

MUSICA Y SOCIEDAD EN EL CALLEJON DE HUAYLAS, ANCASH

Elizabeth den Otter
Universidad de Leiden

Las investigaciones antropológicas acerca de la música, percibida como una expresión y parte fundamental de la cultura de un pueblo, son relativamente recientes en nuestra disciplina. En este artículo me propongo analizar y presentar los avances de una investigación más amplia, acerca de las diferentes manifestaciones musicales existentes en la actualidad en el Callejón de Huaylas, Departamento de Ancash.(1).

La información presentada es el resultado de los primeros doce meses de trabajo de campo, en el que, además de las técnicas y métodos convencionales de la Antropología Social, se han empleado otras, tales como el uso intensivo de materiales audiovisuales (p. ej. grabaciones magnetofónicas, fotografías y cine). todas ellas orientadas a registrar y analizar datos no-verbales.(2).

Cabe anotar que parte del proyecto consiste en la filmación de una película de 8mm., con sonido que constituirá un importante capítulo de la Tesis Doctoral hacia la que se orienta esta investigación.(3).

Este artículo constará de cinco partes. En la primera presento algunas notas breves acerca del estado actual de la etnomusicología; en la segunda parte, me referiré a algunos aspectos socio-culturales del lugar de la investigación; en la tercera parte, describiré los instrumentos musicales hallados y analizados en el curso de esta investigación; en la cuarta parte estudiaré las danzas más comunes del Callejón de Huaylas; finalmente en la última parte haré un muy breve análisis socio-cultural de los datos musicales hallados.

PRIMERA PARTE

NOTAS BREVES SOBRE LA ETNOMUSICOLOGIA

La etnomusicología, es una disciplina relativamente nueva. El holandés Jaap Kunst fue el primero en utilizar el término, en su libro *Ethnomusicology* (1959). Lo define como sigue: "La etnomusicología estudia la música tradicional y los ins-

‘rumentos musicales de todos los estratos culturales de la humanidad, desde los llamados pueblos primitivos hasta las naciones civilizadas. Nuestra ciencia investiga toda la música tribal y ‘folk’ y toda clase de música de arte no-occidental. Además estudia los aspectos sociológicos de la música, como los fenómenos de aculturación musical, es decir, la influencia hibridizante de elementos musicales ajenos. La música occidental de arte y la música popular (de diversión), no pertenecen a su campo” (Merriam 1977: 201-202).

Desde un principio, la etnomusicología tuvo como objeto de estudio la llamada música no occidental, ‘exótica’. Para marcar esta diferencia se adoptó el prefijo ‘etno-’. Pero, si se considera por ejemplo el hecho que Bartók estudió la música tradicional de Hungría para utilizarla en sus composiciones, se puede concluir que la definición con el prefijo ‘etno-’ tiene un valor limitado. De hecho, toda música sería ‘etnomúsica’.

La definición del etnomusicólogo Mantle Hood del año 1969 aclara un poco esto: “etnomusicología es un modo de aproximación al estudio de cualquier música, no solamente en términos de ella misma, sino también en relación con su contexto cultural” (Merriam 1977:203). Por lo tanto, el estudio de la música occidental de arte, así como el de la música de diversión sería válido, desde el momento en que se le estudia dentro de su contexto social.

Alan Merriam define a la etnomusicología de manera muy amplia, en su libro *The anthropology of music* (1964). Para este autor se trata del: “el estudio de la música en la cultura”. Para ello junta los aspectos musicológicos y etnológicos, tal como lo efectuara Mantle Hood. Según Merriam el sonido musical es el resultado de procesos de comportamiento humano, que son formados y condicionados por los valores, las actitudes y las creencias de los miembros de una cultura. En la música, como en las demás artes, las actitudes básicas, las sanciones y los valores a menudo aparecen en su esencia. La música, en varios aspectos, es simbólica. Es así que se podría decir que la expresión de ideas y emociones a través de la música se efectúa por significaciones simbólicas conocidas por los miembros de una comunidad. La música es pues un fenómeno únicamente humano que existe solamente en términos de interacción social y refleja la organización de la sociedad. Es producido por gente para otra gente y constituye un comportamiento adquirido (Merriam 1964: 6, 10, 13, 27).

En el año 1973, el mismo Merriam formula una nueva definición de etnomusicología: “el estudio de la música como cultura” en la cual el cambio de una palabra es bastante significativo (Merriam 1977:204).

Otra valiosa definición es la de Georges List: “La etnomusicología es el estudio de patrones de sonido producidos por seres humanos, que los miembros de la cultura que los producen o el investigador que los estudia conciben como música” (Georges List, 1979:1). Aquí se considera a la etnomusicología como una disciplina de doble aspecto: desde adentro, que es la visión de los participantes, las representaciones concientes y colectivas que tienen y las categorías que distinguen ellos,

es decir, el uso de la música y la evaluación 'folk'. Y la otra, desde fuera, es la visión del investigador, quien hace un esfuerzo para comprender los datos, colocándolos en un modelo de la estructura que él ve como fundamental para la cultura en cuestión; es decir, la función de la música y su evaluación analítica.

La música puede considerarse como un modo de comunicación, igual que el lenguaje. El problema es que no sabemos lo que comunica la música, ni cómo lo comunica. En la lingüística estructuralista existe la teoría del signo, donde el signo une un concepto (el significado) y una imagen acústica (el significante). Ahora bien, en la música hay significante, pero no conocemos cuál es su relación con el significado. Lo que es motivo de estudio de la *semiología musical*. (4).

Ultimamente, se han aplicado modelos lingüísticos al análisis de la música, porque el lenguaje y la música son los dos modos principales por los cuales se pueden hacer patrones de sonidos para la comunicación social (ver Feld 1974). Los etnomusicólogos tienen que decidir si es la música en sí lo que quieren estudiar o es el contexto. Esa es la diferencia esencial entre la etnomusicología-musicológica y la etnomusicología-antropológica. Esto es, o se estudia más la forma, o más bien el contexto. Aunque lo ideal sería hacer una combinación de los dos, como lo hace Merriam en su estudio *Ethnomusicology of the Flathead Indians* y David McAllester en su estudio *Enemy way music, a study of social and esthetic values as seen in Navaho music*.

Desde nuestro punto de vista es preferible hablar de "antropología de la música" antes que de "etnomusicología", cuando el investigador se ocupa más del comportamiento humano en cuanto a la música que del producto musical en sí.

Como esta investigación es inductiva, descriptiva y explorativa, en el sentido de que se buscan conocimientos profundos e hipótesis, adoptaremos la definición de Elizabeth Helser (1976): "etnomusicología es la ciencia hermenéutica del comportamiento musical humano" (en Merriam 1977:204).

La música se estudia como un aspecto de la cultura dentro de la sociedad, considerada ésta como una entidad estructural. Los elementos sólo pueden comprenderse como parte de la entidad y se estudian las relaciones entre los elementos. Es por eso que esta investigación cabe dentro de la teoría *estructural funcionalista*: estudia la función de un elemento de la cultura —en este caso la música— y su contribución al mantenimiento de la continuidad estructural. Además es *estructuralista*, por estudiar las relaciones entre los elementos y buscar oposiciones binarias, como se verá más adelante.

Las danzas se encuentran estrechamente relacionadas con la música, razón por la cual se está desarrollando una *etnología de la danza*. De ella, desde este punto de vista, se puede decir lo mismo que de la música: que es un fenómeno social hecho por gente para otra gente, que es un comportamiento humano adquirido, que es gente comunicando algo a otra gente, etc. El antropólogo está interesado mayormente en la relación del grupo danzante con otros grupos en la sociedad, en cómo la danza refleja la estructura social y cultural y en la contribución de la danza a las

demás estructuras que se interrelacionan con ella para formar la sociedad. Trata de comprender el rol y el status del danzante (Merriam 1972: 12, 13).

La danza y la música son medios de comunicación no verbales y la etnología de la danza trata de llegar a un conocimiento general del rol de la danza en la sociedad, desde el punto de vista antropológico. Como el de la música, el estudio de la danza también tiene dos aspectos, uno formal (la danza en sí) y el otro contextual (la danza en su contexto). Debemos no solamente fijarnos en la forma de la danza, sino también en la significación que tiene para la gente que la produce, realiza y observa (Royce 1977: 212-215).

La música casi siempre forma parte de una *fiesta*, religiosa o secular. Las fiestas religiosas pueden dividirse en fiestas de devoción (Semana Santa, Corpus Christi), o de alegría (carnavales). Las fiestas patronales ocupan un lugar intermedio, en cuanto combinan la devoción con la alegría. Las fiestas seculares pueden dividirse en fiestas familiares, como bautizos, matrimonios, cumpleaños y fiestas cívicas, como las fiestas patrias y las conmemoraciones de la creación política de un pueblo o de un distrito. En el caso de las fiestas patronales, se puede decir, entre otras cosas, que sirven para que los miembros de una comunidad reafirmen cada año, que la vida en la comunidad vale la pena ser vivida, a pesar de las injusticias sociales y de la pobreza, así como también restaurar periódicamente el sentimiento que sus vidas son coherentes, significantes y satisfactorias. Durante la fiesta, prácticamente se vive en otro mundo; es una experiencia *sui generis*, un complejo de experiencias sensoriales. La fiesta es un arte, puede considerarse como la aspiración hacia algo radicalmente nuevo, nunca imaginado. Con la celebración de la fiesta un grupo humano reafirma su identidad. Responde a la necesidad de una ruptura con lo cotidiano. La fiesta conduce a otro lugar, facilita el encuentro con otras personas, hace vivir otro ritmo y otras experiencias, introduce en un tiempo otro.

La función central de la fiesta, es dar una ocasión a la gente para estar alegre, junta, para que interaccione en un ambiente con buena acogida y buen sentido de humor. De esta manera, la fiesta es un mecanismo que promueve la cohesión social e integra a los individuos en una sociedad o grupo y los mantiene como miembros a través de una acción o representación compartida y periódica. Eso no quiere decir que las fiestas funcionen para resistir al cambio, todo lo contrario: cambio, novedad y creatividad, constituyen parte esencial de la fiesta. Cada año la fiesta es nueva, aunque su estructura básica no cambia. Otras funciones de la fiesta serían: obtener prestigio personal, mantener la solidaridad social, igualar y redistribuir los bienes de una comunidad, estimular la economía, evitar un individualismo excesivo, apoyar a los que gobiernan y promover el amor a la patria.

Cuando llegaron los españoles, se trató de imponer por la fuerza, la religión católica. Pero la superposición de las fiestas, así como de los santos cristianos sobre los rituales de los indios, tuvo los siguientes resultados: los indios continuaron celebrando su propia religión bajo capa de observar la religión impuesta. Se ha concluido en más de una oportunidad, que la religión de los indios es más pagana

que cristiana, a pesar de esta superposición de lo ajeno a lo propio, de ese sincretismo. Bajo las apariencias de un culto religioso católico, no hemos hallado prácticamente nada de los contenidos esenciales del cristianismo oficial. De un lado encontramos un “catolicismo oficial”, predicado por expertos, cuya esencia se encuentra en el dogma y la liturgia y por el otro lado existe el “catolicismo ‘folk’”, cuya autoridad se deriva de la tradición y que vive en creencias y prácticas ‘folk’, las más prominentes de las cuales se encuentran en relación con la fiesta patronal (ver Smith 1975; *Allpanchis* 1974).

SEGUNDA PARTE

EL CALLEJON DE HUAYLAS, LA REGION ESTUDIADA

El Callejón de Huaylas, de 150 kms. de largo, está formado por la Cordillera Negra al oeste y la Cordillera Blanca al este. El río Santa que nace al sur en la Laguna de Conococha lo irriga y desemboca en el mar a la altura de Chimbote.

El acceso a la región ha sido facilitado por la carretera Pativilca-Caraz (275 kms.) que terminó de construirse en 1976. En auto se llega a Lima en unas siete horas y en autobús en unas diez. También existe servicio aéreo. Todo esto ha incrementado el turismo

Los recursos principales son: la agricultura, la minería y el turismo. La agricultura se da en pequeña escala, para el auto-consumo y para los mercados de la costa. Hay poca producción, como consecuencia de la tecnología tradicional que se utiliza. La mayoría de los habitantes del Callejón son pequeños agricultores. Los factores que hacen difícil la agricultura en esta región son, entre otros, los siguientes: la altura, lo accidentado del suelo y la problemática del agua —de riego o por las lluvias— (la Cordillera Negra que carece de agua, mientras que la Blanca recibe agua de los nevados). La tenencia de la tierra ha cambiado mucho desde la Conquista: las comunidades campesinas han luchado —sin mucho éxito— contra los terratenientes, quienes se hicieron dueños de sus terrenos. La Ley de Reforma Agraria del gobierno militar de Velasco (1969), tuvo como finalidad liquidar el sistema vigente, entregando la tierra a los campesinos, pero su reforma agraria no ha tenido los resultados que se esperaban, por varias razones: falta de asesoría técnica y financiera, falta de cooperación entre los campesinos, etc. (ver Horton 1976).

La población oriunda del Callejón de Huaylas, son indios de habla quechua. Muchos de ellos viven dentro de un proceso de cambio, por los contactos con los mestizos. Estos últimos, viven en áreas urbanas como Huaraz, Carhuaz, Yungay, Caraz y Huaylas y son de origen blanco o mezclado. Los indios viven más bien en las alturas. La vida de muchos indios cambia drásticamente cuando ellos trabajan como peones o empleados de los mestizos —por falta de terrenos propios— o en plantaciones de algodón o azúcar en la costa. También, muchos de ellos emigran

permanentemente a Lima u otras ciudades, para trabajar como obreros, etc. A este proceso se designa con el nombre de *cholificación*, quiere decir: movilidad social, incorporación a una clase más alta (ver Doughty 1968; Bode 1977).

¿Qué es lo que separa al indio del no-indio? Se puede hablar de esto en términos culturales como lenguaje, manera de vestir, costumbres, etc.; pero, esta oposición también puede considerarse en términos de clase. Los indios como dependientes, los no-indios como dominantes, lo que se llama *colonialismo interno*. El dominio de los no-indios se basa en clase y origen étnico. Como la mezcla de razas ha empezado después de la Conquista y la distinción es más bien una cuestión de diferentes culturas, sería mejor utilizar el término *cultura* antes que el de *raza*. (ver Van den Bergh 1974. Bode 1977).

Resulta muy significativo el hecho que durante el gobierno militar se haya cambiado el término *indio* por el de *campesino*. Esto es, de un término de cultura a un término de clase. Llamando al indio *campesino* se acentúa el hecho que vive en el campo, su dependencia de centros urbanos y su posición de clase subordinada en relación a los demás grupos ocupacionales.

Lo anterior divide a la sociedad del Callejón en dos y cada grupo posee su identidad cultural, con costumbres propias e idioma propio, aunque muchos de los *no-indios* hablan quechua, sobre todo aquellos que tienen contacto con los indios, como los negociantes, los profesores y los empleados que trabajan en los concejos y en los hospitales. Así, podemos hablar de una *oposición arriba - abajo*, en la cual los indios de los pueblos de las alturas están en oposición a los *no-indios* que viven en los centros urbanos cerca a la carretera, quienes poseen los mejores terrenos y son los dueños de las tiendas en las cuales los indios compran artículos para satisfacer sus necesidades básicas. Es en estos centros urbanos donde se encuentran los concejos, hospitales, escuelas secundarias y mercados. Todo ello implica un movimiento desde arriba hacia abajo. El movimiento inverso casi no existe. Por eso, los indios no tienen poder político y económico, o lo tienen muy poco y deben *someterse* a una enseñanza moderna y nacionalista con pocos vínculos a su existencia diaria. A pesar que el quechua es idioma oficial, se les enseña el castellano y se da más importancia a la cultura hispánica que a su cultura quechua.

Las oposiciones tienden a borrarse, en un proceso de aculturación: la enseñanza, la migración, el servicio militar, los contactos comerciales; todos estos factores conducen al bilingüismo y a una difusión rápida de la cultura hispánica dominante.

La región ha sufrido muchos desastres, como terremotos y aluviones. Muchos de los pueblos se encuentran en lugares peligrosos. En el año 1941 Huaraz fue convertido en ruinas por un aluvión, debido a que los diques de varias lagunas se rompieron. En el año 1962, Ranrahirca fue borrada del mapa por un aluvión. Pero el mayor desastre fue en el año 1970: un terremoto con magnitud 7.7 en la escala Richter, destrozó la mayor parte de Huaraz, la mayor parte de Ranrahirca y todo el pueblo de Yungay. Un trozo de roca y hielo se desprendió del nevado Huasca-

rán y descendió por el valle Llanganuco en cuatro minutos. El volumen total de roca, hielo y barro que cubrió Yungay y los pueblos vecinos fue de cincuenta millones de metros cúbicos. Once años después, el Callejón se ha reconstruido: Huaraz tiene un nuevo centro comercial, con hoteles, restaurantes y agencias de viajes, para acomodar anualmente el creciente número de turistas. Muchos Huaracinos, sin embargo, no se sienten felices en la nueva ciudad, con sus calles anchas. Se quejan que las autoridades no les han hecho caso después del terremoto y muchos de ellos han emigrado de Huaraz. En el *barrio aluviónico*, al lado del río Quilcay, lugar considerado como peligroso, vive la tercera parte de la población de Huaraz, sin agua y luz. Son la gente sin dinero, sin posesiones, ni documentos: los marginados.

Ranrahirca también se ha reconstruido, pero ya no tiene la importancia que tenía antes.

Yungay ha sido reconstruido a un kilómetro al norte del antiguo Yungay. Las autoridades intentaron trasladar a la población a una zona considerada como menos peligrosa y ubicada a quince kms. al sur, pero este proyecto fue rechazado inmediatamente, por los vínculos emocionales con el antiguo Yungay. Además el hecho que, tanto el nuevo Yungay, así como el que desapareció, se encuentran en un lugar estratégico para el intercambio comercial con los pueblos que lo rodean, también ha sido un factor decisivo. Un traslado como el previsto, hubiera dislocado la convivencia tradicional entre Yungay y el área rural vecina (ver Oliver-Smith 1977, 1979).

En cierta medida, como resultado de la ayuda externa así como de otros factores, el desastre ha contribuido al desarrollo económico-social de la región y ha generado grandes cambios: en el plano ecológico, económico y social.

Después del deastre se creó el *Comité de Reconstrucción de la Zona Afectada* (CRYRZA), que tenía como meta implementar una estrategia de desarrollo regional a largo plazo, sobre todo en lo que concernía a inversiones básicas en la infraestructura, que incluía el desarrollo de recursos naturales y la ejecución de un programa de reforma agraria (que se inició a nivel nacional en el año anterior). En el año 1975 esta institución se transformó en la *Organización Regional de Desarrollo de la Zona Afectada* (ORDEZA), que se concentraba en el desarrollo de la región: turismo, transportes y comunicaciones, salud, educación, industria y agricultura. Ahora lleva el nombre de *Organo de Desarrollo Norte-Centro* (ORDENOR-CENTRO) y con mucho poder como organización regional. Muchos de los colaboradores no son de Ancash y la organización es considerada por muchas personas, como burocrática.

Los cambios ocurridos en el Callejón de Huaylas, necesariamente han sido tomados en cuenta en esta investigación. Debido a que en los últimos tiempos se viene estudiando a la música como un proceso que se da dentro de un contexto social que va cambiando. Estos cambios pueden generarse desde dentro (innovación), o desde fuera (aculturación). Tal como lo anotáramos, los principales factores de cambio en

la región han sido el terremoto de 1970, el contacto cada día más intensivo con el mundo exterior por lo avanzado de los medios de comunicación (la carretera Pativilca-Caraz, la radio, la televisión) y el turismo.

TERCERA PARTE

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

La música y las danzas descritas en esta sección, han sido observadas y registradas por la investigadora en varias ocasiones (durante un año ha tomado fotografías y ha grabado cintas). Iniciaremos esta sección con una descripción de los instrumentos musicales para luego pasar a describir las combinaciones más frecuentes de los instrumentos y las ocasiones en las cuales se utilizan.

3.1. *La clasificación de los instrumentos musicales*

Para la clasificación de los instrumentos musicales he utilizado el sistema propuesto por Curt Sachs y Erich von Hornbostel:

Idiófonos: aquellos instrumentos musicales que, gracias a la rigidez y elasticidad de su material, producen sonidos sin necesidad de cuerdas o membranas tensas.

Membranófonos: aquellos instrumentos musicales en que una o más membranas, por estar fuertemente estiradas, producen sonidos cuando un agente las pone en vibración.

Aerófonos: aquellos instrumentos musicales en que el sonido se produce al ponerse el aire mismo, principalmente, en vibración.

Cordófonos: aquellos instrumentos musicales que consisten, fundamentalmente, en una o varias cuerdas tendidas entre puntos fijos.

a) *Idiófonos*

- escudo y espada, de madera o de metal.
- *broquil*, un pequeño platillo de madera, que se sujeta con uno o dos dedos mediante un asa que nace del centro del disco y puede así ser golpeado contra la espada que el mismo bailarín lleva, o la porta el otro bailarín durante la danza, o entrechocando los broquiles.

- bastón de ritmo, con cascabeles.
- *Shaqapa*, polainas a las cuales se les han cosido numerosas hileras de semillas de *maichil*, que al entrechocarse suenan.

- *Cascabeles de polainas*.
- *Guiro*.

b) *Membranófonos*

- *Tinya*, un tambor de doble membrana de pellejo, de carnero; mide aproximadamente 40 cms. de diámetro. El cuerpo del instrumento se fabrica comunmente de maguey y lleva dos cuerdas de pita (bordones), que vibran cuando se toca la tinya. Se percute con dos palillos.
- *Caja*, un tambor de doble membrana de pellejo; mide aproximadamente un metro de diámetro. El cuerpo del instrumento se fabrica comunmente de cáscara de eucalipto, aunque también hay de metal y lleva dos cuerdas de pita (bordones), que vibran cuando se toca la caja. Se percute con un golpeador, de trapos para tocar con flauta huanquilla y de cuero paratocar con flauta roncadora.
- *Tambor*; de origen europeo.

c) *Aerófonos*

- *Huanquilla*, flauta de pico de una mano, de tres orificios con orificio posterior, de plástico o de carrizo, 25-30 cms., de largo.
- *Roncadora*, flauta de pico de una mano, de tres orificios, con orificio posterior, de palo huaroma, 50 cms. de largo.
- *Chiska*, flauta de pico de seis orificios, con orificio posterior, de carrizo, 20-25 cms. de largo.
- *Flauta*, flauta de pico de seis orificios, con orificio posterior, de carrizo, 40 cms. de largo.
- *Quena*, flauta sin canal de insuflación, de siete orificios, con orificio posterior, de plástico o de carrizo, 35 cm. de largo.
- *Acordeón*, de origen europeo.

d) *Cordófonos*

- *Guitarra*, de origen europeo, de seis cuerdas.

- *Bandola*, de origen europeo, de doce cuerdas.
- *Violín*, de origen europeo, de cuatro cuerdas.
- *Arpa indígena*, de origen europeo, de treinta y dos cuerdas.

e) *Instrumento de banda*

Aquellos instrumentos que se integran en un conjunto musical denominado *banda*. Por razones analíticas los estudiaremos como categoría aparte. Las bandas suelen contar con los siguientes instrumentos: platillos (idiófonos), bombo y tarola (membranófonos), clarinete, trompeta, saxofon, trombón de llave, bombardón, bajo y clavicor (aerófonos). Los últimos tres, pertenecen a las *tubas*. todos estos instrumentos son de origen europeo.

Se puede notar una evolución de lo tradicional a lo moderno, considerando que las categorías de los idiófonos, los membranófonos y los aerófonos (con excepción del acordeón), existieron antes de la llegada de los Españoles y que estas clases de instrumentos todavía se utilizan en la música tradicional.

La confección de los instrumentos muestra una evolución similar. en el sentido que los instrumentos de las tres primeras categorías son construidos por los mismos músicos; los de la cuarta, por especialistas de la región; mientras que los de la quinta, se compran en Lima y son de preferencia importados de Europa.

Es interesante notar que todos los idiófonos, salvo el *guiro*, son utilizados por danzantes en los bailes tradicionales: como los *shaqshas*, los *huanquillas*, las *pallas*, etc. Se ha observado que el *guiro* es usado para acompañar en diferentes conjuntos: un conjunto de arpa, violín y guitarra; dos cajas con dos roncadoras; una banda.

3.2. *Las combinaciones más frecuentes de los instrumentos y las ocasiones en que se utilizan.*

a) *Caja y la Roncadora.*

N.B.: un músico toca caja y roncadora al mismo tiempo. Ello suele ocurrir en ocasiones como carnavales, fiestas patronales, actuaciones, fiestas privadas y faenas. En las fiestas patronales esta combinación acompaña a danzantes.

b) *Caja y Huanquilla*

N.B.: un músico toca caja y huanquilla al mismo tiempo. Durante fiestas religiosas de devoción (Corpus Christi) y patronales. En estas últimas acompañan a danzantes.

c) *Caja y Flauta*

Son utilizadas durante fiestas patronales y faenas.

d) *Tinya y Chiska*

Se utilizan para acompañar a una comparsa durante fiestas patronales.

e) *Arpa y Violín*

Durante la realización de fiestas patronales se observa que esta combinación sirve para acompañar a danzantes y por otro lado ameniza reuniones en cantinas; también en actuaciones y en fiestas privadas.

f) *Arpa, violín, bandola*

Durante fiestas patronales, para acompañar a danzantes y en cantinas.

g) *Arpa, violín, saxofón*

Este conjunto toca en ocasión de fiestas patronales, para acompañar a danzantes.

h) *Arpa, violín, tinya y clarinete*

En fiestas patronales, para acompañar a danzantes.

i) *Arpa, violín, trompeta sordina*

Durante fiestas patronales, para acompañar a danzantes.

j) *Violín, tinya, chiska*

Este conjunto ha sido observado en fiestas patronales, para acompañar a danzantes y en ocasión de una fiesta privada.

k) *Violín, bandola, tambor*

Durante fiestas patronales, para acompañar a danzantes.

l) *Conjunto de cuerdas*

Consiste en general, de una combinación de los siguientes instrumentos: guitarra, bandola, violín, quena y acordeón. Estos conjuntos no tocan tanto en fiestas religiosas, sino más bien en actuaciones, matrimonios, etc. Su repertorio está constituido por huaynos, pasacalles, marineras, valeses y polkas. En actuaciones llevan un cantante, quien interpreta huaynos y pasacalles. Es interesante observar, que en muchos casos el rol de cantante es desempeñado por una mujer: es el único papel que pueden desempeñar las mujeres en la música del Callejón de Huaylas.

Sobre los *instrumentos de cuerdas* tales como arpa, violín y guitarra, Arguedas comenta: "los Españoles prohibieron tocar guitarra a los indios. Este instrumento fue considerado como 'sensual' y peligroso para la conservación de la 'inocencia' de los naturales. El arpa y el violín se convirtieron, en los Andes, en instrumentos característicos y exclusivos de los indios. La guitarra se convirtió en patrimonio de

señores y luego de mestizos” (Arguedas 1977: 16, 24).

El arpa se toca individualmente en un contexto más bien secular: en cantinas durante fiestas patronales o en fiestas privadas. Pero cuando forma parte de un conjunto, por ejemplo con violín, bandola o instrumentos de viento como el saxofón, el clarinete o la trompeta sordina, tiene una función más bien religiosa. para acompañar a grupos de danzantes en fiestas patronales. Las diversas combinaciones de cajas y flautas igualmente tienen función religiosa. En actuaciones y fiestas privadas, se utilizan arpa (el arpista canta), arpa y violín, y conjunto de cuerdas.

Se puede concluir que, estas combinaciones de instrumentos musicales se utilizan mayormente en festividades religiosas.

3.3. *Las Bandas*

Las bandas tocan en fiestas religiosas y patronales, carnavales fiestas cívicas y privadas, concursos, etc. Se pueden distinguir dos o tres niveles, según criterios tales como grado de especialización, repertorio, instrumental, conocimientos musicales, vestimentas.

En un extremo ubicamos la banda “(casi) profesional”, es urbana y toca en el medio urbano o en fiestas religiosas de prestigio, tales como Santa Isabel de Huaylas, la Semana Santa de Huaraz; tiene amplio repertorio y un mayor número de músicos, quienes tienen conocimientos musicales y llevan ropa sofisticada. Traje o uniforme. Cobran elevados montos.

Al otro extremo se encuentra la banda no-profesional. Es rural y toca en el medio rural. Su repertorio consiste en su mayoría, en huaynos y cuenta con un número menor de músicos. Estos no tienen conocimientos musicales, o muy poco, y no llevan ropa especial. Cobran menos que la banda “(casi) profesional”.

Las bandas ocupan entre nueve y dieciocho músicos, pero en la mayoría de casos están formadas por un promedio de trece a dieciseis músicos. Los instrumentos que *siempre* utilizan son: bombo, platillos, tarola, trompeta, clarinete, bajo. Casi nunca faltan: saxofón, trombón, clavicor y bombardón. Hay solamente una banda que tiene contra-bajos.

Al estudiar las bandas también hallamos la oposición tradicional, moderna, aunque esta oposición no siempre está muy clara. Por ejemplo, se considera de mayor prestigio contratar a una *banda* que a una *combinación tradicional* (por ejemplo, caja y roncadora, o arpa y violín), para una fiesta religiosa o matrimonio. Las bandas pueden ser consideradas como expresión de una tendencia moderna, dado que se necesita más organización, más conocimientos musicales y finalmente mayor sofisticación. Sus instrumentos son bastante costosos y su adquisición resulta difícil para algunos de los músicos.

Este modernismo puede tener relación con el hecho de que la Cordillera Blanca se encuentra en una situación económica más favorable que la Cordillera Negra, donde hay muy pocas bandas. Llama la atención, que las bandas de Huaraz y de

su campiña sean consideradas las mejores, por lo que son contratadas para las fiestas religiosas de Huaylas, Huata, Caraz, etc. En este caso, se podría hablar de 'centralismo' en la música.

El repertorio de las bandas y demás combinaciones de instrumentos musicales está constituido en la mayoría de casos de huaynos, pero también de pasacalles, marineras, polkas, vales y cumbias, además del repertorio que se toca en ocasiones religiosas. El huayno y el pasacalle son pentatónicos, mientras que la marinera, la polka, el vals y la cumbia son diatónicos.

CUARTA PARTE

LAS DANZAS EN EL CALLEJON DE HUAYLAS(5)

a) *Shaqsha-danza*

Esta danza es realizada por un grupo de ocho a doce hombres, cada uno vestido con blusa, pantalón y birrete blanco, rosado o azul. El birrete tiene un pequeño espejo con tres plumas coloradas en la parte frontal y amarrada al sombrero. Llevan una peluca negra. Los danzantes portan polainas de cascabeles de origen vegetal (*maichiles*), amarradas en cada pantorrilla y látigos. Algunos de ellos llevan máscaras de malla metálica fina, de color rosado, con ojos azules y barba negra. Son guiados por un jefe o 'campero'. Son acompañados por uno o dos violines, una o dos *chiskas* y una o dos *tinyas*. Les abren camino uno o dos *auquis*, también llamados 'viejos' o 'abuelos' (hombres disfrazados).

El nombre de la danza es onomatopéyico y no tiene más significado que la interpretación del ruido producido por las polainas de cascabeles.

b) *Anti-huanquilla-danza*

Un grupo de doce a dieciseis hombres, vestidos de camisa y pantalón blanco, con sombrero tipo casco adornado con plumas multicolores y peluca negra. Llevan un bastón de ritmo con cascabeles y un escudo de metal. Debajo de los pantalones tienen amarradas polainas de cascabeles vegetales. Son acompañadas por una arpa y tres violines, o una arpa, dos violines y una trompeta sordina.

c) *Huanquilla-danza*

Reune a un grupo de ocho hasta veinticuatro hombres, vestidos de camisa blanca, pantalón blanco o azul con faja de seda y chaleco azul. En la cabeza llevan una monterilla: una especie de aro de cartón rectangular forrado con tela de color, adornado con pequeños espejos y plumas de pavo. En la espalda llevan un pañuelo de colores, con espejos y cintas. En las manos tienen una espada y un broquil de madera y en las pantorrillas van amarradas polainas de cascabeles de

metal. Son acompañados por uno o mas músicos con caja y flauta huanquilla y uno o dos 'auquis' con látigos.

d) *Mozo-danza, o Huanka-danza*

Presenta a un conjunto de doce hombres, vestidos de camisa y pantalón blanco, sombrero negro con plumas de color. Llevan una espada y un broquil de madera y polainas de cascabeles de metal. Algunos de ellos llevan máscaras rosadas con ojos azules y barba negra. Son acompañados por una arpa y un violín.

Los grupos que llevan espadas, escudos, broquiles, cascabeles y látigos, como los shaqshas, los anti-huanquillas, los huanquillas y los mozos, representan un simulacro de batalla, que es una remembranza de las luchas sostenidas durante la época de la Conquista y muchos de ellos pretenden ridiculizar a los Españoles.

e) *Las pallas*

Se han observado dos diferentes grupos de pallas: 1, cuatro mujeres jóvenes, vestidas de blanco, con una corona de perlas en la cabeza; el pecho y la espalda cubiertos de espejos, monedas y pequeñas joyas. Llevan bastón de ritmo con cascabeles y cintas en la mano y son acompañadas por una arpa, dos violines y dos saxofones; 2, cuatro mujeres jóvenes, en ropa de domingo, con varios pañuelos grandes en la espalda. Llevan bastón de ritmo con cascabeles y cintas en la mano y son acompañadas por dos músicos con caja y flauta roncadora.

f) *Los cuzqueños*

Es un grupo de cuatro hombres y cuatro mujeres, con tres *auquis*. Los danzantes se visten como cuzqueños y los *auquis* (también llamados 'negritos'), van vestidos con harapos, máscaras y sombrero negro. Son acompañados por una arpa, dos violines, dos tinyas y un clarinete.

g) *Los Caballeros de Huari*

Agrupar a siete hombres, vestidos de negro, camisa blanca, corbata, guantes blancos, faja y pañuelo blanco. En la cabeza llevan un sombrero de paja blanca con espejo, flores artificiales y cinta ancha. Se cubren con máscaras de color rosado, con ojos azules y barba negra. En cada pantorrilla tienen amarradas polainas de cascabeles de metal. También llevan un pequeño látigo. Son acompañados por dos músicos que tocan caja y flauta roncadora.

h) *Los Chapetones*

Es un grupo de seis hombres, con terno negro, camisa blanca, corbata, sombrero negro con un pequeño espejo, plumas y cintas coloradas. Llevan un pañuelo de color en la mano y sobre la cara una máscara de color rosado, con ojos azules y barba negra. Son acompañados por un violín. Personifican a los Españoles.

i) *Cahuallu-danza*

Reune de cuatro a siete hombres jóvenes, vestidos de terno negro camisa blanca, sombrero negro con un pequeño espejo, plumas y cintas coloradas; además utilizan lentes oscuros. Llevan en la mano una espada de madera o de metal. Imitan a los jinetes españoles: a la cintura se amarran remedos de caballos. Son acompañados por un violín.

j) *Los Incaicos*

En Huaylas, en ocasión de la fiesta de Santa Isabel, se lleva a cabo cada año el concurso de los 'incaicos'. Varios barrios presentan dramatizaciones y cantos que tratan de los diversos aspectos de la vida del Tahuantinsuyo, de la aparición de los Españoles, de la muerte de Atahualpa, etc. Los grupos de cada barrio son acompañados por combinaciones de arpa, violín, acordeón y bandola.

k) *Los Atahualpas*

Esta danza reúne a un grupo de doce a veinticuatro hombres jóvenes, vestidos como indios norte-americanos: con flejos en los costados de la camisa y del pantalón, "tocados de plumas de aves y un pañuelo de color amarrado en la cadera como si fuera un taparrabo. Llevan escudos con dibujos y bastones de cobre. También se les llama 'Comanches', 'Pielas Rojas' o 'Aguarunas'. Hay uno o dos líderes y unos *auquis* que abren el camino y piden dinero al público. En algunos grupos hay una o dos mujeres. Son acompañados por combinaciones de violín, tambor y bandola.

Los *incaicos* representan la captura, el rescate y la muerte de Atahualpa y otras escenas del pasado incaico. Este drama ritual puede considerarse como un rechazo a la dominación hispánica y sirve para reforzar la organización social. Es un contramovimiento ideológico, una auto-identificación con la cultura indígena⁽⁶⁾. Lo mismo se podría decir de los *Atahualpas*, que se han originado en Paramonga, quizá como consecuencia de las películas norteamericanas de 'indios y vaqueros'. Como muchas personas del Callejón de Huaylas trabajan en Paramonga, sobre todo gente de Carhuaz, esta danza se ha difundido hasta el Callejón.

Todos los danzantes, salvo los *chapeltones*, los *cahuallu-danzantes* y los *incaicos*, han sido observados generalmente en fiestas patronales en todo el Callejón de Huaylas. Los *chapeltones*, los *cahuallu-danzantes* y los *incaicos*, han sido observados sólo en la fiesta de Santa Isabel de Huaylas⁽⁷⁾. Todos estos grupos de danzantes acompañan a la imagen de la Virgen o del Santo en la procesión, con música religiosa.

Las danzas pueden dividirse en dos categorías principales: (1) las danzas nativas del período anterior a la llegada de los Españoles; (2) las danzas extranjeras adoptadas durante el gobierno de los virreyes y danzas nativas que surgieron bajo su dominio. La identidad de lo indio y de lo español, convergió y las danzas de los Españoles fueron adoptadas y modificadas por los indios. Muchas de las danzas han

perdido su significación y su función social verdadera y se han transformado en mera pompa (Ver Valcarcel 1945). Se nota además, que las danzas tradicionales siempre son danzas colectivas, mientras que los bailes modernos son más bien de pareja; es decir, individualizantes.

QUINTA PARTE

BREVE ANALISIS DE LA INFORMACION PRESENTADA

Después de haber ofrecido una descripción de los instrumentos musicales, sus combinaciones, las ocasiones en las cuales se emplean, así como de las danzas, podremos esbozar un cuadro analítico que analizaremos a la música tradicional y moderna, a la luz de los instrumentos musicales, su fabricación, sus combinaciones, las ocasiones en las cuales se utilizan, el sistema musical empleado, el repertorio y las danzas:

	MUSICA TRADICIONAL	MUSICA MODERNA
Instrumentos musicales	Categorías a, b, y c.	Categorías d y e.
Fabricación	Por los mismos músicos, expertos en el Callejón.	Por expertos en el Callejón de Lima y del extranjero.
Combinaciones	b c, d b, c.	d e, e.
Ocasiones	Fiestas Religiosas.	Fiestas Seculares.
Sistema musical	Pentatónico	Diatónico.
Repertorio	Huayno, pasacalle.	Marinera, vals, polka, cumbia.
Danzas	Colectivas (danzas)	De pareja (bailes).

Analizando la *música tradicional*, apreciamos que es pentatónica; que su repertorio está constituido por huaynos y pasacalles; que los instrumentos pertenecen a las categorías de los idiófonos, membranófonos y aerófonos; que son fabricados por los mismos músicos; y que las combinaciones de instrumentos musicales se hacen con membranófonos y aerófonos o de cordófonos con membranófonos y aerófonos, para acompañar a grupos de danzantes, en ocasión de fiestas religiosas. Se podría continuar la revisión de este paradigma, con criterios socio-económicos y geográficos, diciendo que es la música de la población rural, indígena, que vive de manera comunitaria en las alturas y que es explotada por los no-indios.

De igual manera se puede interpretar el paradigma de la *música moderna*. Es diatónica, con un repertorio de marineras, polkas, valsos y cumbias, además de huaynos y pasacalles. Los instrumentos pertenecen a las categorías de los cordófonos y de la banda y son fabricados por expertos en el Callejón, comprados en Lima o importados del extranjero. Las combinaciones musicales se hacen de cordófonos con instrumentos de banda o sólo instrumentos de banda, para acompañar a bailes de pareja, en ocasión de fiestas seculares. Es la música de la población urbana, mestiza, que vive de manera individualista en los centros urbanos y que se encuentra en una situación de privilegio con relación a los indios.

Por supuesto, este cuadro analítico sólo sirve como una orientación. Pero no hay que olvidar, que en algunos casos la música, aun cuando es interpretada con instrumentos tradicionales, puede ser moderna. Por ejemplo, se interpretan marineras y cumbias en la caja con la roncadora y las bandas tocan huaynos antiguos.

Cambios en la música.

El terremoto del año 1970 ha cambiado totalmente la vida en el Callejón de Huaylas; sobre todo la nueva carretera Pativilca-Caraz es un medio de comunicación muy eficiente y en cierto sentido estimula la migración y el turismo es decir, la aculturación.

La mayoría de los músicos no son músicos profesionales. Son campesinos, peones, etc. Muchos de ellos se van unos meses al año a la costa, sea para cosechar algodón en Huaral o para trabajar en las islas guaneras, etc. Por esta razón, la continuidad de los grupos musicales no se mantiene. Además, de su trabajo en la costa los músicos muchas veces vuelven con radios y toca-cassettes y con otras ideas sobre la música.

Algunos cantantes del Callejón de Huaylas se han hecho famosos y viven en Lima. Entre estos y sólo para citar algunos, aludiremos a La Pastorita Huaracina, La Princesita de Yungay y el Jilguero del Huascarán. Ellos sirven de ejemplo a los músicos jóvenes, quienes interpretan sus canciones. Ellos y los demás músicos del Callejón actúan en los coliseos de Lima u otras ciudades, para que los migrantes puedan escuchar la música de su región.

El turismo influye mucho en la música. No directamente —los turistas no traen su música— pero sí indirectamente, debido a la clase de música que se toca en las tabernas de Huaraz y también a la intervención de un organismo del estado, en este caso el *Ministerio de Industria, Turismo e Integración* en Huaraz. En las tabernas actúan en general grupos de músicos que tocan el repertorio sud-americano, con (muy pocas), piezas del Callejón, del Perú y del resto de Sud-América, sobre todo del Altiplano. ¿Por qué esta clase de música si el Callejón tiene una tradición musical muy rica? Porque a los turistas les agrada escuchar esa música y hay que complacerlos... Por supuesto, se gana buen dinero con estos 'espectáculos folklóricos' y poco importa la autenticidad de la música. Esta música 'folklórica' se encuentra fuera del contexto social, por el hecho de que está manipulada por gente con interés comercial y no forma parte de un evento cultural propio de la región.

La influencia del *Ministerio de Industria, Turismo e Integración* es de otra índole. Consiste en su labor de coordinación y apoyo a nivel de Concejos Provinciales, organizaciones artesanales y culturales. A través de la realización de ferias artesanales y festivales de canciones y danzas folklóricas, promueve las actividades folklóricas, como forma de alentar el turismo en la zona.

La música en el Callejón de Huaylas esta en un flujo continuo de cambio recibiendo muchas influencias de fuera y por consiguiente, experimentando muchos cambios a su interior. Hay quienes piensan que las *oposiciones estructurales* existentes al interior del Callejón se borrarán en los próximos años, dados los cambios existentes, pero nosotros discrepamos con estos autores (ver por ejemplo Bode 1977 y Oliver Smith 1977, 1979).

En un esfuerzo por estudiar los resultados de los procesos de aculturación generados por la influencia del occidente en la tradición musical de sociedades no-occidentales, List distingue cinco niveles:

- a) Desintegración y desaparición eventual de la música indígena.
- b) Transferencia de función, esto es, el uso de la música indígena en un contexto nuevo.
- c) Continuidad de la música indígena lado a lado con la música importada.
- d) Creación de una música nueva que contenga elementos indígenas y elementos 'prestados'.
- e) Continuidad de la música indígena con cambios estilísticos menores. (List en Lutz 1978: 120-121)

Antes de concluir este artículo, debemos preguntarnos cuáles son los factores que ya sea, eviten o aceleren el proceso de intercambio de rasgos musicales entre dos culturas. Una segunda pregunta sería, si existe un proceso de selección, retención o rechazo de estos rasgos.

En el Callejón de Huaylas, parece ser que es posible encontrar los cinco niveles de aculturación musical anteriormente aludidos. Ello implica la existencia de un peligro real de desintegración y hasta de la desaparición eventual de la música indígena. Actualmente hay pocos jóvenes que quieren tocar *música tradicional*. Les agrada más participar en conjuntos de cuerdas o en una banda, quizá porque les atribuyan mayor prestigio social y les generen mayores ingresos económicos.

La aculturación ocurre más bien en los centros urbanos, principalmente en la ciudad de Huaraz. Ello lo encontramos fundamentalmente en la llamadas tabernas folklóricas, donde si sus propietarios lo desearan, las podrían transformar en auténticos centros de revitalización de la música tradicional.

Finalmente y para concluir, debemos indicar que lo expuesto anteriormente no es más que un primer paso que necesariamente debe ser contrastado con la realidad empírica. Sólo después de efectuar dicha tarea, será posible considerar su eventual incorporación a las teorías existentes.

NOTAS

1. Deseo expresar mi más profundo agradecimiento a la Fundación Neerlandesa para el Fomento de Investigaciones Tropicales (WOTRO), que viene auspiciando mis investigaciones etno-musicales peruanas, a través de una beca de estudios de 36 meses. La información que presento en este artículo, constituye datos parciales, obtenidos hasta la fecha, que formarán parte de una Tesis de Grado para optar el doctorado en Antropología, en la Universidad de Leiden.
2. Además de las técnicas tradicionales (p. ej., observación, participación y entrevistas), he hecho uso intensivo de un equipo audio-visual consistente en una grabadora Uher 4200, report stereo IC, con dos micrófonos sennheiser MD 421 y audífonos KOSS K/6A. Dos cámaras fotográficas Nikon, Modelo FE, dotadas de lentes Nikkor de 28, 50 y 135 mm. Un flash modelo Metz 34 BCT2. Y, finalmente, una filmadora Braun Nizo 481, macro S-8.
3. El trabajo de campo que vengo efectuando, se caracteriza por la selección sistemática de datos orales y escritos, durante el cual tomo fotografías, filmo y grabo todo tipo de fiestas (tanto seculares como religiosas; así como públicas y privadas). También estoy esforzándome en aprender a tocar algunos instrumentos musicales tales como el arpa y la *chiska*.
4. Ver Jean-Jacques Nattiez: *Fondements d'une semiologie de la Musique*. Union generale d'editions, Paris, 1975. Nattiez y otros han publicado en la revista francesa *Musique en jeu*.
5. Ver *Relación de danzas del departamento de Ancash*, editado por el INC; y el trabajo de Angeles Caballero (1973).
6. Ver Smith (1975:85-95).
7. Ver *Monografía de Huaylas* (pp. 170-171 y 185-187), así como el libro de Doughty (1968).

FUENTES CITADAS

- ANGELES CABALLERO, César. "La danza de los 'shacshacs'", en *Perú Indígena*, 1953 vol. IV, No. 9, pp. 135-140.
1953 "Cuatro danzas de la provincia de Huaylas", en *Tradición*, año III, vol. V, Cuzco, pp. 34-39.
- ARGUEDAS, José María. "Nuestra musica popular y sus intérpretes", Mosca Azul 1977 & Horizonte, Lima.
- ASOCIACION DE MAESTROS PRIMARIOS. "Monografía de Huaylas". 1945-1946

- VAN DER BERGHE, Pierre. "Class and ethnicity en Perú", *International Studies in*
1974(ed) *Sociology and social anthropology*, vol. 16, Brill, Leiden.
- BODE, Bárbara. "Disaster, social structure, and myth in the Peruvian Andes: the
1977 genesis of an explanation" en *Annals of the New York Academy of*
Sciences, vol. 293, pp. 246-274.
- DOUGHTY, Paul. "Huaylas, an andean district in search of progress", Cornell
1968 University Press.
- FELD, Steven. "Linguistic models in ethnomusicology", en *Ethnomusicology*, vol.
1974 XVIII (2), pp. 197-218.
- HORTON, Douglas. "Haciendas and Cooperatives: a study of estate organization,
1976 land reform and new reform enterprises in Peru", *Latin American*
Studies Program, Cornell University. Dissertation series No. 67.
- INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA. "Relación de danzas del departamento
1978a de Ancash" en *Boletín de musica y danza*, No. 2, pp. 17-22.
1978b "Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú",
Oficina de música y danza, Lima.
- INSTITUTO DE PASTORAL ANDINA
1974 "La fiesta en los Andes", en *Allpanchis*, vol. VII, Cuzco.
- KUNST, Jaap. "Ethnomusicology", den Haag.
1959
- LIST, George "Ethnomusicology: a discipline defined", en *Ethnomusicology*, vol.
1979 XXIII (1), pp. 1-4.
- LUTZ, Maija. "The effects of occulturation on eskimo music of Cumberland
1978 Peninsula", *Canadian Ethnology Service Paper No. 41*, National
Museum of Man, Mercury Series, Ottawa.
- McALLESTER, David. "Enemy way music. A study of social and esthetic values
1954 as seen in Navaho music", *Papers of the Peabody Museum of American*
Archaeology and Ethnology, Harvard University, vol. XLI,
No. 3.
- MERRIAM, Alan. "The anthropology of music", Northwestern University Press.
1964
1967 "Ethnomusicology of the Flathead Indians", *Viking Fund Publica-*
tions in Anthropology, ed. Sol Tax, No. 44, Aldine Publishing Col.,
Chicago.

- 1972 "Anthropology and the dance", en *New Dimensions in dance research: Anthropology and dance The American Indian*, ed. Tamara Comstock, Committee on Research in Dance, New York university, pp. 9-28.
- 1977 "Definitions of 'comparative musicology' and 'ethnomusicology': an historical-theoretical perspective", en *Ethnomusicology*, vol. XXI (2), pp. 189-204.
- OLIVER-SMITH, Anthony. "Disaster rehabilitation and social change in Yungay, 1977 Perú", en *Human Organization*, vol. 36, No. 1, pp. 5-14.
- 1979 "The Yungay avalanche of 1970: anthropological perspective on disaster and social change", en *Disasters*, vol. 3, No. 1, pp. 95-101
- ROYCE, Anya. "The anthropology of dance", Indiana University Press, Bloomington and London.
- SMITH, Robert. "The art of the festival", University of Kansas Publications in anthropology, No. 6, Lawrence, Kansas.
- VALCARCEL, Luis. Prólogo de "Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes", 1945 de Pierre Verger, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.