, esa arcilla comestible que es el *chaco...* mientras recordábamos que alguna vez oímos o leímos que en la Guerra del Pacífico, Quilca había sido el refugio del Huáscar comandado por Miguel Grau.

Y siempre se habla de ladrones en los puertos a la espera de marinos y otros visitantes extranjeros que trae el mar. La *salsa* también llegó por esta ruta. Y las pestes como la bubónica y la difteria que tantos estragos hizo en Paita que hasta causó la muerte de la "Libertadora del Libertador", Manuelita Sáenz, estremeciéndonos ahora que las noticias propagan el caso de la *gripe porcina* o Influenza A H1 N1.

Contaminación y tradición

En Carquín, antes de contarnos de la fiesta del pueblo, nos dijeron que hay contaminación "gracias" a Huacho, Huaura y Hualmay que desaguan en su mar. Ya no hay anchovetas sino bolsas que arroja la gente junto a otros excrementos industriales. ¡Mire usted la piel de los niños! *Pozas de oxidación... Tratamiento de aguas servidas... Floro* –no flora–, de la fauna que aspira alcanzar el poder político. ¿Y después, qué? Aquí venía Chocano, dice uno que ha leído. Y nosotros sabemos que Federico More identificó esta zona con el paraíso.[3]
En Huacho también nos dijeron que el Presidente de la Región tenía una amante en otro puerto, por eso ya no descargaban grandes embarcaciones, las grúas modernas no serían para Huacho. ¿Debemos considerar tradición también a lo que hacen las autoridades con los pueblos? Aunque ésa no sea la verdad, es la verdad que se construye el pueblo cuando no tiene la verdad completa.

Tradiciones de litoral

En el prólogo al libro "Encuentro con Huacho y allende los mares" de Julia del Prado Morales, Pablo Macera afirma:

> *Huacho es sinónimo de independencia, de triunfo de la gente pequeña. Durante el coloniaje fue uno de los pocos pueblos indios que defendió con éxito sus tierras frente a la avaricia de los hacendados. Quizás uno de los secretos de esa victoria estuvo en que los huachanos supieron combinar de un lado la pequeña agricultura y del otro la pesca y la explotación de las salinas. La historia de estos pueblos indígenas de la costa peruana está por hacerse.*[4]

---

3 More, Federico: *Es muy posible que el paraíso terrenal haya estado entre Chancay y Barranca*. En Rodríguez Pastor, Humberto (Compilador) *Del buen comer y beber*. Lima, 1998. Universidad San Martín de Porres – Escuela de Turismo y Hotelería. Pág. 109

4 Del Prado Morales, Julia: *Encuentro con Huacho y allende los mares*. Lima, 2001. Biblioteca Nacional, Fondo Editorial. Pág. 11. El subrayado es nuestro.

5 Rostworowski, María. *Obras completas*, tomo IV: *Recursos naturales renovables y pesca, siglos XVI y XVII*. Lima, 2005. IEP. Pág. 17

6 Puga, Mario. *Puerto Cholo*. Prólogo de Winston Orrillo. Lima, Perú 1973. 2 ed. Editorial Causachun. Colección Narrativa. Pág. 6

pastoreo de sus ganados y el mal uso del riego de la sementera decide salir apresurado de su tierra querida. *"...para que no me castiguen por el daño de mis vacas a los maicitos que lo había tumbado todo, le dije a mi mamá, me voy a Lima con mi tío. De inmediato mi madre empezó a tostar el maíz llorando, y preparar el fiambre para el viaje. Me vine con mi tío, con mi papá me despedí en el camino, los dejé llorando a mi familia, mis animales y mi chacra"*. Con mucha emoción y preocupación cruza el río Qollay mayu, y recuerda con añoranzas esta canción de despedida: *"...ay huente, huente, huente de alambre"*[9]. En este lugar del cruce del rio despedían con música y canciones a los viajeros que salían a la costa, Máximo se llena de nostalgia y mucha pena al no ver a nadie en el momento de su partida, y recuerda que él siempre ha tocado en las despedidas junto con su amigo arpista Francisco López, *"...Francisco López era un poco mayor que yo, con él hemos ido a tocar en la noche a Wachwalla rumi para ser mejor violinista, todos los músicos, danzantes van allí, para que tenga buena suerte, ahí!!!, hemos ido nosotros para tocar mejor, hemos tocado toda la noche"*. "Wachwalla rumi" *(Tayata -orqo)* es un santuario de mucho poder, en silencio está observando al pueblo, es visitado en secreto por los "sacerdotes quechuas", curanderos para realizar los "pagapos", "tinkapa" previa presentación de ofrendas de acuerdo a sus peticiones que pueden ser de protección, agradecimiento, quejas y pedidos relacionados con la familia, sus ganados, cosechas. Del mismo modo para los músicos y los "danzaq de tijeras" es un espacio sagrado, realizan un ritual en secreto, esta ceremonia generalmente se inicia a la media noche y terminan al amanecer. Ellos presentan la música junto con los "danzaq de tijeras", con mucho respeto y fe, realizan peticiones y agradecimientos, están dirigidos a sus dioses, al "tayta orqo".

"...como no hablaba nadita castellano, tampoco entendía lo que hablaban"

El maestro Damián llega por primera vez a la ciudad de Lima en el año 1955, en compañía de su tío Jesús Huamaní, hablando solamente su lengua materna el quechua. Jesús tenía un cuarto alquilado en el centro de Lima, entre el jirón Cusco y Carabaya, además estaba de vacaciones.

El proceso de "adaptación" de los emigrantes de las diferentes provincias del país en la ciudad no ha sido nada fácil, sino todo lo contrario, lento y difícil. La necesidad de relacionarse con sus vecinos, en la calle, cuando realizaban compras en bodegas, en su trabajo, les ha obligado a aprender, a conocer otras costumbres y formas de vida. Ellos se sentían convertidos en seres "extraños", hablaban con facilidad su lengua materna y no podían verbalizar correctamente el castellano; la mayoría eran quechuas, y aimaras, asumidos como "ignorantes" y motivo de burla, desprecio, engaño y explotación. Estos hechos los obligó a organizarse en base a los vínculos de parentesco, familiar, y compadrazgos entre paisanos, generando agrupaciones, instituciones, asociaciones sociales, deportivas o religiosas si bien la mayoría pertenecía a las comunidades, a los distritos y provincias, los clubes departamentales eran patrimonio de los sectores de poder: hacendados, comerciantes,

autoridades, jueces, políticos, jefes militares, quienes tenían mayores recursos económicos y educación, y eran los "señores que sabían leer y escribir" en castellano. Para emigrantes "provincianos" la ciudad era una sociedad nueva, grande, también de "cosas bonitas". Cada actividad y sus formas de relación eran aprendidas a costa de empeño constante y en base a un gran ingenio para sobrevivir en esta sociedad urbana.

---

9. Cada vez que viajaba un habitante de Ishua hacia la costa, el límite de los acompañantes para despedir al viajero era el rio Qollay mayu, y una de las canciones que entonaban los familiares, entre tristezas y sollozos, "¡Hay, huente, huente, huente!,/ huente de alambre/ pasarqachillahuay, ripuchkaniñan/. Pasarqachillahuay, ripuchkaniñan/ huahuallayta qahuanki/ mamallayta taytallayta qahuarinquichiq..."; el maestro Máximo Damián cuántas veces ha tocado y cuando él salió, solo en su memoria ha quedado esta canción de despedida.

Arariwa 9.indd Pliego 30 de 42 - Páginas (30, 55) 01/12/2010 11:05:15 p.m.

Máximo Damián, Julio Vallenas y Zenobio Dagha. Foto: ENSF JMA

primaria[7], a pesar de que su tío Jesús Huamaní fue profesor del Nivel Primario y enseñaba en diferentes comunidades como: Aucará, Huaycahuacho, Chacralla, Chipao. En las zonas andinas y amazónicas el fracaso escolar siempre estará presente si no se comprende y se respeta la importancia que tiene la tradición oral donde los aprendizajes obtenidos en el contexto de la familia no necesitan explicación ya que los valores y creencias son transmitidos de generación en generación en lengua materna; por lo tanto para ellos la escuela, la escritura, el castellano le son extraños[8].

"...me voy a Lima con mi tío"

Las circunstancias y las casualidades del destino obligaron a don Máximo a tomar la decisión de salir de su pueblo, a pesar de que no quería viajar, esto por las promesas de su tío Jesús Huamaní que siempre le había ofrecido llevarlo a la ciudad de Lima. Otro motivo en contra del viaje era que él se daba cuenta que sus paisanos que regresaban a su comunidad de Ishua hablaban diferente, y *"...ya no eran como antes, ellos ya no querían comer la lahua"* (sopa popular y cotidiana del lugar).

¿Qué es lo que precipitó su viaje a Lima? Cómo él señalara fue por culpa de sus vacas. Estos animales, en una noche habían destruido todo el sembrío de maíz de su chacra; al darse cuenta de esta "tragedia" para su familia y para evitar el castigo por su descuido en el

7. Nota: "La lecto-escritura escolar concibe ambos aspectos como intrínsecamente superior al discurso oral y, en consecuencia, como muy distantes (y diferentes) de él. Para los valores y creencias escolares, la "verdadera" escritura es aquella que mantiene suficiente distancia de los estilos orales, ya que éstos serían formas "inferiores" que podrían "contaminar" su esencia. Por eso, la escuela identifica la escritura con un uso del leguaje fuera del contexto y formal, que tiene sus propias reglas y que debe ser fundamentalmente distinto del habla. Esta percepción de la escritura como superior promueve también la idea errónea de que constituiría el medio más apropiado para transmitir cualquier tipo de conocimiento" (Pág. 21). Zavala, Virginia, 2001. Oralidad y escritura en la educación bilingüe (a propósito de interculturalidad) Serie: Educación Bilingüe Interculturalidad. Ministerio de Educación, GTZ, Cooperación Técnica, República Federal de Alemania, KFW, Cooperación Financiera, República Federal de Alemania. Lima.

8. "...Estaba siendo evidente el conflicto entre la oralidad y la escuela que comienza con la lecto-escritura claramente desplazadora del discurso oral que ya manejábamos de algún modo y que necesitaba seguir desarrollándose; tal vez por eso mi abuela estaba reclamando una escuela diferente, una escuela para nosotros" (Pág. 6) Córdova C. Gavina F. , 2004. "No le enseñan las cosas para pasar la vida, sólo le enseñan a leer y a escribir", Reflexiones sobre la escuela. Documento elaborado para CLASPO (Center for Latin American Social Policy)

También María Rostworowski, en la introducción de "Recursos naturales renovables y pesca, siglos XVI y XVII", hace la siguiente acotación:

> *Escasa es la atención que han prestado arqueólogos y antropólogos a los pescadores del litoral peruano.*[5]

Y podríamos añadir la preocupación del poeta Winston Orillo:

> *Escasas son las novelas sobre la vida de los pescadores peruanos; aquí tenemos una. Es necesario acercase a ella para convivir con los hombres que, cerca del mar, domesticándolo, lo convierten en amigo de la criatura humana.*[6]

Convencido entonces de que había que pesquisar la oralidad en los puertos lo hice manifiesto y gracias a la comprensión de los directores de investigación, desde Chalena Vásquez, comenzamos a bordear el litoral. Andando el tiempo observamos que los puertos son a las ciudades lo que las caletas a los pueblos. Y la tradición que buscamos está más en éstas que en aquéllos. No diremos Tradiciones de caleta, mejor sería de litoral, que abarca puerto, caleta y las poblaciones que de ellos dependen. Además no sólo de pescado vive el hombre del litoral, también de mascar su pan de trigo o cebada que le proveen los pueblos aledaños. A propósito, ¿éstos qué imagen tienen de los pescadores? Por último, en los puertos también recalan los pescadores artesanales y se hacen asalariados sin renunciar a transmitir la gracia y ternura a los grandes lobos que no creen en nadie. Litoral.

Quilca, Camaná: Otrora puerto principal de Arequipa, recodo para las treguas del Huascar.

Fuentes de vida ancestrales

La pesca, la artesanal sobre todo, no sólo tiene como fuente el mar, pues los ríos, lagos y lagunas –y aun la lluvia, se me ocurre– proveen de productos en todo el territorio peruano... El asunto es que nuestro planeta es tres cuartas partes agua. Esa misma proporción, dicen, mantiene el cuerpo humano; por algo el mar es un ser vivo –nos advierten. Siguiendo las relaciones proporcionales, un pescador de Ilo nos dijo que el territorio marino del Perú es siete veces su superficie de tierra firme, ¿será?, y esto sin incluir lo que el Tribunal de La Haya podría reconocernos finalmente después de resolver la controversia con los vecinos del sur. En Vila Vila (Sama, Tacna) nos revelaron que era frecuente que los pescadores, por algunos vientos como los que versa Vallejo (*Las jarcias; vientos que traicionan; vientos de mujer que pasó...*)[7], van a dar a esa zona en conflicto y entonces son detenidos y multados.

Abriendo los ojos para reconocer lo visto y oído, hacemos un esfuerzo para explicarnos este calidoscopio. Es necesario dominar los impulsos del corazón que el mar acompasa o altera según la luna, para desentrañar razones; pero sin renunciar a la música que debería quedar en el oído como en el fondo del alma el rumor del mar en madrugada.

7 Bordas de hielo. Los Heraldos Negros. Lima, 1918. Ed. Losada.

Arariwa 9.indd Pliego 31 de 42 - Páginas (54, 31) 01/12/2010 11:05:15 p.m.

La memoria musical y la extirpación de idolatrías

GLEDY M. MENDOZA CANALES
Antropóloga UNMSM.

La herencia de las culturas ancestrales es parte de nuestro presente; la reconocemos, si bien fraccionada, continua y cotidianamente en innumerables signos como las fiestas, la música y los objetos; está viva a pesar del tiempo recorrido y el esfuerzo sistemático de la política e Iglesia coloniales y de la sociedad mercantil de la República por abatirla.

A partir de mediados del siglo XVI y gran parte del siglo XVII, la Iglesia organizó varias campañas de extirpación de idolatrías; mediante ellas fueron condenadas miles de personas, destruidas e incineradas gran cantidad de representaciones de deidades andinas denominadas "ídolos", todo tipo de objetos simbólicos como mantas, qeros, vestidos, cerámicas y sobre todo instrumentos musicales y momias de los antepasados. Estas campañas tuvieron como punto de partida, denuncias hechas por curas doctrineros como Cristóbal de Molina que en 1577, en plena colonización, informa ante el Obispado de Cusco, que en la provincia de Parinacochas hay un movimiento de indios conocido con el nombre de "Taki Ongoy" (quechua: "enfermedad del baile") en el que sacerdotes de un movimiento idólatra y subversivo, aleccionan a dejar de adorar a los dioses cristianos y retomar el culto a sus huacas, por las que eran poseídos en sus ceremonias y danzaban sin cansancio; además anunciaban que los españoles serían arrojados al mar, para ellos regresar a una vida libre.

Luego en 1608 otro cura doctrinero, Francisco de Ávila, alerta a las autoridades que sus feligreses andinos de las provincias de Huarochirí y de

Foto: Archivo ENSFJMA

el 3 de mayo que es la fiesta de la cruces; la Virgen de Cocharcas, celebrada el 8 de setiembre; San Isidro Labrador el 22 de septiembre; y el Santo Patrón San Diego de Ishua protector del pueblo el 2 de noviembre, a veces tocaban juntos el "chimaycha", "Yayatariq", "wasichacuy", "wawapampay", "wayllacha", "wawamichicuchiy", y con danzaq de tijeras, en sus diferentes etapas: "entrada", "atipanacuy", "pampa ensayo", "pasta", "prueba" y "karamusa", participaba en las competencias de la provincia de Lucanas[6]. Con mucha facilidad ha memorizado las tonadas y melodías de las diferentes canciones y cada vez se integraba más a la música de su pueblo logrando configurar, transmitir en su tonadas sus creencias, costumbres, y sus visiones, con un leguaje sencillo pero de alto valor propios del hombre y la naturaleza.

En su tierra se dedicaba a la agricultura y crianza de sus animales que los clasificaba, donde todos sus animales tenían nombres: "sarda vaca" (es de colores salteados entre negro, rojo y blanco en forma irregular), "chiqchi vaca", "wito toro" (tiene cola corta y son buenos para arar la tierra), "uychu waqra" (sus cuernos tienen forma de una curva), y tenía su asno, fiel compañero de carga, de viajes en su comunidad que cariñosamente recuerda como el "teniente". En sus tiempos libres o por las noches, solía tocar con su padre. Rápidamente se hizo famoso y requerido para animar las fiestas familiares. A pesar de su corta edad, había logrado conjugar y diferenciar la música ritual de los danzantes de tijeras y de las fiestas costumbristas; por su padre, y a través del violín, había encontrado el alma de la música ancestral andina.

Su padre siempre ha querido que sus hijos estudien y Máximo fue matriculado en varias oportunidades en la Escuela Estatal 6306 de San Diego de Ishua. Estudió a tropezones por la falta de comprensión entre la mayor dedicación a las actividades en su chacra, sus vacas y por la pasión en el dominio del violín, él llegó a estudiar con mucha dificultad hasta el cuarto grado de

6. La Danza de tijeras: "...es, pues, una danza ritual en la sierra donde se ha originado y hasta hoy día sigue siéndolo y está comprendida por un sistema complejo de representaciones simbólicas, (...) Esta danza se presenta como una constante en los ritos o ceremonias rituales, donde se ve el complejo mundo mental y cultural andino y donde se ve también la relación entre la naturaleza y los hombre. Esta danza cumple su función mágica ritual cuando se integra a las fiestas religiosas. La Danza es ejecutada por la melodía del arpa y del violín al ritmo de las tijeras; pero detrás de la apariencia se revela la manera cómo determinadas representaciones mágicas (nivel mental) son invocadas para asumir un reto acrobático (nivel físico) ", pág. 39. Núñez Rebaza, Lucy, 1990: Los Dansaq. Instituto Nacional de Cultura/Museo Nacional de la Cultura Peruana, Lima.

Arariwa 9.indd Pliego 32 de 42 - Páginas (32, 53) 01/12/2010 11:05:16 p.m.

encuentro del mundo mágico religioso andino y occidental. Su música expresa la conjunción de vivencias del hombre con la naturaleza, la vida diaria de la comunidad de San Diego de Ishua y los rituales junto a los *"danzaq"* como afirmación del culto de los dioses andinos y cristianos. Don Máximo Damián nació el 20 de diciembre del año 1935, rodeado de melodías y tonadas andinas, donde las canciones se hacen poesía junto al tintineo de las tijeras del danzante, mensajeros del nuevo movimiento que andan sueltos en el mundo andino. Don Máximo es hijo de don Justiniano Damián Bautista y de doña Toribia Huamaní Sullca, es el tercero de siete hermanos (recuerda a partir de la segunda hermana): Berta, Máximo, Enrique, Gustavo, Porfirio y Anita Damián Huamaní. Su padre fue un violinista famoso de la comunidad de Ishua que surcaba el ande con su música, celebrando de pueblo en pueblo en las diversas fiestas patronales, en las actividades agrícolas, ganaderas y familiares del distrito de Aucará, provincia de Lucanas.

La presencia de sus abuelos de parte de madre, don Luciano Huamaní y doña Paula Sullca, le trae profundos recuerdos de su infancia. Don Luciano, su abuelo, era un personaje que se dedicaba a la pirotecnia, fabricaba los *"cuetes"* en forma artesanal, en base a los secretos que conocía en el manejo de la pólvora, la *"mecha"* y siendo su especialidad los cohetes *"chiricri"*, es cartucho de carrizo cubierto con un cordel especial y de mecha corta. Siempre era solicitado por las diferentes comunidades para la celebración de sus fiestas patronales.

Máximo, desde niño, dio muestras de interés por las tonadas, melodías, el canto y el baile de su pueblo, grabando en su memoria los ensayos que realizaba su padre con el violín. El maestro Justiniano tenía jóvenes discípulos que venían recomendados de diferentes lugares tales como: Luren, Pincocalle, Querobamba, Chacralla, quienes llegaban a su casa y se quedaban meses en condición de aprendices. Cuando su padre salía de su casa, dejaba el violín destemplado para que nadie lo cogiera. Muchas de las veces él viajaba a tocar en el mes de mayo y a veces se ausentaba hasta cinco a seis meses de su casa, y es así que las tareas agrícolas, ganaderas y las faenas comunales las realizaban su madre, los hijos y los aprendices de violín, por el sistema del "ayni".

Don Justiniano no quiso enseñarles este oficio a sus hijos para que *"...no sean borrachos"*, como diría más tarde. Sin embargo, como una respuesta involuntaria y de desafío del hijo a su padre, don Máximo aprendió la interpretación de la música con el violín de su padre, por cuenta propia, mirando y escuchando las tonadas de los aprendices y a escondidas, en complicidad con la madre, causando curiosidad y admiración de los discípulos por su habilidad natural, donde los jóvenes aprendices participaban en competencias dentro de su casa en ausencia de su padre. *"...mi papá tenía cuatro violines colgados en el cabito, yo los miraba con mucha atención, solamente los miraba y siempre mi papá dejaba los violines con las cuerdas sueltas (...)...yo, siempre miraba nomás".*

En sus testimonios nos narra un pasaje sobre este punto: en una de las tantas competencias entre los aprendices, él estuvo mirando, y no faltó un aprendiz en preguntarle a su maestro con mucha preocupación: *"... maestro, ¿por qué usted no nos enseña los secretos del violín, como a su hijo?. Él siempre nos está ganando y sabe más que nosotros que estamos muchos meses".* Sorprendido su padre le obliga a Máximo a que demuestre, *"...yo agarré el violín, toqué Navidad, mi papá solamente me miraba sin hablar, (...)... siempre escuchaba y miraba cuando había fiestas, me iba de mi casa, mi afición era tocar el violín, me gustaba mucho, por eso mi papá nunca quiso enseñarme, entonces yo tenía siete a ocho años, mi papá siempre decía que todo era oficio de borrachería".*

Su padre al enterarse que Máximo tocaba como un maestro el violín, con asombro y resignación se animó a transmitirle los secretos de la música, llevándolo a las diferentes fiestas familiares y patronales como: Corpus Cristi, Cajatambo (Lima), bautizados ya hace tiempo, continuaban brindando idolatría a deidades andinas con cultos prehispánicos. Frente a estas situaciones, en 1610 el Arzobispado de Lima lo nombra Juez extirpador de idolatrías. Ante a esta política sistemática de acoso, destrucción y castigo, el canto y la música van refugiándose dificultosamente en la memoria y la tradición oral.

Etnocidio

Los extirpadores de idolatrías, en realidad grandes etnocidas, informaban que por el celo que habían puesto en sus actividades de averiguación y expiación, toda esta práctica e ideología había sido borrada de la memoria y la vida de sus feligreses. Pero en pleno siglo XX, frente a la resistencia material y cultural de los pueblos, aún se escuchaba en boca de algún gamonal: "estos indios son tercos, brutos... "... les estás hablando, explicando, dando razones y.... nada, dicen no, no es así".

Y en el presente, siglo XXI, la realidad demuestra que la extirpación fue parcial y que la resistencia no cesó. Sin embargo la colonización y la evangelización como uno de sus instrumentos, causaron graves daños sobre la ideología y reproducción social de nuestros pueblos.

Por eso, pastores y padrecitos de la religión oficial, en pleno siglos XX - XXI, aprenden su idioma, investigan su vida, traducen su doctrina a sus idiomas, ubican los textos de sus canciones, reconocen sus símbolos y significados, los aleccionan con cariño en los sermones de los domingos. Les hacen conocer al "dios verdadero y único", los conmueven. Tanto amor y dolor no puede ser en vano. Les maravilla este gran dios, les conmueve hasta el llanto, a ellos que son tan piadosos "papachas, mamachas" magníficos, hay que adorarlos y besarlos. En una religiosidad con base panteísta, es posible asumir dioses diversos.

Yaykupakuy

Ahora que viene la cosecha, ahora que vienen las lluvias, las plantitas, los animalitos, nuestros hijos, les tenemos que atender; venerar con respeto y cariño: al agua, al cerro, brindarles nuestra mayor atención, sentir el viento, observar el cielo, las estrellas, la luna, el sol, rendirles homenajes. ¿Lloverá? ¿Habrá sequía? ¿Habrá pasto para nuestros animalitos? El cerro se los lleva, hay que marcarlos, para que Tayta Wamani no se confunda creyendo que son suyos. A Él, hay que ponerle cosas ricas, las mejores; así como con los padres de la pretendida del hijo que quiere casarse o al amigo para comprometerlo para la fiesta, se les hace su yaykupaku[1]; con bollitos ricos, los mejores, con cuyes, chicha, trago. ¿Qué cosita le gusta al cerro? Lo mejorcito pues, quinua por ejemplo, la grasita del ganado. lo que brilla, lo doradito, las cositas del mar, conchitas; a ver si nos suelta su illa[2] para que el ganado aumente y sea fuerte... o nuestro maíz, nuestra papa, olluco, salgan grandes y sanos

Cuando en la cosecha nos envía su illa, hay que separarlo y guardarlo, ponerlo en la troja, encima de todos los alimentos, o si es de cuye, entre estos animalitos - Por eso yo tengo mis cuyes bien grandes; en el cerro hay unas illas de cuye y me he traído, cada año lo cambio. Estos señores de los

cerros, tan poderosos, a veces magnánimos con el bueno, honrado, trabajador. Alguna vez cuando te haces tarde y no tienes otra salida que dormir en su cueva, te revela en tu sueño, te regala una manta grande de estiércol, al despertar ves que es un montón de oro. Total, ellos son los dueños de todas las riquezas, como lo son de sus moradas; ahí está pues fulano, mengano, es rico. Pero también hay que saberlos tratar, no te metas a los arroyos, a los puquiales, no te introduzcas a sus cuevas, te "agarran" y te enfermas; si tienes que recorrer por sus alturas, por sus rincones escarpados, es bueno llevar un

1 Visita con regalos con el fin de lograr un compromiso.
2 Illa: fruto con características especiales u objeto con forma parecida a un animal, atribuido a los dioses. Concepto mágico religioso.
3 Expresión que denota lugares solitarios, de silencio profundo, literalmente se traduce: "que dice, chinnn..."

Arariwa 9.indd Pliego 33 de 42 - Páginas (52, 33) 01/12/2010 11:05:17 p.m.

anillo u otro objeto de acero y dirigiéndolo hacia el suelo, pídele permiso, sino, algo malo te puede pasar; sobre todo si eres mujer, pastora, si te quedas dormida en esos chinnn... niq...[3] te embaraza y tu wawita, puede salir con su bracito mocho, con sus deditos muy pequeñitos, eso es burla, aunque también dicen que eso sucede cuando tomas esas pastillas para no salir embarazada...

La música y los animales

Las religiones panteístas permiten, por su carácter, relaciones de reciprocidad con posibilidades de trato: En estos mundos de dioses, hombres, animales, plantas, todos nos encontramos, cruzamos y tratamos, nos servimos, nos invitamos, trocamos de acuerdo a lo que tenemos. Desde los tiempos de los gentiles los dioses van administrando la vida de acuerdo a nuestras cualidades, según quienes somos, dónde nos encontramos y la situación que enfrentamos, igual a las personas como a los animalitos, por eso tratamos de ganarnos su voluntad: Con homenajes, música, canto, danza, convites, si es posible un sacrificio, si la situación es muy dura, como un terremoto, una gran sequía, una gran avalancha. En esos tiempos, los dioses destinaron animales como representantes de pueblos, porque sus pobladores se identificaban con sus cualidades: fuertes, fieros, inteligentes, ágiles, valientes...
Por eso el perro era el animal de los Huanca, cuando iban a un encuentro con otras naciones, sea en fiesta, guerra, negocio, hacían música con unas trompetas hechas de los cráneos de los perros; igual los Chincha que portaban el wawku, que era un instrumento musical hecho de la cabeza del venado. Y para hacer música, el mar, qatun qocha (Gran Lago[4]) también brinda sus caracolas, cuyo sonido fuerte trasciende lejanías, éstos se llaman pututus o waylla qepa (trompeta de campo) daban realce a las ceremonias importantes de participación masiva en las grandes raymis (fiestas). Los chaskis principales llevaban uno para anunciarse y relevar el transporte. Los españoles percibían su sonido como lúgubre y misterioso, se sentían amenazados y los prohibieron, igual a aquellos pueblos que hacían sonar sus cráneos de perro, venado, llama, haciendo sentir su fuerza.

Algunas formas de canto del pasado de los hombres y mujeres se mantienen hasta el presente. El harawi es una de las escasas expresiones musicales que nos puede dar una referencia del canto de los tiempos prehispánicos, que acompañados con la ejecución de los instrumentos de viento o de percusión, dan realce y testimonio de hechos importantes que están sucediendo. En el harawi[5] las personas narran y expresan los sentimientos de acuerdo al carácter del hecho, como faenas de trabajo, muerte, guerra, matrimonio, etc. posiblemente con improvisación creativa. Desde esos tiempos, los varones ejecutan los instrumentos de viento y las mujeres las tinyas (pequeños tambores); el canto es interpretando principalmente por las mujeres.

Entre otros cronistas, Guamán Poma (1980:.294) manifiesta que el canto, la danza y la ceremonia representativos de los Chincha era el wawku, a su vez nombre específico del instrumento musical elaborado con el cráneo del animal que los identificaba: el venado. Las estrofas eran cantadas por las mujeres acompañándose con tinyas, los varones cantaban los estribillos alternando con la ejecución del wawku. En el presente, en el traslado y corridas de toros en las regiones de Ayacucho, Huancavelica y Apurímac, los varones acompañan con el waqrapuku, instrumento elaborado con los cuernos del toro. Si hay mujeres presentes ellas entonan los cantos, en caso contrario los varones alternan con la ejecución de dicho instrumento musical. Encontramos cierta similitud en las emociones que estos cantos expresan,

4 Gran Lago: Con acepción divina.
5 Tomando referencias de los cronistas, sobre la práctica del wawku como género musical, se puede deducir que el canto de las estrofas del harawi corresponde a las mujeres, el varón complementaría con el estribillo y la ejecución del instrumento de viento, el wawku. En el caso de las tonadas del toro (que se puede identificar como harawi) los varones las cantarían en ausencia de mujeres. Esta es una opinión tentativa que los especialistas resolverán de manera precisa.

pudo cohesionar e integrarse sutilmente en diferentes espacios simbólicos a pesar de su diversidad cultural? ¿Qué significado ha tenido la presencia de los músicos del mundo andino en una sociedad urbana? Siendo una población emergente, una cultura marginal, ¿De qué forma ha generado cambios en la ciudad? ¿Cuál habrá sido la contribución en la promoción de una mayor integración social? Desde la mirada de los artistas ¿Siguen en la pobreza? ¿Se habrán cumplido sus sueños? ¿Por qué no fueron vistos? Estas reflexiones nos acercan a las vivencias de los personajes, parte de las colectividades expresadas en el relato testimonial de sus experiencias de vida cotidiana como persona y artista en la difusión de su cultura en una sociedad "extraña" que hoy forma parte de la vida cotidiana. Todo ello para rescatar sus propias valoraciones y difundirlas como un acto de reciprocidad y reconocimiento hacia la identidad de sus raíces ancestrales.

Compartimos una parte de nuestra investigación, a través de una experiencia del trabajo de campo, con uno de los personajes representativos de la música tradicional andina, don Máximo Damián Huamaní, emigrante de la comunidad de Ishua; quien llegó a Lima, lugar donde tiene una mayor vivencia con sus paisanos quechuahablantes, compadres, amigos limeños y amigos de la literatura generacional, por ser uno de los pocos amigos que acompañó hasta el final de su vida al maestro José María Arguedas[5]. Máximo Damián Huamaní, también es reconocido como "el violinista de Arguedas" y "el violinista de Ishua". Es un personaje que viene difundiendo la cultura

Foto: Nelly Plaza

de las comunidades andinas no solamente en el país, sino, como constante viajero a diferentes países del mundo.

2.-Máximo Damián Huamaní "El violinista de Ishua"

Vivencias en su pueblo de origen

Uno de los músicos emigrantes del mundo andino con mayor presencia en la ciudad de Lima es don Máximo Damián Huamaní, un personaje representativo como músico violinista de la comunidad de Ishua del departamento de Ayacucho. Sus notas musicales son una combinación de la música tradicional ancestral de los quechuahablantes y un

5. "El violinista Máximo Damián Huamaní, de San Diego de Ishua, Lucanas, y los músicos Jaime Guardia, Alejandro Vivanco y los Hermanos Chiara acompañaron el cortejo fúnebre tocando, con arpas, quenas y charangos, la Agonía de la Danza de las tijeras, mientras dos de esos danzantes indios, que habían fascinado a Arguedas desde niño, iban bailando junto al ataúd vestidos con sus multicolores trajes de plumas y espejos". Fuente: Vargas Llosa, Mario, 1997: La utopía arcaica. José María Arguedas las ficciones del indigenismo. México. Fondo de Cultura Económica.

Arariwa 9.indd Pliego 34 de 42 - Páginas (34, 51) 01/12/2010 11:05:17 p.m.

Foto: Archivo ENSFJMA

imaginarios al nuevo contexto en el que se ubican. En este caso, la emigración de la población andina a las diferentes ciudades, es considerada como un aporte valioso a la cultura nacional mostrando que no ha desaparecido, sino por el contrario se mantiene vigente con todas sus dificultades. Una de nuestras estrategias en el estudio de este movimiento migratorio la planteamos a través de "Historias de vida"[3], proyecto que venimos construyendo a través de los registros testimoniales de la trayectoria de vida de los artistas y la valorización de los personajes como actores sociales en una sociedad urbana que tiene sus propias dinámicas, ritmos de existencia, enmarcados entre los años cuarenta y sesenta. Estos trabajos están focalizados en los artistas: maestros músicos, bailarines, cantantes de la música tradicional andina, constructores de instrumentos y vestuarios, residentes la mayoría de ellos en la ciudad de Lima.

Los registros narrativos forman parte de los testimonios de vida de los personajes, quienes estructuraron una doble dimensión en su quehacer diario: la visión del mundo andino y la de la sociedad urbana para "adaptarse" a pesar de la desigualdad en sus condiciones de vida; al mismo tiempo precipitaron la supervivencia y soluciones propias, por los ritmos e interacciones en una sociedad compleja. Estas expresiones de sus vivencias nos permiten acercarnos a comprender sus experiencias, aprendizajes, saberes y conocimientos de las personalidades vinculadas a la música tradicional andina entendida como pertenencia y que le permite ser diferente desde sus ancestros, guardadas en la memoria colectiva; convirtiéndose en elemento cohesionador de la población emigrante.

Las versiones originales de los protagonistas permiten que se preserven las prácticas de las tradiciones orales y las formas del ejercicio de la transmisión de generación a generación, de valores, creencias, lengua, saberes, conocimiento y música de cada pueblo de origen que los identifica, creando una doble función: la de diferenciarlos y a la vez unirlos en un sentimiento de arraigo, nostalgia, e identificación en la sociedad urbana. La música siempre ha estado vinculada a la vida cotidiana no sólo como recreación, sino también como expresión de identidad y autonomía pues está enraizada en su tradición cultural ancestral e integrada a la organización social.

A esta modalidad de reconstrucción y visibilización de la voz del sujeto la hemos denominado "registro emergente", entendida como presencia, valoración del proceso de representaciones y del recojo oral de los saberes y experiencias artísticas de los maestros que cultivaron con éxito y difundieron la música tradicional andina en la ciudad, parte de nuestra herencia cultural marginal[4]; que al mismo tiempo, nos permite contrastar, generar rupturas con ese "canon" de literalidad que durante la historia, ha sido hegemónico. Como resultado de este trajinar se han ido generando inquietudes y preocupaciones que aún quedan como preguntas pendientes y que requieren trabajar a profundidad: ¿Es la música tradicional andina el símbolo más representativo de la cultura andina en la ciudad? ¿Cómo la música tradicional de los emigrantes andinos

3 "...entendemos por historias de vida el relato autobiográfico, obtenido por el investigador mediante entrevistas sucesivas, en las que el objetivo es mostrar el testimonio subjetivo de una persona en la que se recojan tanto los acontecimientos como las valoraciones que dicha persona hace de su propia existencia" (Pág. 47-48) PUJADAS MUÑOZ, Juan José, 1992: El método biográfico. El uso de las historias de vida en ciencias sociales. Cuadernos Metodológicos. Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid.

4-"...Desde el interés personal por medio de la reflexión se introduce un foco particular que, al compartir dialécticamente el relato con otro, a modo de lupa, posibilita hacer emerger aspectos recónditos de la vida y se crea una nueva conciencia, transformando y reconstruyendo el proyecto de vida". (Pág. 33) Bolívar, Antonio. Domingo, Jesús y Fernández, Manuel, 2001: La investigación biográfica-narrativa en Educación. Enfoque y metodología. Aula abierta. Madrid. Edición: La Muralla, S.A

en los dos casos el trato es afectivo, cercano, personal, especialmente a través de la palabra "hermanito", respecto al toro que se encuentra frente a una situación violenta, como es su traslado del campo (su hábitat) al pueblo, sujetado por vetas, acosado por muchas personas para luego ser sacrificado. Entonces los cantos manifiestan piedad e identificación con ese sufrimiento, dicho a veces en primera persona (como si el cantante fuera el toro) otras, haciendo testimonio de su dolor.

El wakrapuku y el wawku

Los versos y las tonadas son cortos; he aquí dos ejemplos; el del wawku y el venado en el pasado y el segundo del wakrapuku y el toro, que registré el año 2004 en la fiesta de las Cruces, 1ª de mayo, en la comunidad de Piscopampa, parte alta de Lircay, capital de la provincia Angaraes, Huancavelica.
A continuación una canción y

Mana taruscha rikcho
Makillaykip wawkuykakunki
Mana luychu amicho
Sinqallaykip wawkuykakunki
Wayayay, turilla
Wayayay, turilla[6]

Estribillo:
Wawku wawku, wawku wawku
Chicho chicho, chicho, chicho.[7]

Pano, yaypanoa, pano yaypanoa.

Si el venadito no va,
Tú danzas el wawku en tu mano.
Si no hubiera ciervo
Tú danzas el waucu en tu nariz.
Uayayay, hermanito
Uayayay, hermanito

Estribillo:
uaucu, uaucu, uaucu uaucu
Preñada, preñada, preñada,
preñada (expresión emotiva)

Guaman Poma de Ayala
1980: 294

las tonadas, respectivamente ejecutadas, con waqrapuku por Pablo Fausto Salvatierra Choque, trompetero de la comunidad de Constancia, distrito de Lircay.

Turupa takichan,
(Cantito del toro)

Ñaqa tuta suñuyllaypin
Yawar mayupi qollpachkasqani
Ñaqa tuta nuspayniypin
Yawar yakupi qollpachkasqani

Imallaraqtaq kay suyuñuyni
Cirtucharaqchus chay suñuyni
Haykallaraqtaq Kay nuspayni
Imallaraqtaq kay suyñuynish

¡Ay... aysh... Ay... aysh!

Anoche en mis sueños
estaba enfangado en río de sangre.
Anoche en mis sueños
estaba enfangado en río de sangre.

Para qué cosa aún será este sueño
¿Si aún será real... ese mi sueño?
¿Para cuánto aún será este sueño?
hasta qué aún... llegará este sueño?

¡Ay... aysh... Ay... aysh...!

Caracolas

Los cronistas denominaron "trompetas" a los instrumentos de viento de regular o gran tamaño que emitían sonidos fuertes, frente a las quenas y pitos, más pequeños y de sonoridad más variada, que las identificaban como flauta. Estos instrumentos se construían de caracolas marinas o de ramas largas vaciadas y de cráneos de mamíferos: llamas, venados y perros. Cobo, señala que el wawku era (...) una cabeza de venado seca, con sus cuernos" (1956:265) Este instrumento está representando en una de las ilustraciones de Guamán Poma, que demuestra el baile de los indios de Chinchay Suyu (Guamán Poma: 1980, p.295)

Si bien en el waqrapuku se reconoce su antecedente en el pututo, debido a su estructura en espiral, existen otros posibles precedentes en su significado transferido, el de la identificación con el animal a través de la cornamenta o alguna parte de su cuerpo,

6 "Turi", hermano de mujer. "Pani", hermana de varón, "ñaña", hermana, entre mujeres, "wawqe" (hermano, entre varones) "Turilla", hermanito.
7 La escritura quechua, no responde literalmente a la de la Crónica de Guamán Poma, he realizado una escritura en quechua chanca del presente. La traducción tiene pequeñas modificaciones también, de acuerdo a mi criterio.

Arariwa 9.indd Pliego 35 de 42 - Páginas (50, 35) 01/12/2010 11:05:18 p.m.

manifestada en el canto como podemos apreciar en seguida:

Waqrachallaysi condenawachkan
Qarachallaysi enredawachkan
Kay imaraqchas suerte.
Chay... ¡Ay!
Cha... ¡Ay!

Dice mi cuernito me está condenando
dice mi cuerito me está enredando
esta suerte incierta
Eso... ¡Ay!
Eso... ¡Ay!

En este proceso de extirpación de "idolatrías" se puso especial atención en los instrumentos musicales; sobre todo en los construidos con cráneos de animales, debido a su gran sentido religioso y social propios de una concepción cosmogónica integral de la existencia de los seres vivos y la naturaleza en general y de acuerdo a la cual se ordenaba y dinamizaba la vida de los pueblos. De esta sistemática destrucción con el fuego de la colonización y la evangelización en particular, vamos reconociendo elementos que sobrevivieron, que se nos manifiestan frente a nosotros, uno a uno, removiendo nuestra memoria que se extiende desde nuestros ojos, cerebro, a todo nuestro cuerpo y nos llama a expresar: KACHKANRANCHIK ("Aquí estamos aún, presentes") de pie sobre los escombros, la ceniza humeante de los incendios que atizaron los extirpadores de idolatrías. Los vemos, nos reconocemos en las ceremonias, en los cantos, en las máscaras de piel y pellejos de alpaca que portan los hijos adolescentes de los alpaqueros en la localidad de Andamarca (distrito de Carmen Salcedo, provincia de Lucanas, Ayacucho) en su fiesta de bendición del agua a fines de agosto; así como en el distrito de Llata, provincia Huamalíes (Huanuco) además de portar y animar pieles

8 Se refiere a la soga fabricada con cuero.
9 Es interesante observar los términos quechua de las canciones presentadas. En el caso del wawku todas las palabras pertenecen a la lengua quechua, mientras que las alusivas al toro, encontramos términos del castellano asimilados al quechua, como son: "enredamuwachkan,("Me está enredando") condenawachkan" ("Me está condenando")

Historias de vida

Máximo Damián Huamaní[1]

Músico violinista de Ishua

El mundo imaginario, la música tradicional andina en la sociedad urbana

Félix Anchi Aguado[2]

El presente artículo es un avance de nuestra investigación sobre población emigrante de las zonas andinas a las sociedades urbanas. El trabajo está focalizado en los maestros músicos, cantantes, bailarines, constructores de instrumentos de la música tradicional andina de los años cuarenta al sesenta.

La estructura textual forma parte de este proyecto en construcción: "Historias de vida", trabajo a partir de la cotidianidad y del registro oral. El testimonio narrativo se hace desde su pueblo de origen, el proceso de emigración a la ciudad y las vivencias en ésta como persona y artista. Se estudia, así mismo, la valoración y difusión de la música como eje cohesionador, integrador y dinámico de convivencia y sobrevivencia en el imaginario de la población emigrante.

Iniciamos esta publicación con el maestro Máximo Damián Huamaní, el "Violinista de Ishua", en homenaje al maestro José María Arguedas (1911-1969) y a su vigencia, en la valoración y difusión de la música andina, a la que amó con mucha ternura a través de uno de sus mejores amigos: Máximo Damián Huamaní.

1.-Referencias preliminares

La emigración es un fenómeno social y político no resuelto, las poblaciones siempre se han movilizado con todas sus creaciones, trasladando sus

1 El presente documento es parte del proyecto "Historias de vida" de la población emigrante de la zona andina a la ciudad, focalizado en los músicos, que se viene desarrollando en la Dirección de Investigación de la Escuela.

2 Anchi Aguado, Félix: Encargado del proyecto "Historias de vida" de la población emigrante de la zona andina a la ciudad de la Dirección de Investigación de la Escuela Nacional Superior de Folklore "José María Arguedas".

Arariwa 9.indd Pliego 36 de 42 - Páginas (36, 49) 01/12/2010 11:05:18 p.m.

Fiesta del Collasuyo. Guaman Poma de Ayala. El Nueva Coronica y buen gobierno.

a *Ñahuín* por una trocha carrozable al norte de *Corongo* en la región Ancash. Su procedencia se origina con migrantes venidos de *Pomabamba, Sihuas* y la hacienda de Andaymayo.

La comunidad de *Ñahuin* es conocida en la zona de *Corongo* y alrededores por mantener la tradición musical regional de familias de *chirocos* maestros ejecutantes de *roncadoras* una costumbre que en otros lugares se ha dejado de practicar.

Sinopsis argumental del documental

Las roncadoras en Ñahuín es un documental que forma parte del catalogo "Videos Etnográficos del Perú" producido por el Centro de Documentación y Archivo Audiovisual. Recoge el testimonio principal de CESAR MORI MINAYA, maestro instrumentista y artesano constructor de *roncadoras*, instrumento musical de características ancestrales propias de las zonas alto andinas del norte del Perú. El maestro Cesar Mori, natural de la comunidad de *Ñahuin* es descendiente de una familia de músicos, su padre proveniente de *Andamayo* en *Sihuas* fue músico ejecutor del arpa y violín. Con sus hermanos integraron por muchos años "*Las roncadoras de los Hermanos Mori*" Su arte musical lo ha llevado por diferentes lugares de su región y se encuentra comprometido activamente en la labor de preservación y difusión de esta tradición musical regional. Su testimonio proporciona conocimientos sobre la práctica de las formas y los estilos musicales en esta zona de *Conchucos*; otros testimonios que acompañan el documental son los de su hijo Edwin Mori, el de la Familia Rosales y el veterano músico Francisco "Pancho" Díaz.

Referencias:

GUAMÁN Poma de Ayala, Felipe. *Nueva Crónica - Buen Gobierno*. Siglo XXI Editores S.A. México 1980.

FUSTER, Jean, Chinchayhuara, Héctor. La roncadora, fuente de repertorio de música tradicional y recurso didáctico para la iniciación de la ejecución musical a nivel secundario. Tesis para optar el titulo de docente en Educación Artística. Especialidad de folklor, mención Música. Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. Lima, 2006.

CD Etnomúsica de Corongo: *Shajshas y panatahuas*. Producción Jorge Trevejo Méndez. Lima, 2004.

MANSILLA, Vásquez Carlos. *Panorama general de las roncadoras.* Programa de Arqueomusicología Andina. Dirección de Investigación. Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. Exposición multimedia, Lima,16 de junio del 2010. Biblioteca Nacional del Perú.

Los cronistas denominaron "trompetas" a los instrumentos de viento de regular o gran tamaño que emitían sonidos fuertes, frente a las quenas y pitos, más pequeños y de sonoridad más variada, que las identificaban como flauta.

embutidas de zorros y zorrillos que animan los danzantes de Atoq Alcalde – Mama Rayhuana y de Tatash (danzas alegóricas de la agricultura) en las Fiestas Patrias. En última instancia, en nuestros sentimientos, nuestra forma de entender y razonar. Las cosas tomadas de los conquistadores, como el toro, el violín, la chirisuya, la bandurria, el charango y muchas más, son nuestras, no por el objeto en sí mismo, sino por el alma que le hemos imbuido. Total, contra la naturaleza, la geografía, el cosmos, los animales, los hombres con su memoria y pensamiento, no hay fuego destructor. Son por lo menos 6,000 años en esta hermandad, que nos toca entender en nombre de la tierra, el agua, el aire, las plantas, los animales, el hombre, la vida.

Final de fiesta

Históricamente las culturas tradicionales son las que han trascendido los hechos importantes de las épocas arcaica y lítica, etapas de miles de años antes de Cristo en que la humanidad crea cultura sobre la base de formas de acción y organización de la naturaleza y las relaciones de los grupos humanos, dentro de una visión existencial de renovación de estos tiempos originarios y su repetición cíclica de los hechos míticos. Frente a los límites que la humanidad ha llevado a la naturaleza y la esperanza de una vida saludable, es una opción pensar en estos conocimientos y visión de la vida, si la posmodernidad no nos muestra mejor camino.

Bibliografía.

Bernabé Cobo. HISTORIA DEL NUEVO MUNDO. Cuzco 1956. Edit. ROZAS. Cuzco – Perú.
Guamán Poma de Ayala. NUEVA CRONICA Y BUEN GOBIERNO. Edit. SIGLO XXI. México.

Arariwa 9.indd Pliego 37 de 42 - Páginas (48, 37) 01/12/2010 11:05:19 p.m.

Los carnavales y su mundo

DANIEL DÍAZ BENAVIDES
Investigador Cultural de la ENSF José María Arguedas

En una casa-habitación ubicada en los espacios rurales, cuyos vecinos más cercanos están a un promedio de medio kilómetro, celebran los carnavales.

En el centro de una pampita, lugar de tierra allanada, que cumple las funciones de patio, se ha plantado un árbol para convertirlo en ¡yunza! Productos diversos del lugar, más otros extraños, son cuidadosamente colgados en el árbol simulando ser sus frutos. A la vista de cualquier mortal éste aparece convertido en frondoso y apetecido.

Un árbol artificial es transformado en el árbol ideal que provee al ser humano, en forma abundante, todo tipo de frutos, inclusive los de procedencia animal.

El día de la fiesta que comienza con el cortamente, quiero decir, con el corte del árbol, van llegando los invitados. Una(o) a uno(a) al llegar observan los productos que cuelgan del árbol y van imaginando la estrategia que adoptarán para hacerse del mejor producto cuando éste, a punta de hachazos, caiga.

Al llegar los invitados se ordena el inicio de la fiesta, aquellos que esperan realizarla el siguiente año, organizan una ronda alrededor del árbol y, entre canto y canto, van alternadamente, dándole hachazo tras hachazo con el objeto de tumbarlo. Aquel que da el hachazo final, el que produce su caída, se encargará de realizar la fiesta del año próximo.

Al caer el árbol todos los concurrentes se abalanzan para obtener la mejor y mayor cantidad posible de "frutos", muchos van en busca de los mejores a tropezones, las llegadas simultáneas de varios disputándose el mismo "fruto" es la generadora de los primeros "conflictos" que luego serán

de los "templadores" que afianzan los "aros" estos son de algodón, fibra de *penca* o *cabuya.*

Nominaciones tradicionales

El nombre de *roncadora* que le asignan los pobladores a este instrumento, proviene como consecuencia del sonido emitido por ambos elementos que la conforman. En el caso del *pinkullo* por ejemplo, se considera que éste emite sonidos armónicos que producen entonaciones ásperas de ahí que le adjudiquen que el instrumento "ronca". En el caso de la *caja*, el retumbe del golpe genera vibración de la cuerda ubicada en la parte media de la membrana o cuero, provocando un sonido de resonancia al que también reconocen como que "ronca".

En cuanto al músico ejecutante de estos dos instrumentos a la vez, se le conoce en esta región de Ancash con el nombre de *Chiroco* o *Cajero*. La forma de organización tradicional de estos músicos *Chirocos* era en pareja, el proceso de masificación de las fiestas en la actualidad han adicionado hasta en diez a doce *Cajeros* que al interpretar la música al unísono producen un incremento en la sonoridad rítmica y melódica.

Formas musicales

Las *roncadoras* producen música en los diferentes acontecimientos sociales de la comunidad rural. Subsiste como música funcional para los rituales en las faenas agrícolas como por ejemplo la "*relimpia de acequia*"; también acompañan las festividades de construcciones de casa y se presentan acompañando las plegarias para los difuntos.

Cuando actúan en reuniones familiares y actividades festivas de la región, lo hacen interpretando el repertorio de *huaynos* y *chuscadas* propio de los bailes colectivos. Distintos estilos musicales son las danzas costumbristas regionales como los *Panataguas* y los *Shacchas* los mismos que demandan la especialización de determinados modelos de pinkullos para cada una de las prácticas.

Las *roncadoras* funcionan con autonomía en contraste a las bandas de músicos. Su articulación a los tiempos modernos es una forma de resistencia en la continuidad de la cultura regional y es la reafirmación de los valores tradicionales, a pesar que existe tendencia a perder la memoria musical, incorporando la ejecución de un cancionero moderno.

Las roncadoras en Ñahuín

La comunidad de *Ñahuín* es una población fundamentalmente de agricultores, se encuentra ubicada en la margen derecha del río *Corongo,* junto a las comunidades de Tauribamba y *Llopish* integran el anexo denominado Nueva Victoria. Se llega

1782-1785.
Jaime Baltazar Martínez Compañón.
Obispo de Trujillo.

Arariwa 9.indd Pliego 38 de 42 - Páginas (38, 47) 01/12/2010 11:05:21 p.m.

Antecedentes históricos del pinkullo o flauta de pico. La arqueomusicología. Proyecto Wayllla Kepa MNAAHP

elementos son ejecutados por el músico en forma melódica al mismo tiempo. Este instrumento musical de características ancestrales es propia de las diferentes zonas Alto Andinas del norte del Perú como Cajamarca, La Libertad, Huánuco y Ancash. De acuerdo a cada región este instrumento adquiere particularidades específicas distinguiéndose tanto en su morfología como en los diversos modos de ejecución.

No obstante, antecedentes históricos ubican al complejo "flauta y tambor" como originarios de la Península Ibérica existen hallazgos también de estos dos instrumentos musicales que componen la *roncadora* que podrían ser considerados como antecesores desde épocas precolombinas pudiendo mencionar el caso de los silbatos y tambores de arcilla de las culturas pre Incas como *Nazca, Mochica* o *Cotosh* se sabe de esta existencia por hallazgos arqueológicos e iconografías en objetos sólidos.

Entre los años de 1782 y 1785 el Obispo de Trujillo, Baltasar Martínez Compañón encomendó pintar 1300 acuarelas sobre costumbres de su jurisdicción, en las referidas danzas se encontraron, también, veintiún acuarelas que representan a músicos ejecutantes que en forma simultánea utilizaban armoniosamente: la caja y la flauta. Asimismo en las ilustraciones de Guamán Poma de Ayala se aprecian ambos instrumentos por separado en los dibujos de la Fiesta de los *Chinchaisuyo* y *Collasuyo*; y en otro apunte, un hispánico tañendo un pequeño tambor sosteniendo con la otra mano una flauta.

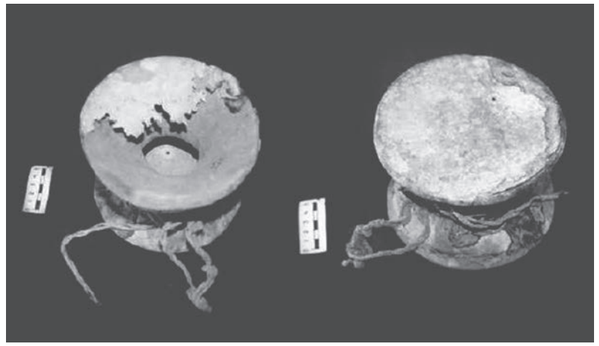
El Pinkullo

En cuanto a la transformación de ambos instrumentos, esta es observable a través del material empleado para su elaboración. Por ejemplo podemos mencionar que en el caso de la *flauta* o *pinkullo* se ha registrado en su construcción desde elementos como la arcilla, el hueso de animales, los caracoles, el carrizo, la madera hasta el uso de los tubos dúctiles.

En el caso particular del *pinkullo* elaborado con *huarauya* en la comunidad de Ñahuin, durante los últimos diez años la población de esta región ha estandarizado su tamaño. Las *flautas* o *pinkullos* que usan para la ejecución de huaynos miden 56.5 centímetros mientras que las que usan para la ejecución de melodías que acompañan las danzas tradicionales precisan una longitud de 49.5 centímetros. Otra característica es que posee tres agujeros de siete mm ubicados dos en la parte frontal y uno en la parte posterior. El diámetro interior del tubo es de once mm y el exterior de veinticuatro mm. En cuanto a su clasificación según afinaciones están son nombradas como: "Primera", "Segunda", "Media segunda" y "Tercera".

La Caja

En lo que respecta al instrumento de percusión, originalmente para su confección se usaba la madera proveniente de la corteza de árboles nativos como el maguey, el sauce o el eucalipto; actualmente este uso se ha sustituido por las planchas de *triplay.* El revestimiento de la membrana que cubre la caja básicamente empleaba el uso de cueros de carnero; hoy en día el cuero que se remoja en agua de cal para luego coserlo pertenece a animales como el chivo o la cabra, teniendo como consideración el opuesto complementario del cuero del chivo "macho" para el "*golpe*" y "hembra" usada para el "*retumbe*". Ostenta un diámetro de setenta centímetros y veinticinco centímetros de fondo; los "aros" que amoldan la forma cilíndrica son de tallo de "nunuma", en el caso



Antecedentes históricos de la caja o tambor. Tinyas de cerámica de Huaca Malena. Asia. La arqueomusicología. Proyecto Wayllla Kepa.

resueltos al momento de jugar los carnavales.

Cuando el árbol caído se queda sin "fruto" alguno aparecen los primeros conatos del juego, los que no cogieron nada o poco intentarán quitárselo al que cogió varios, así, no falta alguien que le "quita" el producto por otro ya apropiado y que es respondido con ataques de agua mientras los demás animan; de pronto, los animadores son impelidos a jugar por habladores, éstos responden y el juego con agua, polvo o talco, excrementos de los animales, ortigazos en las piernas de ellas, barro en la cabeza de ellos, va adquiriendo otras dimensiones.

Entre gritos de un lado y de otro el juego se torna generalizado, mientras los jugadores y jugadoras paulatinamente van llevando el juego a distancias mayores, a distancias no observables por los demás. Detrás de quebradas, piedras o lomas desaparecen "jugando" o persiguiéndose para contestar la "agresión" recibida. Una naturaleza de variados accidentes geográficos actúa como cómplice para generar

espacios subliminales en los que se saldan estas cuentas simbólicas.

De dos a tres horas después aparecen lo(a)s jugadore(a)s totalmente embadurnados y con fachas propias del juego del carnaval; pocos sabemos lo que sucedió en ese juego sin testigos. Concentrados nuevamente en el lugar del árbol caído todos se sirve un almuerzo para, después, continuar con el baile que será de toda la noche.

En otro lado del mundo, en una ciudad cosmopolita, el juego comienza con varios meses de anticipación; con el propósito de dotarlo de espectacularidad, se elaboran coreografías complejas a ser ejecutadas en el transcurso del pasacalle que tendrá, al mismo tiempo, características de concurso. Carros alegóricos finamente decorados, vestuarios sofisticados, coreografías complejas, todas estas cosas juntas ejecutadas al ritmo de una música estridente van definiendo las características peculiares de cada comparsa, cada una inspirada en un tema específico; se suman un conjunto de bailarines y bailarinas, con vestuarios cada vez mas vistosos y atrevidos, que se mueven frenéticamente al ritmo de estridentes notas musicales.

Con esta parafernalia ofertan una idea del carnaval cosmopolita.

¿Cómo se emparentan estas dos experiencias culturales?, siendo ambas carnavales, ¿cuál es su denominador común? Más aún, experiencias particulares tenemos alrededor de todo el mundo porque si hay una práctica cultural que tiene presencia universal es precisamente los carnavales; entonces, cómo podríamos elaborar una explicación que involucre tanto las experiencias generales como las particulares, que nos hable del universo de códigos culturales involucrados sin dejar de mencionar las diferencias y peculiaridades.

En este ensayo elaboraremos algunas ideas que den cuenta de esa fiesta y, lo que es más importante, especifiquen y pongan en evidencia los códigos culturales que le dan carácter de universalidad.

Veamos: se trata de una fiesta tradicional porque es

Arariwa 9.indd Pliego 39 de 42 - Páginas (46, 39) 01/12/2010 11:05:22 p.m.

presentada siguiendo una regularidad cronológica que tiene continuidad y persistencia, quiero decir que es una fiesta de carácter conservador en el tiempo.

El término tradicional es una expresión utilizada desde la modernidad, el urbanismo y la industrialización para referirse a sus opuestos: tradición, rural, agrícola-ganadera: Aunque hay fiestas en las ciudades que nada tienen que ver con la modernidad. En contrapartida, las fiestas de los pueblos están sujetas, continuamente, a cambios en sus formas y contenidos.

Además de ser una fiesta tradicional es popular, entendido lo popular como aquello que no escapa a ninguna circunstancia socio-económica ni a ningún grupo social, es decir, lo popular está definido por su componente esencial de participación.

En el carnaval lo popular está más dentro de los ejes ordinarios que rigen la organización de nuestra sociedad, por tal razón, predominan los valores institucionales, la estratificación clasista, las relaciones de mercado y la política turística.

En realidad, el carnaval puede ser entendido como un sistema de comunicación estructurado por el total de actitudes y respuestas subjetivas de los participantes en el que abundan expresiones de cachondeo, risa y despreocupación.

El carnaval permite, ridiculiza y desmitifica todo; pero, también reafirma los lazos de identidad colectiva en cada grupo y entre grupos. Por todo esto, el carnaval es percibido como un conjunto de actividades y prácticas simbólicas que son en sí mismas acciones rituales.

En el carnaval la realidad se puede dramatizar y su descripción y análisis de las funciones y significados nos conducirán a saber cuál es la dinámica social y cultural de una sociedad. El carnaval, que es público y colectivo, permite captar las relaciones sociales, en él los movimientos de los individuos pueden representarse en términos visuales como un desplazamiento entre los distintos niveles de organización espacial en el que los grupos hacen y rehacen sus límites y toman y retoman el ritual cediéndose el protagonismo de sus comportamientos.

La música: Patrimonio cultural intangible

Las Roncadoras de Ñahuín (Ancash)

Testimonio de continuidad y pertenencia

por: JULY SÀNCHEZ FUENTES
Investigadora Cultural. Responsable del Centro de Documentación y Archivo Audiovisual de la Dirección de Investigación de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.

La práctica de las roncadoras y su articulación a los tiempos modernos, constituye una forma de resistencia en la continuidad de la cultura regional. Asimismo, es la reafirmación de los valores tradicionales, no obstante existe la tendencia a perder la memoria musical incorporando en su repertorio la ejecución de un cancionero más moderno.

La región ancashina conserva hasta la actualidad, la memoria musical de géneros tradicionales como el *huayno*, la *chuscada* y el *pasacalle;* en cuanto al uso de instrumentación, la música en Ancash se caracteriza por la ejecución con mayor representatividad de conjuntos musicales compuestos por instrumentos fundamentalmente de cuerdas como la guitarra, el violín y la mandolina adicionándole el uso de acordeón. Otras variantes musicales en esta zona son las bandas de músicos, organizada con instrumentos de viento como trompetas, trombones, clarinetes y de percusión como el *bombo* y las *tarolas*. Sobre los instrumentos musicales nativos en Ancash existe escasa información, pese a que su subsistencia en las zonas rurales expresa con justicia la demanda de una mayor atención.

LA RONCADORA

Se conoce como *roncadora* al instrumento musical que comprende como unidad complementaria, un *pinkullo* o *flauta* y una *tinya* o *tambor grande* también llamada *caja,* ambos

Arariwa 9.indd Pliego 40 de 42 - Páginas (40, 45) 01/12/2010 11:05:23 p.m.

renuevan la tierra, ocurren simultáneamente en distintos espacios geográficos e históricos y, si bien, nos estamos refiriendo a fiestas cuyas características remiten a antecedentes culturales grecolatinos; cuando llegan a nuestras tierras sus celebraciones coincidían con los ritos indígenas en honor a las avenidas de las aguas, en honor a las primeras lluvias; en consecuencia, son festejos que se superponen. Las distancias culturales, feudalismo tardío para España y temprano para la cultura andina, facilitan la comunicación e integración de estas experiencias históricas y generan una conducta de aceptación tácita entre dominadores y supeditados que deriva en una aceptación generalizada de las mismas; por tanto, hay carnavales a lo largo y ancho de todo el país.

Recordemos, además, que ambas experiencias históricas, para esta fiesta en particular, tienen antecedentes culturales comunes, lo que quiere decir, que al escenificarlas transmiten similares códigos estéticos, similares códigos culturales.

La tierra, a lo largo del año, "sufre" un conjunto de acciones de los seres humanos, del conjunto de los seres vivos y de los fenómenos naturales que afectan su superficie; las lluvias se encargan de renovarla, de lavarla de todas sus impurezas, de prepararla para el año siguiente, de volverla productiva.

En honor a esta acción de la naturaleza se instituyeron las fiestas de invierno, aquellas en las que se representaba lo peor de la sociedad, aquellas en las que se invertía el orden y se favorecía el caos, en las que la racionalidad en la comida y en el sexo daba paso a la irracionalidad que favorecía todos los excesos, aquellas en las que se ritualizaba todo lo contra natura; periodo luego del cual los gobernantes, las instituciones, las personas aparecían renovados y libres de culpas para iniciar con buen pie el periodo siguiente, era una especie de catarsis colectiva.

Pero los inviernos, además, son sinónimos de fertilidad de la tierra, de los animales y de los seres humanos, esta cosmovisión de renovación de la tierra por efectos de las lluvias era representado en los cuerpos de los seres humanos: en ese sentido, durante estas fiestas se favorecían todos los excesos, los cuerpos encarnarían todos los males de la tierra y se permitiría el acceso a lo deseado sin restricciones: los esclavos se convertían en amos, las esposas en esclavas, los reyes en lacayos, los mendigos en afortunados, los presos en carceleros, los hambrientos en saciados. ¡Todo era un carnaval! La intención era manifestar lo malo, exteriorizarlo, para sacarlo de los cuerpos y de las instituciones y comenzar el nuevo periodo con aires renovados y bríos libres de deseos impuros, con reyes reconciliados con sus pueblos y con pueblos mejor predispuestos para el trabajo.

En nuestro continente coinciden en el tiempo los ritos de recepción de las aguas invernales, esta conjunción en es la razón por la cual fueron rápidamente aceptadas por la población indígena

Esto explica el porque en los carnavales se trata de bañar con agua a los cuerpos que participan o no en estas fiestas. El agua cumple la función de limpiar los cuerpos y, simbólicamente, a los espíritus impuros.

En nuestro continente coinciden en el tiempo con los ritos de recepción de las aguas invernales, esta conjunción en el tiempo fue la razón por la cual fueron rápidamente aceptadas por la población indígena, aceptadas y convertidas en propias por lo que tenemos carnavales, cada cual con su apellido, que identifica al lugar de origen, y cada uno con características peculiares.

Más todavía, tenemos muchas danzas calificadas como carnavales que en realidad no lo son. Sostengo que se trata de lograr legitimidad social, quiero decir, que cualquier expresión estética y ritual lograba ser visibilizada desde su denominación de carnaval antes que identificándose con su nombre propio; es una estrategia indígena que busca reconocimiento público ya que, por un contexto de colonialidad, podría ser excluida, en algunos casos, y perseguida, en los más. Por tanto, la denominación de carnaval funciona como denominación socialmente mediadora que permite expresar percepciones y construcciones culturales alternas.

Este artículo intenta penetrar en la trascendencia histórica de los carnavales y en identificar las razones de su universalidad, de manera que, las referencias a las particularidades aldeanas son naturalmente excluidas.

En consecuencia, el carnaval es una fiesta ritualizada, es decir, que se comporta como una forma de comunicación y de expresión que integra a los miembros del grupo en una acción coordinada de control dirigida al mantenimiento de la estructura social, de las instituciones y de la jerarquía y status.

Al respecto, Radcliffe-Brown considera que una sociedad para que pueda existir depende de la presencia de un sistema de valores que sea capaz de regular la conducta de sus miembros; este sistema de valores se mantiene vigente a través de los rituales: uno de esos rituales lo constituye los carnavales.

Por su parte, Emile Durkheim cree que las prácticas rituales contribuyen a la reproducción de las estructuras sociales y que, también, sirven para plasmar, en las conciencias, la imagen colectiva de la realidad.

En síntesis, el carnaval como rito expresa o manifiesta la dependencia del ser humano respecto a todo su medio ambiente, tanto físico como social y es, esencialmente, expresivo; es una forma de decir algo a la vez que hacer algo; un mecanismo para canalizar las disputas y los conflictos. En él, a decir de Max Glackman, se pone en evidencia la inversión de los papeles sociales, las licencias sexuales y la suspensión transitoria de las normas de convivencia social.

Pues bien, comprendido el carácter ritual del carnaval veamos cuáles son sus antecedentes históricos.

Para referirnos a este tema recurriremos al estudio de las fiestas en su calidad de ordenadoras de los ciclos estacionales; ciclos que, derivados de los fenómenos de la naturaleza, determinan el carácter cíclico de las actividades agrícolas y ganaderas. De allí que se sostenga que la fiesta es la clave para penetrar en los secretos del cosmos, del tiempo que fluye y que puede retornar.

Así, el tiempo entra en la experiencia del individuo como una repetición de inversiones repetidas, como consecuencia de oscilaciones entre polos opuestos: día/noche, invierno/verano, sequía/inundación, joven/viejo, vida/muerte.

En estas inversiones repetidas se presenta la fiesta del carnaval asociada a periodos invernales.

Estas fiestas más claramente identificadas, en términos históricos, son las organizadas por los celtas y los romanos, y se caracterizan por el afán de retornar al principio de los tiempos, en los que se manifiesta la irrupción de las fuerzas del caos en la sociedad.

Estas fiestas señalan en el calendario días de: abolición de todas las normas, ocasión de violentos trastoques de valores, licencia general, modalidades orgiásticas de la sociedad, una regresión de todas las formas, abolición de jerarquías efectivas y de creación ficticias, en consecuencia, tanto en los planos vegetal y humano estamos en una suerte de retorno a la unidad primordial, a la instauración de un régimen nocturno en el cual los límites, los perfiles y las distancias son indiscernibles porque, en estas fiestas, triunfan los pobres, los borrachos, los indeseables, los animales y todos

Arariwa 9.indd Pliego 41 de 42 - Páginas (44, 41) 01/12/2010 11:05:24 p.m.

los que se encuentran y se sienten subordinados y marginados.

Precisamente por esta razón la máscara aparece como el símbolo permisivo de las transgresiones y en anónimos a quienes los perpetran. Más claramente, la máscara se presenta como el signo exterior de una voluntaria mutación de la personalidad más profunda.

Mas las fiestas de invierno están asociadas a las lunarias (fiestas en honor a la luna) y éstas a la vejez, a la muerte y a la oscuridad mientras en el ciclo agrícola y ganadero estamos en tiempos de siembra y de matanza; se hacía la matanza del cochino, que simbolizaba la muerte de la sociedad y, al mismo tiempo, su resurrección.

El frío y la oscuridad se ritualizan con determinados símbolos que trastocan las jerarquías y valores sociales: se hace ruido con cacharras, latas y tablas, se quema al Judas y se colocan máscaras intentando expulsar las tinieblas y las situaciones marginales para reforzar la necesidad de vida que proporciona el sol, la primavera y el verano.

Los días de fiesta son garantía del retorno y la renovación del tiempo, de reivindicación de la luna como elemento simbólico que representa el poder fecundador que se proclama en medio de la oscuridad del invierno.

Desde otra perspectiva tenemos que la unidad base del calendario es el año, mientras el mes introduce un elemento de naturaleza nocturna y femenina y, el mes está dominado por la luna, por su movimiento y por sus fases.

En consecuencia, identificamos a la luna como la reina de los cambios, de las metamorfosis y de las transformaciones y que está relacionada con el agua porque gobierna el flujo de las mareas; con la tierra, porque permite el crecimiento de la vegetación y con las mujeres porque les regula el flujo menstrual.

Esta conjunción de femenidades son las regidoras de la oscuridad y de la magia invernal.

En oposición a la luna, el sol y el verano se alzan como momentos culminantes de la actividad laboral y biológica.

Veamos cómo se instituyen estas fiestas y en función a qué parámetros: la Navidad coincide con el solsticio de invierno y cuarenta días después nos encontramos con el dos de febrero, fecha mas temprana para un carnaval; lo que implica que ambos casos están condicionados por las fases de la luna. Más claro, el carnaval se celebra después de luna y media de Navidad y señala la última luna del invierno.

Por otro lado, el domingo siguiente al plenilunio de primavera la Iglesia fija la pascua de resurrección y el domingo de Ramos; cuarenta días antes de este domingo de Ramos se sitúa el miércoles de ceniza, y los tres días antes son el domingo, lunes y martes de carnaval. Es claro que estamos hablando de fiestas religiosas que delimitan la cuaresma cristiana y que tanto carnavales como semana santa son fiestas lunares que dependen del primer plenilunio de primavera.

Más aún, el carnaval señala la última luna del invierno y en ella se cruzan festividades como la

de Santa Brígida, el primero de febrero, que recuerda aquella santa que hincha las ubres de las vacas porque élla misma recuperó milagrosamente sus pechos cortados para asegurar la lactancia; y el cinco de febrero es la celebración por Santa Agueda que es la protectora de las nodrizas, mientras que los días de purificación son expresados con la luna nueva de la Candelaria, contrario a la etapa de la fecundidad propia de los carnavales que se concreta durante la luna llena.

Todas estas festividades delatan la estrecha relación o simbiosis que caracteriza a los ciclos lunar y femenino.

Percibidos desde otra perspectiva, afirmamos que los estudios de los orígenes de los carnavales postulan dos hipótesis.

La primera afirma que se trata de festividades de orígenes prehistóricos. Es George Frazer quien sostiene que se trata de rituales destinados a favorecer el nacimiento de la vegetación y la fertilidad animal y de las mujeres, lo cual implica que se trata de una festividad estrictamente agraria.

Frazer afirma que entre los romanos celebraban las Saturnalias en honor a Saturno (diciembre) que era el Dios protector de la agricultura. En esta fiesta los esclavos y amos intercambiaban los papeles con la pretensión de cambiar el orden social.

Las Lupercalias era otra festividad de aquellos tiempos donde se celebraba la purificación y la fertilización. Frente a una gruta llamada Lupercal se hacían sacrificios de machos cabríos de cuyas pieles se hacían cueros y correas y con las cuales azotaban a las mujeres jóvenes y estériles para garantizar su embarazo y capacidades fecundantes.

En adición existía la festividad de las Matronalias, que era una celebración de las mujeres casadas y matronas en honor a Juno Lucina. En el transcurso de esta fiesta las esposas obtenían esclavos como regalos de sus esposos para que tengan con ellos días de libertad y festejo.

La segunda hipótesis sostiene que los carnavales tienen un origen medieval. Sus defensores Van Gennep, Heers y Bajtín sostienen que estas fiestas son la expresión más sublime y espectacular de la cultura grotesca e irreverente que dio características al medioevo y que era una manifestación de las prácticas que expresaban el sentir contrario al de los tiempos de la civilización del hombre.

Con estos antecedentes históricos podemos comprender mejor las razones por las cuales los carnavales son festejados en todo el país. Los tiempos de las avenidas de las aguas, que

Arariwa 9.indd Pliego 42 de 42 - Páginas (42, 43) 01/12/2010 11:05:25 p.m.