



Capítulo 81



ARGUEDAS:

LA DINÁMICA DE LOS ENCUENTROS CULTURALES

TOMO III

Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales. Tomo III
Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez,
Carmen María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera,
Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui, editores

© Cecilia Esparza, Miguel Giusti, Gabriela Núñez,
Carmen María Pinilla, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Rivera,
Eileen Rizo-Patrón, Carla Sagástegui, editores, 2013

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013

Av. Universitaria 1801, Lima 32 - Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.pucp.edu.pe/publicaciones

Concepto gráfico: Lala Rebaza

Diseño de interiores: Mónica Ávila Paulette

Carátula en base al afiche *Arguedas: la dinámica de los encuentros culturales*

Cuidado de la edición, diseño de cubierta y diagramación de interiores:

Fondo Editorial PUCP

Primera edición: junio de 2013

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores

ISBN: 978-612-4146-39-8

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2013-07738

Registro de Proyecto Editorial: 31501361300396

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

La trama y la urdimbre en los procesos de la música prehispánica

MARÍA ROSA SALAS

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú



José María Arguedas y yo sostuvimos largas conversaciones que marcaron mi carrera en musicología. Todo se inició en los años sesenta cuando lo conocí en reuniones literarias de poetas jóvenes y no tan jóvenes. En esa ocasión yo era solo una estudiante de Letras de la Pontificia Universidad Católica del Perú y de Canto en el Conservatorio de Música. Las cosas cambiaron cuando viajé a Chile durante los meses de verano de 1965 para asistir a un curso de música antigua en la Facultad de Música de la Universidad Católica de Santiago. Durante esos meses fui alojada en casa de Sybila y José María, en Santiago.

Nuestras conversaciones tocaron diversos temas, Arguedas mencionaba la existencia de brechas y se refería a la exclusión de las poblaciones indígenas andinas que no tenían representación como personas y, por ende, sus manifestaciones culturales debían complacer a los espacios oficiales del Estado.

Arguedas tuvo una gran intuición y se adelantó a su época, tratando de encontrar puentes para difundir las manifestaciones culturales de las poblaciones indígenas. Parte de esta sabiduría fue material para el poema «Llamado a los doctores», en el que critica a estudiosos extranjeros y «estudiosos peruanos seguidores

de los extranjeros» por no saber mirar y entender las grandes obras agrícolas, arquitectónicas e hidráulicas, o la fina manufactura cerámica y textil que realizaron los antepasados, que los indígenas actuales aún mantienen en valor. Los extranjeros se admiran de estos hechos, pero los observan desde lejos, «con telescopios», lamentablemente sin llegar a conocer las formas de saber andino, pues lo que buscan ellos son los resultados prácticos, los beneficios inmediatos, la rentabilidad.

José María intentó analizar la música andina desde una metodología multidisciplinaria en la que intervenían la antropología, la lingüística, las ciencias de la comunicación (que todavía no existían con ese nombre), la musicología y la interpretación musical, al difundir el trabajo de la guitarra andina que García Zarate había creado, tanto en el estilo regional huamanguino, de gran calidad, como en la guitarra solista andina, cuyo gestor fue el mismo García Zarate. Esta comunicaba, en las cuerdas de la guitarra, los diversos instrumentos de una procesión religiosa o el drama de dos amantes que son sorprendidos.

En el último encuentro que tuvimos en su casa de Chaclacayo, en noviembre de 1969, luego de mi regreso de Inglaterra, además de recordarme las canciones aprendidas en Chile, me recomendó (al regalarme el casete que contenía la grabación de nuestros cantos) que estudiara Antropología para entender la cosmovisión andina y que leyera a John Murra. Me regaló, además, una copia del libro *Dioses y hombres de Huarochiri* en su primera edición, que editó el IEP en 1966. Es decir, la edición bilingüe (quechua-español) del manuscrito del extirpador de idolatrías, Francisco de Ávila, que Arguedas tradujo al español.

Estos materiales y los artículos que escribió sobre el patrimonio cultural (y que fueron publicados de manera dispersa en periódicos y revistas) me han incentivado a iniciar un trabajo sobre las apropiaciones y préstamos de las culturas ancestrales que se han venido realizando desde antes de la Conquista. Con este modelo, la población andina continúa apropiándose de modelos foráneos y tecnologías modernas, dominándolas al hacerlas suyas, creando así nuevas propuestas musicales. Es un proceso intercultural que lleva centurias de práctica y aún no termina.

El proceso de la creación de la música: su producción, ejecución y difusión se asemejan al proceso de la elaboración de los textiles

Partimos de los planteamientos de Murra, cuyas investigaciones elaboradas en los años sesenta se consideran ahora como aportes imprescindibles para conocer

la organización de la gran diversidad ecológica y de la población étnica del antiguo Perú y, en consecuencia, de algunas regiones andinas actuales. Hemos retomado estos datos para entender a su vez el *continuum* cultural de la producción de las diferentes manifestaciones inmateriales, en especial la música.

Las propuestas de Murra, en esos años, fueron consideradas completamente novedosas. Los datos que presentaban daban luz a una nueva interpretación del manejo ecológico de los recursos naturales, la distribución de la población, el trabajo comunal, el trabajo estatal y la precaución de mantener un respaldo de alimentación y tejidos para enfrentar las desgracias naturales constituidas por las heladas, inundaciones y sequías.

El manejo de los datos que encuentra Murra nos permite reinterpretar esta metodología en beneficio del patrimonio inmaterial, como la música. Sus datos pueden, por analogía, aplicarse al ámbito de la producción y circulación de los bienes culturales.

Realizar esta operación es un reto que busca explicar el fenómeno musical sin las limitaciones de los conceptos sobre el mestizaje e hibridación que han sido usados en estas últimas décadas para explicar las manifestaciones culturales de los países multiculturales y plurilingües, donde ha existido dominación colonial a partir del siglo XVI en adelante. Estos conceptos ocultan desde su punto de partida la exclusión cultural y el mantenimiento de la desigualdad de los diversos sectores sociales.

Nuevas exploraciones sobre los procesos interculturales abordan, desde otros ángulos, la creación multicultural en forma dinámica. Así, se muestra cómo se apela a constantes préstamos y apropiaciones, partiendo de los diferentes referentes simbólicos y el fortalecimiento de nuevos repertorios locales donde (en países de alta consistencia multicultural y diversidad ecológica) la relación hombre/naturaleza todavía es propicia para la creación cultural.

Metodológicamente, este trabajo se ubica dentro de lo que vendrían a ser los estudios musicales interculturales. Partimos de una definición dinámica y compleja de cultura y, por tanto, hemos empleado métodos interdisciplinarios para recoger y analizar los datos.

Presentaremos diversas matrices de la creación cultural de los espacios interculturales para los primeros procesos de creación cultural prehispánicos. Tomamos, de la antropología, el análisis de los testimonios de la memoria oral que han podido

sobrevivir en los pueblos a través de los mitos, relatos y sobre todo la música, que nunca fue escrita, pero quedó grabada en la tradición oral y legada de padres a hijos por generaciones.

Por medio de los documentos escritos sobre los Andes de la costa central, emplearemos los manuscritos que reunió Francisco de Ávila (1598), cura doctrinero del pueblo de San Damián de Huarochirí. Conoceremos las fiestas, bailes, cantos e instrumentos musicales de la memoria musical e histórica de los ancianos informantes de Ávila.

Luego citaremos a Guamán Poma (;1587?) quien describió e ilustró las formas de uso de la música y los instrumentos musicales prehispánicos, principalmente durante el periodo del Horizonte Tardío del dominio de la cultura Inca.

Importancia de la música en varios contextos sociales y políticos en las culturas andinas

Una característica muy singular del hombre andino ha sido, y todavía es, la administración del territorio a través de un manejo óptimo de los bienes sociales, económicos y culturales que se encuentran en diferentes nichos ecológicos.

La música y los textiles tuvieron una singular importancia para las culturas andinas prehispánicas, logrando alcanzar niveles de producción y expresión artística admirables. Lo mismo que en la música y los textiles, los procesos de creación trenzan elementos, hilos o sonoridades.

Veremos cómo es que se forma la densidad de la cultura en países complejos y, en especial, cómo la música es una variable de gran importancia en los procesos culturales, tanto en la trama como en la urdimbre de imposiciones y préstamos de las diferentes culturas que en un inicio se enfrentan y luego se funden en un producto denso y difícil de fijar.

La cultura según Geertz, es una especie de textil o telaraña cuyo significado ha sido construido por el mismo hombre. Por tanto, su análisis no encaja en el de las ciencias experimentales que buscan las leyes. Por el contrario, es un ejercicio interpretativo que busca el significado. El concepto de cultura que se maneja es esencialmente semiótico (1988).

Este planteamiento nos sirve, especialmente si queremos interpretar el significado de la música sin tener datos o registros del sonido para las épocas prehispánicas.

Para ese efecto nos quedan solo objetos materiales que los arqueólogos han recuperado muchas veces descontextualizados de su entorno ritual. Haber conocido el contexto de la excavación y los restos encontrados nos hubiera permitido entender las relaciones sociales, económicas y culturales de las diferentes formaciones con mayor precisión.

Partimos de los testimonios recogidos por los primeros extirpadores de idolatrías y cronistas de los primeros años de la Conquista (De Ávila, Garcilaso de la Vega, Guamán Poma). De acuerdo a estos, la música tenía un rol más allá del mero espectáculo de entretenimiento. Sirvió también como parte de las ofrendas ceremoniales, como símbolo de clase social, acompañando y dando sentido simbólico a las negociaciones y rituales de matrimonio, rituales funerarios, rituales de pasaje y todo acontecimiento político, militar, social y religioso. La trama musical corresponde a las posibilidades organológicas¹ de los instrumentos musicales que construyeron con gran habilidad y perfección los especialistas de las diferentes culturas prehispánicas, desde las trompetas de concha marina, *strombus galeatus*, decoradas con incisiones de la cultura Chavín (1500 a.C.) hasta los pututos o *qepas* de la cultura Inca.

La construcción de las antaras y trompetas Nasca, así como las de la cultura Moche nos dan una idea de la especialización tecnológica y el avance en la física acústica de los ceramistas. Los nascas pudieron calibrar los sonidos de hasta catorce instrumentos que pertenecían a un solo conjunto (Bolaños, 2007). Por otro lado, la iconografía de los ceramios, en los que se representan instrumentos musicales prehispánicos, nos permite conocer la estratificación social de los actores y las características del evento, así como las de los usuarios de los instrumentos musicales.

Los datos representados en la iconografía y la escultura de grupos de músicos en los objetos de cerámica de las culturas regionales, tan sofisticadas en la producción de instrumentos musicales, así como en todas las manifestaciones plásticas que realizaron, nos permiten deducir algunas aproximaciones a los ceremoniales de estas culturas en los que se empleaba la música.

No tenemos registros escritos de las melodías ni de los ritmos, solo podemos conocer el rango, el color y la textura de los sonidos que pueden emitir los restos de los instrumentos musicales rescatados por los arqueólogos. Los únicos registros que han quedado sobre la música prehispánica están consignados en las primeras crónicas y testimonios de los extirpadores de idolatrías. Son los nombres que en cada región

¹ *Organología*: «disciplina que estudia la forma, construcción y los sonidos que pueden emitir los instrumentos musicales».

se les daba a los instrumentos musicales y también los nombres de las formas y géneros musicales que se utilizaban en los diferentes rituales.

Así, podemos referirnos a la urdimbre constituida por los procesos interculturales que han tenido lugar en la música, antes de la venida de los españoles. Las diferentes culturas prehispánicas hacían uso de un modelo de apropiación y «desecho», en el proceso del desarrollo de sus necesidades tanto sonoras como económicas y de manejo del territorio.

Desde épocas tempranas existía una política de apropiación de los elementos culturales, tecnológicos y estéticos de los grupos vecinos, así como de las etnias que eran dominadas. Curiosamente (o sabiamente) los dominadores se apropiaban de los conocimientos y prácticas sociales, culturales y político-ecológicas de los grupos dominados, teniendo así una gran versatilidad en el avance tecnológico a través de la incorporación de todos aquellos elementos que pudieran ser útiles en el manejo del territorio bajo su administración.

De esta manera, una vez probado el nuevo producto, se desecharon o sustituían aquellos elementos que no eran apropiados para sus propósitos.

En cuanto al territorio sur andino, inca, tomaremos los datos que señala Guamán Poma (1956), quien describió e ilustró diversos rituales de ese territorio. Guamán Poma no solo ilustra y explica los diversos instrumentos musicales sino también las formas de cantar. Con mucha lucidez, expone, según su recuerdo, los primeros instrumentos europeos que llegan con los españoles. Estos fueron el pífano y el tambor de guerra. Este mismo espacio temporal se complementa con las versiones de Garcilaso de la Vega (1943). Con estos datos podemos plantear una primera aproximación a la estética musical prehispánica sur andina que estuvo en uso hasta los primeros años de la Conquista.

Los datos sobre los instrumentos musicales en los Andes centrales en épocas prehispánicas se han obtenido a través de los testimonios de la memoria de los habitantes de la provincia de Huarochirí en 1608, gracias a la traducción del quechua del siglo XVI al español del manuscrito de Francisco de Ávila (1966). Estos testimonios nos ilustran ampliamente acerca del uso de los instrumentos musicales propios de la costa y Andes centrales por parte de las etnias que conformaban la provincia de Huarochirí.

En estos testimonios se relata un mito sobre la obra del *Apu Pariacaca*², «el ordenador del mundo». El mito explica la obtención de los instrumentos musicales

² *Apu*: «montaña tutelar de una región».

por los hombres. Pariacaca, el *Apu* o montaña padre de todos los pueblos de la comarca de Huarochirí, aconseja a su hijo Huatyacuri sobre cómo vencer a un hombre poderoso que lo había desafiado en beber y cantar:

Anda a una montaña; allí, finge ser un huanaco muerto y échate al suelo. Por la mañana, temprano, vendrán a verme un zorro y un zorrino con su mujer. Traerán chicha en un porongo [...] y también una *tinya* [...]. El zorro, muy aturdido, dejará esas cosas en la tierra y también una *antara* (flauta de pan) y comenzará a devorarte; entonces, tú, te levantarás, mostrándote como hombre que eres y *gritarás fuerte*, como para que duela. Los animales huirán olvidándose de todo. Tú te llevarás el porongo y la *tinya* e irás a competir (De Ávila, 1996, p. 41; las cursivas son mías).

Huatyacuri fue a la competencia en la que se medían la destreza y la fuerza. El hombre rico hace uso de todo su poder y ordena a doscientas mujeres que lo acompañen a cantar y bailar una por una. Cuando concluyó los doscientos cantos, entró a cantar el pobre Huatyacuri, acompañado únicamente por su mujer: «[...] entraron los dos, por la puerta. Y cuando el hombre cantó acompañándose con el tambor del zorrino, el mundo entero se movió. Y Huatyacuri ganó la competencia» (1966, p. 41).

Los instrumentos musicales tienen poderes mágicos por haber sido entregados o sustraídos a personajes simbólicos andinos como son el zorro y el zorrino. Son instrumentos cuyo sonido protege del peligro a sus usuarios, produciendo cataclismos o cambios en la naturaleza, los cuales afectan a los enemigos.

Del mismo modo, los sonidos que Huatyacuri produce o sus gritos ahuyentarán al dueño original (el zorro) de los instrumentos musicales, y por medio de ese ardid, aconsejado por el *Apu*, él podrá vencer al enemigo.

Respecto de la forma de cantar, tanto los testimonios recogidos por De Ávila como la crónica de Guamán Poma, narran una práctica muy peculiar en la forma de cantar indígena.

De Ávila, a través de sus informantes, relata la forma en que las deidades podían comunicarse por medio del canto con los animales y luego surgían fenómenos naturales hermosos:

Después, el hombre rico trajo muchos pumas y desafió, una vez más, a competir [a cantar] [...]. [Pariacaca] hizo aparecer, en la madrugada, un *puma rojo* del fondo de un manantial. Y con ese *puma rojo* estuvo Huatyacuri, mientras el otro cantaba; y cuando Huatyacuri cantó con el *puma rojo*, apareció un arco en el cielo [...] de colores, mientras cantaba [...] (p. 41, las cursivas son mías).

Guamán Poma relata la costumbre del Inca de cantar a dúo con su llama *roja*, durante la fiesta del *Uaricza*, la canción la llaman *Uaricza Arawi* (1956, p. 236). Se iniciaba el canto imitando el grito suave emitido por este animal, se repetía varias veces acompasadamente y poco a poco por una media hora era entonado simultáneamente por el Inca, que decía «Yn» varias veces, conservando un ritmo y tono apropiados.

El primer ejemplo que he mencionado de Huarochirí es un relato de los usos de los habitantes más ancianos de la provincia, a quienes mandó interrogar el cura De Ávila. El testimonio de Guamán Poma se basa en el recuerdo de los habitantes de la zona sur andina, pertenecientes a la etnia de los Yarovilca. Son recuerdos que los ancianos tienen de los usos del Inca, que en cuanto a estatus no difiere mucho de los usos del hijo de Pariacaca, conocida deidad de los Andes centrales. El Inca canta con la *puca llama*, llama roja. Huatyacuri canta con el *puca puma*, el puma rojo.

Respecto a la obtención de la antara, hemos señalado que en los Andes centrales ese instrumento es obtenido por medio de un ardid.

La referencia del uso de la antara y el pincullo o flauta en el manuscrito de Huarochirí se aplica a las deidades: «Y mientras *Macabuisa* hablaba, su boca soplaba las palabras como si pesaran y de su boca salía el humo en vez de aliento. Luego alzó *su antara de oro y tocó; su pincullo también era de oro [...]*» (De Ávila, 1966, p. 133; las cursivas son mías).

Nuevamente, la referencia a los instrumentos musicales y a su ejecución tiene un contexto mágico propio del estatus de las deidades que las usan.

Los testimonios se refieren al uso de las antaras por los *hachazas* (sacerdotes) durante el culto al agua cuando acababa el tiempo de las lluvias. Ellos iban a limpiar el acueducto, diferenciando las antaras del pincullo.

Asumimos que el mencionar en forma diferenciada *antara* de *pincullo* se debe a que son dos instrumentos diferentes (1966, p. 133)³. Las antaras son construidas con tubos de diferentes tamaños unidos para formar un solo instrumento, en el cual cada tubo está vinculado al otro formando diferentes «escalas» o registros. Pueden ser de caña, de cerámica y en algunas ocasiones de cartílago de pluma

³ En la cita incluida más arriba sobre la obtención de la antara y la tinya de los zorros, el informante la define como «flauta de pan».

de aves (Bolaños, 2007). En el caso de la anterior cita, tanto la antara como el pincullo, flauta recta de un solo tubo, son de oro, lo que corresponde al estatus de la ceremonia efectuada por una deidad o un alto dignatario de la zona de los Andes centrales.

[...] [los hachazas] en cuanto llegaban a la laguna [...], *soplando y tocando sus antaras*, tomaban el agua de la superficie de la laguna; luego, iban a saludar al agua [...] [y] le ofrendaban un poco de coca [...] (De Ávila, 1966, p. 167; las cursivas son mías).

En la *Crónica* de Guamán Poma, el contexto de lo relatado trata de ser una descripción al estilo positivo. Emplea pocas metáforas y formas míticas, salvo cuando el autor indica el plano mítico como un evento de otra estructura mental ubicada en la Antigüedad, antes que los pueblos que menciona la *Crónica* se convirtieran al cristianismo. Por tanto, la descripción de la música, los instrumentos musicales y el canto se ubican en un contexto objetivo de la realidad humana. El manuscrito es un informe al Rey de España para que tome nota de que los habitantes del Perú tienen desarrollada una cultura y prácticas cotidianas diferentes pero equivalentes a las europeas, y es por tanto necesario que modifique la actual administración colonial que está perjudicando a las poblaciones indígenas.

Sobre el uso del caracol marino, llamado también *huanapaya* o pututo, podemos decir lo siguiente. El manuscrito de Huarochirí se refiere a la celebración de las victorias de Tutayquiri sobre los pueblos enemigos:

[...] cantaron el himno: «Cómo amaneció o fue creado [el mundo]» [...] ese canto lo corearon y bailaron, «Es el “Masoma” diciendo». [...] En esta *fiesta* [cursivas en el original] bailaban la danza [...] durante cinco días [...] [Y el sacerdote o *huisa*] tomó la forma de un pájaro. Y cuando él *soplaba su “huanapaya”* [pututo], los pueblos separaban sus llamas. Y con eso aparecían, aumentaban (las llamas) [...] cualquier pueblo que tiene llamas, *levanta el caracol [huanapaya]* [...], lo venera (1966, pp. 141-143; las cursivas son mías salvo en el caso indicado).

Otras referencias a la manera de usar el pututo o *huanapaya* en los Andes centrales constan en los testimonios que describen las innumerables peregrinaciones que tenían como costumbre realizar los ayllus del Tahuantinsuyo, tanto para rogar por el aumento de los rebaños de animales como por la fertilización de la tierra:

[Todos los ayllus solían] ir a Quimquilla. Este Quimquilla era una huaca que tenía muchas llamas y que poseía mucho de todo [...]. [Las ofrendas llevadas eran] chicha, el potaje llamado «ticti», y *tocaban constantemente, hacían llorar el huanapaya* [...].

Luego regresaban de ese lugar [...] juntos [...], jalando cada quien sus llamas adornadas de *campanillas* [cursivas en el original]. A esta marcha la llamaban «carucaya». Era como si nosotros, muy suavemente, nos fuéramos moviendo, poco a poco, de ese modo caminaban y le llamaban a este andar «Bebo huaruca». Y es que bajaban bebiendo «huaruca». *Tocando constantemente el huanapaya* [...] (p. 147, las cursivas son mías salvo en el caso indicado).

Comparando los datos de De Ávila y los de Guamán Poma, podemos concluir que el pututo o trompeta de caracol marino (*strombus galeatus*) era de uso panandino. Probablemente se inicia como instrumento musical de ancestrales rituales mágico-religiosos en manos de los sacerdotes de los templos en las culturas más antiguas, como la Chavín, para luego difundirse en usos más profanos relacionados con los rituales agropecuarios y especialmente con los de reproducción de camélidos en la costa central. Finalmente, en las postrimerías del Horizonte tardío inca, la *huanapaya* o pututo se tocaba para bailar, tocando y bebiendo, como lo muestra el final de la cita anterior.

En el manuscrito de De Ávila se señalan una variedad de géneros musicales y la forma en que se interpretan. Así, por ejemplo, se describe la danza llamada *Ayño*, para celebrar el chaco o la caza de los camélidos: «Y en el día de la caza [chaco], si atrapaban un huanaco o si atrapaban un venado y cualquier otro animal que cazaran, quien lo cazaba lo entregaba al huacasa de su ayllu [...]. Antes de la entrega *le arrancaba el rabo para bailar con él la danza llamada ayño* [...]» (p. 79, las cursivas son mías).

El baile del Ayllihua congregaba a muchos participantes de diferentes ayllus y era el momento de celebrar la fiesta de Chaupiñamca, esposa del *Apu* Pariacaca: «[...] para celebrar la fiesta de Chaupiñamca, le ofrendaban un poco de chicha, en la víspera de *Corpus Christi*. [...] se reunía la gente de todas partes [...]. Así juntos, bailaban toda la noche hasta el amanecer [...] el baile llamado Ayllihua» (p. 85).

La celebración de la fiesta de Chaupiñamca solo menciona el baile del Ayllihua. No menciona si había canto o si se tocaban instrumentos.

Guamán Poma narra a título personal las formas de hacer música en tiempos de los Incas. El aporte importante de esta obra son las ilustraciones que completan su texto. A través de ellos podemos leer más allá de la escritura: «Las danzas [...] y cantares de los Incas [...], principales, indios comunes de estos reinos [...] no tenían nada que podría calificarse como hechicería, idolatría ni como encantamiento,

sino como todo canto para bailar [...] [los] *Arauis*, [...] eran demostraciones de alegría, de fiesta y de regocijo» (1956, p. 233).

Guamán Poma clasifica la música como: *taki qashwa*, canción alegre, o *haylli arauí*, canción victoriosa de la guerra o en el éxito de las cosechas.

Las mujeres cantaban, los hombres acompañaban con el pincullo o flauta de caña. Las canciones del Inca y de los demás señores y de los indios en general se llamaban *harauí*, *uanca* y *qashwa*.

En las primeras páginas de su libro, Guamán Poma relata cómo fue descubierto el Perú e incluye una lámina bastante reveladora: los españoles se armaron para embarcarse hacia las Indias, soldados al mando de Pizarro y Almagro, y entre estos soldados se puede identificar a un personaje músico. Guamán Poma incluye al músico al centro de la lámina, entre Pizarro y Almagro (p. 32). Este personaje constituye el primer músico soldado europeo que llegó al Perú, ejecutante del pífano y el tambor (Arbeau, 1588), instrumentos militares usados desde la Antigüedad grecorromana para dirigir los ataques de los soldados contra los bárbaros; de hecho esta fue una de las estrategias con que se venció a los ejércitos del Inca.

Bibliografía

- Arbeau, Thonoit (1588). *Orchesographie*. Langres.
- Bolaños, César (1981). *Música y danza en el antiguo Perú* [folleto editado por el Proyecto Regional de Patrimonio Cultural PNUD/UNESCO]. Lima: Museo Nacional de Antropología y Arqueología.
- Bolaños, César (1988) *Las antaras nasca. Historia y análisis*. Lima: INDEA-CONCYTEC.
- Bolaños, César (2007). *Origen de la música en los Andes: instrumentos musicales, objetos sonoros y músicos de la región andina precolonial*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- De Ávila, Francisco (1966). *Dioses y hombres de Huarochirí: narración quechua recogida por Francisco de Ávila*. Edición quechua-español. Traducción de José María Arguedas. Lima: IEP.
- Garcilaso de la Vega, Inca (1943). *Comentarios reales de los Incas* (2 tomos). Buenos Aires: Emecé.
- Geertz, Clifford (1988). Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura. En *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

- Geertz, Clifford (2000). *Reflexiones antropológicas sobre temas filosóficos*. Barcelona: Paidós.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe (1956). *Nueva crónica y buen gobierno*. Lima: Cultura.
- Murra, John (1970). La función del tejido en varios contextos sociales y políticos. En Rogger Ravines (comp.), *100 años de arqueología en el Perú*. Lima: IEP.
- Murra, John (1999). El Tawantinsuyu. En John Murra y Teresa Rojas (dirs.), *Historia general de América Latina* (I, pp. 481-494). Madrid: Trotta-UNESCO.
- Murra, John (2002 [1972]). El control vertical de un máximo de pisos ecológicos en la economía de las sociedades andinas. En *El mundo andino: población, medio ambiente y economía*. Lima: IEP.
- Salas, María Rosa (1994). Aproximación a los documentos manuscritos e impresos sobre la música en el Perú. *Humanitas* de la Universidad de Lima, 29-30.
- Salas, María Rosa (2001). *La construcción de la atmósfera sonora en el encuentro cultural*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal.
- Salas, María Rosa (2004). «Catálogo de los instrumentos musicales prehispánicos del museo de antropología y arqueología». Universidad Nacional Federico Villarreal.
- Salas, María Rosa (2006). «Sonidos de las culturas. Procesos interculturales de préstamo y apropiación de los elementos de la música occidental por la población andina». Universidad Nacional Federico Villarreal.