

## *Danzan las aves: música, fiestas y rituales de Luya*

Renzo Pugliesi, Juan Gómez de la Torre y Marino Martínez (2012).  
Lima, Ministerio de Cultura (154 páginas) + 3 CDs + 1 DVD



Juan Javier Rivera Andía

Doctor en Antropología por la Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Antropología Social y Cultural, Universidad Autónoma de Barcelona (España).  
rivera.jj@pucp.edu.pe

Enviado: 8/4/2015. Aceptado: 6/5/2015.

Este trabajo es parte de un conjunto que, aunque no muy numeroso, podría comenzar a llenar ciertos flancos vacíos etnográficos en los Andes peruanos. El conjunto al que aludimos ha sido publicado íntegramente por la Dirección de Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura del Perú (antes, Instituto Nacional de Cultura), a cargo de la comunicadora social Soledad Mujica, y es solo comparable con las publicaciones realizadas por el Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú (antes, Archivo de Música Tradicional Andina), a cargo del antropólogo Raúl Romero, y usualmente con el apoyo de la Fundación Ford y del Smithsonian Institution. En ambos casos, el del ministerio público y el de la universidad privada, además de estudios como el que ahora reseñamos, se incluye abundante material audiovisual y sonoro. Cabe advertir, desde ahora, que aquí nos concentraremos en la parte escrita de esta publicación,<sup>1</sup> pues poco podríamos decir sobre sus dimensiones estrictamente sonoras y visuales (a diferencia de aquellas íntimamente relacionadas con las perspectivas que adopta esta etnografía).

La etnografía de *Danzan las aves: música, fiestas y rituales de Luya* es el fruto de las investigaciones conducidas por Renzo Pugliesi Acevedo y Juan Gómez de la Torre Barúa, entre los años 2009 y 2010, en tres pueblos de “origen compartido” (p. 10) de la provincia de Luya (departamento de Amazonas): Colcamar, Cuemal y Quillay. Los autores no explican el criterio de selección de estos tres pueblos entre los muchos que componen los veintitrés distritos de la provincia de Luya (de la cual no contamos con ningún mapa general o parcial), ni tampoco las razones para escoger las danzas que incluyen en su descripción.<sup>2</sup> A pesar

de la vaguedad al respecto, lo que podríamos sacar en claro es que muchas, aunque no todas, danzas de Luya tienen al menos dos aspectos en común. Por un lado, están asociadas a ciertas aves (como el zorzal, el gallinazo, el waycho, el loro y la perdiz),<sup>3</sup> aunque no se aclare si estas tienen algo en común o si constituyen un grupo particular en la etnotaxonomía de la región.

Por otro lado, muchas de estas danzas parecen asociadas a ritos católicos, aunque las afirmaciones de Pugliesi y Gómez de la Torre al respecto son algo confusas: “Es preciso notar que tanto en Cuemal como en Colcamar, las danzas y músicas tradicionales se realizan en las fiestas patronales y en las fiestas de las cruces; mientras que en Santo Tomás [de Quillay] es durante las fiestas católicas” (p. 71). ¿Debemos entender, entonces, que las fiestas patronales o en torno a las cruces no constituyen, en Luya, celebraciones de tipo católico? La única explicación que dan los autores es que, en estos casos, “la función de la danza siempre es la misma: venerar el ícono que acompaña” (p. 11). ¿Sin embargo, no es acaso tal la función más explícita de cualquier danza que se realice en una fiesta religiosa en el mundo católico? Más allá de su pobre valor explicativo para la selección de las danzas, definir las como “actos de adoración” (p. 10), resulta de una generalidad, en el mejor de los casos, excesiva.

Colcamar, durante las fiestas de San Cristóbal (en setiembre), de la Semana Santa y de la Cruz de Mayo; en Cuemal, durante las fiestas del Padre Eterno (en agosto) y de la Cruz de Lamudurco (en julio); y, finalmente, en Quillay, durante la Pascua y el Corpus. En el caso de Colcamar, por ejemplo, los autores mencionan solo cuatro de las doce, o quizá más, danzas de Colcamar —como refieren algunos de los informantes de los autores (p. 35)—, aduciendo que son aquellas que “sobresalen” (p. 35).

<sup>3</sup> Aunque, más adelante, los autores declaran que “La danza de Santo Tomás [de Quillay] no recibe nombre de ave u otro animal” (p. 68), ¿qué relaciona, entonces, los rituales seleccionados de Quillay con los otros ritos abordados en el presente trabajo? Lo mismo podría preguntarse con respecto a la inclusión, en las grabaciones sonoras, de la música propia de la “celebración de la faena”. ¿Hay representaciones de aves en estos trabajos colectivos? Cabe notar, además, que no se consignan los nombres científicos de las aves que constituyen el centro de las danzas.

<sup>1</sup> Sobre todo, aquella que tiene como autores a los antropólogos Pugliesi Acevedo y Gómez de la Torre, aunque también se mencionará el texto presentado por el especialista en música, Marino Martínez.

<sup>2</sup> Las danzas abordadas en este trabajo son aquellas que se practican en

Ahora bien, Pugliesi y Gómez de la Torre aseveran, además, que estas danzas “contienen elementos formales de culto a la naturaleza que guardan similitudes con el sistema religioso prehispánico de la zona Chachapoya” (p. 10). Comencemos señalando que no es necesario negar la existencia de una raigambre precolombina en las danzas contemporáneas de Luya para mostrar el carácter poco crítico de este postulado que parece agregar a la imprecisión antes mencionada, un tipo de supuesto que podría esperarse más bien entre los ecos marginales de cierto indigenismo tardío. En efecto, pues, estamos frente un supuesto sin verificar, una afirmación que se hace sin apenas mencionar en qué consistiría el aludido “sistema religioso prehispánico” en un espacio denominado “la zona Chachapoya.” Ambos antropólogos, Pugliesi y Gómez de la Torre, se limitan, más bien, a repetir las especulaciones de un arqueólogo contemporáneo acerca del “culto chachapoya a la deidad del agua”, asumiendo sin más, por ejemplo, que “la danza puede asociarse a antiguos cultos rituales Chachapoyas” (p. 25) o que “la M encadenada, una de las formas más comunes de la arquitectura chachapoya, es la representación de una bandada de aves” (p. 15), o incluso que los miembros de esta desaparecida civilización preincaica “reconocían, como es lógico, que los seres más cercanos a las nubes asociadas al clima eran las aves” (p. 16). En fin, para Pugliesi y Gómez de la Torre afirmar que las “representaciones pictóricas de una *antara* y un músico” constituyen una “prueba del uso prehispánico del instrumento para rendir culto a dioses locales” (p. 18) constituye una “observación igualmente interesante” (p. 16).

Forzar de esta manera un “vínculo con creencias prehispánicas” luego de que antropólogos peruanos como José María Arguedas o Fernando Fuenzalida hayan mostrado, hace décadas, la profunda marca del mundo hispano en el universo indígena de los Andes, hace difícil decidir si estas consideraciones de Pugliesi y Gómez de la Torre se deben a la inercia o a la ingenuidad. Una impresión similar aborda al lector cuando encuentra la repetición de los mismos supuestos asumidos por Pugliesi y Gómez de la Torre en el apartado dedicado a la música. Así, para Marino Martínez, “las flautas fueron creadas a partir del canto de las aves” (p. 123).<sup>4</sup>

4 El trabajo de Martínez contiene también algunas observaciones de interés acerca de la necesidad de un esfuerzo del intérprete detrás de la aparente disonancia de la música indígena andina (p. 97), o acerca de la sutil variación de los ritmos (p. 67) –a la manera que autores como Xavier Bellenger han llamado “firma musical”–. Martínez nos ofrece, además, numerosas transcripciones musicales (hechas por medio de un *software*), que no estamos en condiciones de juzgar. Finalmente, con respecto, a la calidad o exhaustividad de las grabaciones de sonido incluidas en la publicación, solo podríamos agregar que las grabaciones incluidas en el disco compacto no parecen registrar elementos del mundo sonoro y ritual de Luya, tales como

Ahora bien, los escuetos datos legibles sobre las, sin duda, interesantes danzas de la provincia de Luya, dejan entrever algunas omisiones que no dejan de sorprender.<sup>5</sup> Daremos solo tres ejemplos de los muchos posibles.

Los dos primeros ejemplos están relacionados con algunos temas de relevancia, en los últimos años, para la antropología de las tierras bajas de Sudamérica (una región en absoluto distante del departamento de Amazonas),<sup>6</sup> como el de la materialidad de los artefactos, o el de la agencia (o “agentividad”) de lo no-humano. En el primer caso, Pugliesi y Gomez de la Torre anotan, por ejemplo, que “el licor se utiliza para *calentar* los instrumentos volcando el líquido en su interior” (p. 76). ¿No valdría acaso la pena referirse aquí a aquello que la etnografía de los instrumentos musicales en Sudamérica ha venido destacando ya en varios pueblos amerindios; a saber, que los instrumentos musicales son considerados como sujetos? El segundo ejemplo es la creencia de que un ave (llamada localmente *waycho*) enseñó a los habitantes de Colcamar a tocar un instrumento musical (un membranófono llamado “bombito”). En efecto, uno se pregunta las razones para no profundizar en un testimonio tan particular, sobre todo a la luz de la relevancia mundial que tienen hoy aquellas propuestas teóricas como el perspectivismo o el animismo. Pero incluso si la creciente literatura en torno al llamado “giro ontológico” hubiese sido considerada como demasiado lejana (o quizá poco relevante) para Pugliesi y Gómez de la Torre –algo que es, al fin y al cabo, perfectamente legítimo y que si notamos no pasa, evidentemente, de ser una mera sugerencia–, se podría haber esperado cuando menos una mínima referencia a la etnografía andina: ya sea en torno a los mitos que involucran aves (como el *waychao*) o a otros rituales donde se imita una conducta adjudicada a ciertas aves (como el *kiwyu* o perdiz en buena parte de la sierra de Lima).

El último ejemplo también concierne directamente a la etnografía andina: tiene que ver con un curioso ritual llamado *autorurach*, y del que solo sabemos que alude a la “escritura del auto, [nombre dado a un] documento firmado por autoridades comunales que establece

los cantos que ejecuta el “rezadero o cantor” durante la velación de la imagen del Padre Eterno en Cuemal (p. 57), o la “reverencia” en San Cristóbal de Colcamar –“un sonido que se logra soplando con los labios juntos, mientras elevan la voz mueven los labios rápidamente” (p. 45)–.

5 ¿Por qué no se considera necesario describir, por ejemplo, ni la morfología ni la fabricación de los instrumentos musicales con los cuales se ejecutan las danzas de Luya? ¿Por qué no se sigue una ortografía coherente para los vocablos que se transcriben en quechua?

6 Como lo nota Marino Martínez, en este mismo estudio, algunos de los instrumentos musicales oriundos de la región se fabrican con materiales venidos de la Amazonía (como, por ejemplo, las semillas para hacer las *shakapas*).

a los sujetos encargados de interpretar los roles...” (p. 45). Es decir, parece tratarse de un rito que involucra el compromiso de participación de sus protagonistas, por medio de un documento escrito. ¿Cómo es este documento? ¿A qué alude que se lo llame “auto”? ¿Quiénes lo conservan y desde cuándo? ¿En qué idioma o idiomas está redactado? ¿Cuál es su contenido? En cuanto a los participantes, se menciona que los “principales”, a quienes se define como los antiguos potentados del pueblo, cubren su rostro con turbantes (p. 39). Las preguntas que, en este caso, quedan en el aire son: ¿quiénes son ahora estos antiguos potentados y cuáles son las asociaciones que se establecen, en Luya, con su particular atuendo?

En cierta forma, esa especie de exotismo combatiente, a la que aludimos antes, parece tener una estrecha relación con la excesiva generalidad que acabamos de señalar. De hecho, estas omisiones, sumadas a un conjunto de obviedades, parecen reducir la etnografía a una mera expresión de ciertos supuestos ideológicos: “las danzas en las que se presentan aves son una instancia de conservación de elementos religiosos prehispánicos” (p. 23). Sin embargo, al mismo tiempo, esta suerte de ideología inerte es quizá lo poco que puede sacarse en claro de esta descripción saturada de imprecisiones –“No está en juego el primer o segundo lugar sino evaluar cuál de sus expresiones se puede considerar mejor”– (p. 26), de verdades de perogrullo –“la danza de la *shuka* es una expresión que viene de épocas anteriores y fueron las generaciones precedentes quienes la crearon”– (p. 37)<sup>7</sup> y de jergas innecesarias –“despliegue performativo”– (p. 45).

Lamentablemente, el final, algo abrupto, de este estudio no ofrece ninguna clave sobre los problemas mencionados arriba, ni mucho menos sobre las motivaciones generales de este trabajo. Podría aducirse quizá que este interés en la escenificación de la conducta (imaginada) de ciertas aves no es sino el producto de una suerte de indigenismo o folklorismo tardíos. Sin embargo, hay un contexto más actual que quizá no deba descartarse tan rápidamente; un contexto que no solo se expresa en una particular forma de entender la “revitalización de las tradiciones” (tal como declara Mujica), sino también en una dimensión visual que, en esta publicación, está impregnada de la necesidad de posar para el fotógrafo o el camarógrafo.

Lo que subyace, pues, a la suerte de indigenismo que pareciera permear esta publicación, sería, en realidad,

el exotismo de la mercancía. Así, lo publicado por unos jóvenes etnógrafos peruanos, auspiciados por una institución pública también peruana, sobre unas de las regiones menos atendidas por la antropología andinista, bien podría considerarse como parte de aquel fenómeno mundial que han señalado, para el caso español, autores como Stanley Brandes o Luis Díaz Viana (Díaz y Tomé, 2007). Vale la pena citar en extenso a este último, quien, explorando las relaciones entre la Antropología y el llamado “patrimonio cultural”, denuncia el “sesgo claramente mercantilista (...) que la identidad (...) ha ido cobrando” (2007: 18), pues esta circula como una “moneda de cambio y mercancía en las reivindicaciones regionalistas o nacionalistas (...) con la que se pueda competir en singularidad y exotismos (...)” (2007: 18).

Ya no se trata tanto de reivindicar lo propio, de defender la identidad cultural, como de que esta adquiera mayor valor en el “mercado de lo distinto” (...) hay que promocionarse desde el tipismo, planificar el consumo de la nostalgia, gestionar los vestigios de lo que fue, catalogar las reliquias, rentabilizar el remanente de exotismo que nos queda (2007: 26).

Díaz Viana denuncia, además, la “franca manipulación” (2007: 17) que realizan “ciertos grupos de mediadores” entre la cultura popular y la hegemónica. Ya fuesen “diseñadores de la moda” que cuidan aquello que afecta a su “negocio”, o “profesionales de la cultura” que se encargan del “patrimonio cultural”; su cuestionamiento atañe directamente a uno de los problemas más evidentes en *Danzan las aves...*: “¿Quiénes deciden lo que debe conservarse o en razón de qué criterios se dictamina la salvaguarda de unas cosas y no de otras?” (2007: 19-20). Bien vale la pena preguntarse qué opciones tiene la antropología andina, en un panorama como este, si no quiere “dejar el territorio del patrimonio etnográfico a quienes –por lo común desde fuera de la academia (...)– se reclaman gestores de las culturas tradicionales”. Luis Díaz Viana nos propone “estar y seguir en la arena; pero críticamente” (2007: 25) y, sobre todo, no perder de vista que “lo humano (...) no lo típico, es nuestro asunto” (2007: 27). Si los encargados del patrimonio inmaterial en el Perú de hoy siguen, pues, “la empobrecedora trayectoria que va de la gente a las cosas”, lo que nos conmina a recordar este autor es que “Nuestro camino es el contrario: del objeto a quien lo hizo posible, de las cosas a las gentes” (2007: 27). De olvidarlo, es posible que etnografías como esta de Luya (que Mujica presenta como “estudios etnográficos exhaustivos” (p. 7) y cuyo valor etnográfico subsiste a pesar de los errores mencionados arriba) terminen por banalizar la antropología andina que necesitamos hoy en el Perú.

<sup>7</sup> Considérese, como ejemplo adicional, una afirmación como esta: “La singularidad de cada danza radica en la articulación del significado atribuido... y el contexto donde se ejecuta” (p. 36).

## Referencias

- » Díaz Viana, Luis, Tomé, Pedro (coords.) (2007). *La tradición como reclamo. Antropología en Castilla y León*. Salamanca, Junta de Castilla-León, Consejería de Cultura y Turismo.