

Música y rodeo en el Valle de Chancay

Eimer Sucuple, Sergio Arellano y Margoth Manuelo. (2020). Lima: Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.



Juan Javier Rivera Andía

Polish Institute of Advanced Studies (PIASt), Varsovia, Polonia

jjriveraandia@gmail.com

Esta publicación constituye la segunda entrega de una serie de trabajos difundidos por la Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas” (ENSF), fundada en el Perú a mediados del siglo XX. El libro al que nos referimos está abocado a la música ejecutada durante las celebraciones de la herranza en la parte alta del valle del Chancay (departamento de Lima); sobre todo en San Juan de Viscas —aunque también se mencionan otras comunidades aledañas (p.12). Los autores, además, reconocen el apoyo de Freddy García Florecín, director de la banda Vanguardia Carmelita, fundada por su padre, Aquiles García, en 1946 (p. 22). Tanto los testimonios de este último como la etnografía de la herranza de esta misma región fueron el tema de sendas publicaciones, inicialmente promovidas por Alejandro Ortiz Rescaniere a inicios del presente siglo (Rivera Andía y Dávila Franke, 2005; Rivera Andía, 2003) y continuadas hasta el día de hoy (Rivera Andía, 2024). Hoy, Viscas, con apenas 201 habitantes, cuenta, según el prólogo del reconocido músico peruano Javier Echeopar, con “siete bandas musicales de muy buen nivel”. Echeopar resalta, además, su “capacidad de crear su propia música... con letra y coreografía” y su “gran musicalidad... donde incluso se hace música, canto y baile en honor a los animales (algo único en el mundo)” (p. 10).

Además de este prólogo, el libro se compone de una “presentación” y tres capítulos. El primero

es un capítulo muy breve. El segundo capítulo, por su parte, está compuesto de secciones que están firmadas por uno solo de los autores: la primera, dedicada al rodeo, por Sucuple; la segunda, dedicada al kiwyo, por Manuelo; y la tercera, dedicada al análisis de las formas musicales, por Arellano. En cuanto al tercer capítulo, contiene principalmente las transcripciones de la música, realizadas por Arellano o Sucuple, y revisadas por Echeopar.

Las formas musicales principalmente descritas por los autores son dos: el rodeo (que toma su nombre del término local usado para referirse a la herranza) y el kiwyo (que toma su nombre de la perdiz cuyos movimientos dice imitar) —nótese que se trata del mismo vocablo registrado por W. Adelaar (1982) como *kiwyu*. Pero también se alude al taki —por ejemplo, señalando que, siguiendo un patrón ya resaltado en otras regiones, “en cada festividad, se crean nuevos cantos” (p.18)—. Se mencionan, asimismo, otras cuatro formas musicales reconocidas por los visqueños, aunque estas no aparecen entre las partituras del libro: el anti —tocado en Viscas, pero atribuido a un pueblo distante de la misma comarca (p. 9 y 18)—, el wahe —que “suena en las interpretaciones de takis... [y] se asemeja al guapeo huancaíno” (p. 18), el huahuayá y el yaraví (p. 15). Finalmente, se lista e ilustra una forma adicional reconocida por los autores del libro: “los rellenos”, que “cubren espacios musicales

vacíos... [suerte de] puente... para conectar dos ideas musicales” (p. 19).

Si bien el análisis, llevado a cabo por Arellano, de la melodía, la estructura, la ornamentación y el ritmo de los *kiwyos* y rodeos probablemente vuelva comparables estas formas musicales, la comparación misma no parece llevarse a cabo. Tampoco se llega a decir realmente con qué otros sonidos ya conocidos en los Andes están relacionados (mucho menos tenemos una descripción detallada y actualizada de la coreografía de la danza que acompaña el *kiwyu*, ni de ninguna otra presente en la herranza).

En cuanto a las etnografías de Suclupe y Manu-
lo sobre el rodeo y el *kiwyo*, ambos reiteran las (a menudo tautológicas) argumentaciones en torno la “expresión identitaria” (p. 18) o “identidad colectiva” (p. 20), pero no hurgan en otros aspectos sociológicos, como la influencia del servicio militar en la formación de bandas de metales en la sierra peruana, ni tampoco en aspectos más bien culturales, como los posibles aspectos sonoros del llamado dualismo andino; aunque estos parecieran derivarse de los mismos datos que ambos autores ofrecen.

Así, Suclupe señala que la forma musical llamada rodeo varía según las mitades de Viscas: “Cada melodía representa a un barrio” (p. 18). Mientras que el tempo del rodeo del “barrio Alto” es “132-148”, el del barrio Cachir sería “144-148”. El autor ensaya, además, la siguiente hipótesis sobre esta diferencia: “la velocidad en el traslado puede relacionarse con el pulso de la música... el pulso del barrio Cachir es ligeramente más acelerada que la del barrio Alto. Esto se evidencia también en su desplazamiento, por lo que la banda del barrio Cachir se desplaza más rápido que la banda de barrio Alto” (p. 21). Al margen de si esta apreciación sobre

el desplazamiento obedecería a la observación directa o a los testimonios recogidos, Suclupe también ilustra las diferencias de estructura entre los rodeos de ambos “barrios”. En efecto, si la estructura del rodeo del barrio Alto es cuatripartita: AA-BB-CC-DD, la del barrio Cachir sería tripartita: AA-BB-CC (p. 22). En suma, pareciera que los rodeos asociados al barrio Alto serían no sólo más lentos sino también más prolongados que aquellos asociados a la mitad Cachir, más rápidos y breves.

Las descripciones sobre el *kiwyo* afirman también que “existen dos piezas musicales”, una por cada barrio. Así, en el caso del *kiwyo* del barrio Alto, éste tendría una “forma musical cuaternaria: ABCD” (p. 24). En lo que respecta al “*kiwyo* del barrio Cachir... [éste] consta de la siguiente frase musical ABCDE” (p. 25). A pesar de nuestras evidentes limitaciones en la comprensión de estos aspectos propiamente musicales (un glosario al final del libro quizá podría haber sido de utilidad), esta diferencia entre las frases musicales del *kiwyo* parece análoga a la del rodeo ya mencionada. Es decir, las dos manifestaciones musicales más importantes de la herranza (el *kiwyo* y el rodeo) parecen distinguirse entre ellas, según la mitad a la que representen, siguiendo *el mismo patrón*: en un caso, son más dilatadas y pausadas; y en el otro, más concisas y raudas. ¿Cómo se relaciona estas variaciones sonoras de extensión y velocidad con otros aspectos (visuales u organizacionales) del dualismo andino en la herranza del valle del Chancay (Rivera Andía, 2003, pp. 477-565) y en el mundo ritual de los Andes en general?

Manuelo también nota con pertinencia la sutileza de esta persistente producción de alteridades: “Las diferencias que cada barrio tiene con respecto a la melodía son sutiles y a veces solo un motivo rítmico o melódico las distingue” (p. 25).

Esta distinción aparece, además, asociada a una jerarquía igualmente “sutil” entre las mitades de Viscas, que el autor deja entrever en el siguiente testimonio: “El *kiwyo* del barrio Alto es ejecutado en momentos especiales, ya que no es mostrada como una música representativa frente a otros pueblos, sino solo dentro de su localidad” (p. 24). Este testimonio deja entrever una jerarquía entre las mitades concernidas que se expresaría en términos de capacidad (o legitimidad) de representación englobante, recordando otras conocidas características de las divisiones dualistas (como aquella entre *wari* y *llakwash*). Nos parece evidente que, más allá de los debates en torno a este rasgo cultural, el estudio de estas tenues pero notorias diferencias –que recuerdan el concepto de “signatura sonora” desarrollado por Xavier Bellenger (2015)– constituye una pista fundamental para entender la producción de la alteridad en los Andes.

Además de su etnografía, la mayor parte del libro está constituida, en realidad, de partituras, que usan los símbolos propuestos y utilizados por Echecopar en sus publicaciones (p. 12). El objetivo explícito sería producir “partituras correctamente escritas” (p. 9) que permitan, por ejemplo, poner “por escrito ciertos sonidos musicales, como es el caso de la ‘*nota atenuada*’ –que se aprecia en algunas regiones de la sierra” (p. 10). El mismo Echecopar señala otras características de su propuesta: “Para las obras musicales en las que predomina la influencia nativa y donde la danza cumple una función indisoluble, hemos elegido hacer uso de compases y barras de compás de manera diferente al sistema de notación musical occidental” (p. 38). Y también da cuenta de algunas de las consecuencias de esta adopción: “Si bien pudiéramos hallar algunos pasajes que contengan compases de 3/8, 4/8, 5/8... estos indicadores no aparecerán escritos, porque... lo

que se busca es mantener el mencionado pulso interno de 2/8” (p. 38).

Las piezas musicales que así se transcriben son aquellas consideradas “representativas” según la presentación del libro (p. 12): sobre todo *kiwyo*s y rodeos, pero también *takis*. En los tres casos, encontramos variantes interesantes. En cuanto a los *kiwyo*s, sin embargo, no queda del todo claro qué distingue la breve versión de Basilio Verástegui (p. 78) de aquellas de los barrios Cachir y Alto (pp. 41-51). En el caso de los rodeos, encontramos variantes asociadas no solo a las mitades sino también a las cofradías religiosas: un rodeo “de la hermandad [de la Virgen de la] Asunción” y otro “de [la hermandad de] San Miguel”. Y en lo que respecta a los *takis*, encontramos transcripciones no solo de un “taki de vaca” recopilado en Viscas (el número 5), sino además de *takis* asociados a cofradías religiosas –un “taki de [la hermandad religiosa de] Santa Rosa”– e incluso a otros pueblos vecinos: “*takis de vaca*” (numerados del 1 al 4) provenientes de San Miguel de Vichaycocha. Algunas preguntas emergen claramente de esta variedad: ¿Cuáles serían las particularidades de estas producciones sonoras asociadas a las cofradías? ¿Cómo se relacionarían con las de los barrios o mitades? Pero otras quedan algo silenciadas, como aquella sobre la evolución de estos sonidos en el último medio siglo. En efecto, las partituras aquí presentadas no son comparadas con aquellas de “*taquis*” y “*kiuyos*” escritas por Alejandro Vivanco (2012) en el mismo pueblo de Viscas en 1963 –aunque se incluyen algunas fotografías y la siguiente referencia (seguramente justa): “En sus transcripciones... no se profundiza más en lo musical... no detallan el tempo, la dinámica de expresión ni los instrumentos musicales” (p. 14)–. En cambio, la extensa partitura incluida parece señalar al futuro: se trata de una creación realizada, “con base en la música recopilada”,

de Arellano, para quenilla, quena, quenacho, sikus, acordeones, percusión, arpa, violín, mandolina, charango, guitarra y guitarrón –es decir, incluyendo instrumentos no usados hoy en la herranza de Viscas (aunque el libro no incluya en realidad una descripción organológica)–.¹

En suma, este libro y la serie de la que forma parte constituyen, pues, como bien lo dice Eche copar, una “iniciativa trascendental” (p. 9) en “un país bendecido por los sonidos” (p. 11). Una iniciativa gracias a la cual “se va consolidando lo que no se había logrado en el Perú: que toda nuestra música sea valorada, trabajada y transmitida con la altura y el respeto que su calidad reclama” (p. 9). ¿Cómo no concordar con la aspiración de que este Perú carente “de formación en lo nuestro” (p. 11) llegue “a conocer y asumir a cabalidad su gran patrimonio histórico-cultural” (p. 9)? Eche copar propone seguir el ejemplo de investigadores como Rodolfo Holzmann y considera, además, que “el trabajo de adaptación y arreglo para orquesta... realizado por Sergio Arellano... constituye un buen ejemplo sobre las posibilidades de llevar nuestra música a la gran orquesta, con autenticidad” (p. 10). Nosotros solo añadiríamos que otra posible vía para estos loables objetivos es la de tomar en serio la alteridad radical que emana de los materiales que encontramos en el campo; aunque (o justamente debido a que) esto implique revisar nuestros conceptos más caros, nuestras certidumbres más arraigadas. El estudio de la música o de los universos sonoros de los Andes es un excelente

medio para justamente entender y apreciar las formas y funciones de la producción de alteridades de esta vasta región.

Bibliografía

- » Adelaar, W. F. H. (1982). *Léxico del quechua de Pacaraos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- » Bellenger, X. (2015). *El espacio musical andino: Modo ritualizado de la producción musical en la Isla de Taquile y en la región del Lago Titicaca*. Lima: IFEA.
- » Rivera Andía, J. (2003). *La fiesta del ganado en el valle de Chancay, 1962-2002. Ritual, religión y ganadería en los Andes: etnografía, documentos inéditos e interpretación*. Lima: PUCP.
- » Rivera Andía, J. (2024). Los ritos ganaderos amerindios cincuenta años después. Asedios etnográficos a las relaciones entre humanos y animales desde los Andes y más allá. Presentación al dossier. *Allpanchis, LI* (93), 9-24.
- » Rivera Andía, J. y Dávila Franke, A. (2005). *Músicos en los Andes: testimonios y textos escritos de dos músicos del valle de Chancay (sierra de Lima)*. Lima: PUCP.
- » Vivanco, A. (2012). *Una etnografía olvidada en los Andes*. Madrid: CSIC.

Biografía / Biografia / Biography

Las investigaciones de Juan Javier Rivera Andía se centran en las cosmologías de los grupos indígenas de América del Sur, en particular los quechuahablantes de las tierras altas. Sus investigaciones han recibido el apoyo de la UNESCO, la Fundación Alexander von Humboldt y la Maison des Sciences de l’Homme, y se han llevado a cabo en centros de investigación como

¹ Aparte de las partituras, el libro ofrece un breve testimonio de un habitante de Viscas, el escueto relato sobre el origen de una danza y la transcripción de la letra de un taki –que probablemente constituya la más reciente muestra del quechua de Pacaraos (confirmando lo que otros estudiosos han descrito como una persistencia ritual del quechua en la sierra de Lima)–. Parte de la música registrada, que se encontraría en su integridad en el centro de documentación de la ENSF, es accesible por medio de una página virtual cuyo enlace se incluye en el libro.

el NIAS de Holanda, la Smithsonian Institution y las universidades de Barcelona y Nanterre. Entre sus publicaciones se encuentra su primera monografía “La fiesta del ganado en el valle del Chancay” (2003). Sus artículos, capítulos y ensayos se han publicado en medios como *Recherches Amérindiennes au Québec*, *Reviews in Anthropology*, *Anthropos*, *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, *L’Homme* y *Journal of the Royal Anthropological Institute*.

Recientemente, ha contribuido con un capítulo dedicado a la música andina en el libro de Seligmann y Fine-Dare: *The Andean World* (Routledge, 2019). En los últimos años, ha editado los volúmenes *Non-humans in Amerindian South America* (2018) y *Indigenous life projects and extractivism* (coeditado con Cecilie Ødegaard, 2019). También ha coproducido un ciclo de videoinstalaciones y películas con P. Snowden titulado *The owners of the land* (2013).