

## Sobre el morfema quechua *huay* y su relación con el concepto de música en la cultura andina.

Julio Mendivil.

¿Quién puede ser capaz de señalar los límites que median entre lo heroico y el hielo de la gran tristeza? Con una música de éstas puede el hombre llorar hasta consumirse, hasta desaparecer, pero podría igualmente luchar contra una legión de cóndores y de leones... José María Arguedas.

Fue hace algunos años que me inicié en la preocupación por la voz quechua *huay*. La había encontrado repetidas veces en el nombre de danzas, de instrumentos y de géneros musicales, y por si fuera poco, como interjección obligada en diversos cantos fúnebres o agrícolas de la sierra andina<sup>1</sup>. En efecto, una larga lista de vocablos emparentados con la música se derivan del morfema *huay* o *huá*: huayno, huaylas o huaylarsh, wayli, huayllina, huanca, huallina, huaylíja, huayllacha, etc. ¿Existe alguna relación entre estas voces? ¿Por qué la presencia constante de este vocablo en la música de los Andes? Rebuscando en documentos escritos de los siglos XVI y XVII, y con la ayuda de algunos datos que yo junté en mi experiencia como músico, intentaré una hipótesis, es decir, trataré de encontrar lo que la intuición me dice.

Nada parece indicar que la relación *huay* - música andina sea reciente. Así lo demuestra la revisión de los vocablos musicales recogidos por los cronistas. Cobo menciona una fiesta llamada *yaguayra* (ver Cobo, 1956:213) que duraba dos días y otra que se realizaba en el mes de noviembre con el nombre *guayara* (Ibid:216). Más adelante, en un capítulo especialmente dedicado a los bailes, menciona la danza *guayaturilla* y "el baile propio de los Incas, denominado *guayaya*" (ver Cobo, 1956:271). Acosta describe la danza de los *guacones*, también nombrada por Cobo (ver Acosta, 1954:206). Molina, el cuzqueño, recoge los taquíes *huallina* o

(1) Debo a Chalena Vásquez dicha preocupación y también mis primeras reflexiones en torno al tema. Al respecto véase Vásquez (1990:116).

*huayllina*, *yaguayra* o *llahuayra* (ver Molina, 1989:69,70 y 71,72), y el *guarí* o *guarita* (Ibid:102 y 105). Las mismas danzas aparecen en los escritos indígenas. Santa Cruz Pachacuti menciona las danzas *chamaiguarisca* y la *huallina* (ver Santa Cruz Pachacuti, 1968:285 y 291), mientras que Guaman Poma menciona las danzas *uaricza*, *uaco taqui uacon* (1988:293,294) y la danza de labradores *uanca* (Ibid:288). Dos de estas danzas son comentadas en los documentos de extirpación de idolatrías del padre Arriaga: *huanca* (ver Arriaga, 1968:276) y *uacuc* (ver Ibid:213 y Guaman Poma, 1988:195). Tres voces más aparecen en los escritos de el extirpador Francisco de Avila: las danzas “*huaylas*, que les hacen cantar y bailar a los hombres de Surco” (Avila, 1975:57), *huancaycocha*, que bailaban los que tenían llamas y pumas (Ibid:64); y *huacasas* apelativo dado por el dios Pariacaca a los encargados de velar por la actividad musical (Ibid:56).

Puedo asegurar que esta lista no es exhaustiva. No trataré, ahora de descifrar el significado de cada una de las voces transcritas. Lo haré sólo cuando la ocasión lo requiera. Mi intención era tan sólo mostrar que la presencia del vocablo *huay* en la música andina era anterior a la invasión europea. He obviado conscientemente dos géneros musicales hartamente nombrados por los cronistas. Me refiero al *haylli* y al *harawi*. No encuentro motivo alguno para incluirlos a no ser por una alusión de Guaman Poma a un canto de labradores *hara uaya*, que, forzándolo, bien podría ser un punto intermedio entre *huay* y *harawi*.

Algunos de estos nombres coinciden con nombres de danzas y géneros actuales como el *huaylas* del Valle del Mantaro, “la *huanca*, canto religioso de acordes y sonos tristes, que suele entonarse en las siembras y cosechas” (Lira, 1944:1095), o la *huayllina*, el canto agrícola de la región centro sur. Estas danzas han sido estudiadas por otros autores (ver D’Harcourt, 1990, Alviña, 1908, Caballero, 1988, Bolaños 1985, etc). Desgraciadamente, no contamos con un mapa de danzas similar al de instrumentos musicales que realizó el INC en el año 78. Eso aminora nuestras posibilidades de comparar y establecer contactos. Yo no podría afirmar cuáles son los nexos entre la *huanca* prohibida por Arriaga a principios del siglo XVII y la recopilada por Caballero (ver Caballero, 1988:232,233) en el Cuzco de este siglo; o entre la *huayllina* de las crónicas y la *huaylia* de San Pedro de Casta o la “*waylia*, danza típica de ciertas provincias del Cuzco” (Lira, 1944:1127). Menos aún entre el *huaylas* de

los hombres de Surco y el que, poblado de saxofones, clarinetes y arpas, retumba actualmente en el centro del Perú. Tampoco es mi propósito. Quisiera, en cambio, hacer notar la posibilidad de establecer un campo de acción semántico sobre la base de las voces –las que mencionamos al inicio y las que hemos recogido de las crónicas– que, teniendo una relación con la música, se derivan del morfema *huay*. Quiero valerme para ello de los diccionarios quechua–español antiguos como los de Santo Tomás y González Holguín.

Cuando Fray Diego González Holguín publicó su *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca*, ya habían sido publicados cuatro lexicones en tierras peruanas. El primero, el de Domingo de Santo Tomás, había recogido el quechua del Chinchaysuyu, la zona noroccidental del imperio; González Holguín, por su parte, tomó el quechua del Cuzco de los primeros años del siglo XVII. En ambos trabajos las voces relacionadas con la música no son muy frecuentes. Menos frecuentes aún resultan las concordancias entre los significados adjuntos por los diccionarios y las acepciones musicales por nosotros conocidas. *Huanca*, por ejemplo, aparece en González Holguín como “cierta provincia” (González Holguín, 1989:17)<sup>2</sup> y no aparece en Santo Tomás<sup>3</sup>. Le sigue *huancar*, atambor (GH:177), que figura como *guancar* en Santo Tomás (ST, 1951:50 y 364). Otra voz mencionada es el nombre de las trompetas de caracol marino *huayllaquepa* (GH, 1989:192) que está relacionada con la voz “guaylla, o quiva çapa, eruaçal de mucha yerba” (ST, 1951: 283). El término *huacon* podríamos unirlo a la voz “*saynatahuacon*, los que hacen juegos, o danças disfrazados” (GH, 1989:156 y 583). *Huallina*, *guayaya*, *uaucu* y *llahuayra* no se encuentran en los diccionarios. El taquí *guari*, *uaricza*, o *chamaiguarisca* tampoco se encuentra en los lexicones, pero ha sido descifrado por algunos autores gracias a la ayuda de las crónicas. Según los D’Harcourt (ver D’Harcourt, 1990:94), se trataría de una derivación de la palabra “*huara*, pañetes o çaraguelles estrechos” (GH, 1989:182) y estaría en relación con la fiesta del “*huarachicuy*, la junta, o borrachera para celebrar el día primero que ponían çarahuelles a sus muchachos” (GH, 1989: *ibid.*). Ello concordaría con las descripciones que da Molina de este taquí (ver Molina, 1989:99), y con la de otros

(2) En adelante GH.

(3) En adelante ST.

cronistas. También concuerda con un pasaje de Guaman Poma en el que relata las celebraciones del mes de febrero:

“En este mes se dize uaray uara, quiere dezir zaraguelles, y acf de uaray que se ponian en este mes la uara, saraguelles, que hasta agora lo ussan” (Guaman Poma, 1988:213).

Sin embargo, más adelante, Guaman Poma se refiere a una de las fiestas del Inca llamada “uaricza, aravi del inga”. Dice:

“Uaricza que cantaron ... Y uaricza y aravi dize acf: Araui arai aray arai arai ayay arai. Uan diciendo lo que quieren y todos al tono de arai. Responden las mugeres: Uaricsa ayay uaricza chamay auricza” (Guaman Poma, 1988:293).

Como recordará el lector entendido en la materia, Guaman Poma no sólo fue un cronista quechuhablante, sino que además, fue testigo directo de muchos de los rituales incas. Es cierto que sus informaciones han sido puestas en tela de juicio más de una vez por algunos historiadores; sin embargo, su cercanía y familiaridad con el mundo prehispánico peruano lo convierten en una fuente de primera importancia. Pues bien, digamos que, si los cronistas equivocaban o trasponían topónimos y nomenclaturas a su antojo, las posibilidades de errores lexicográficos en la obra del indio, son mucho menores. Si para Guaman Poma no existe relación entre *huarachicuy* y *guari*, podemos, al menos suponer, que los autores franceses, confiados en las informaciones a veces tergiversadas o incorrectas de los cronistas, se equivocaron en su interpretación.

Guaman Poma plantea otro problema cuando sitúa la *huanca* en una zona que escapa a la influencia quechua y recoge un texto en aymara (Guaman Poma, *Ibid*:290 y 300). Ello me obligaría a ampliar más el radio de acción pero no lo haré por ahora.

Regresemos al quechua. No es ninguna novedad que *huayno*, el género más difundido en el territorio andino, no aparece en ninguna de las crónicas. Lo encontramos, sin embargo, en el diccionario de González Holguín: “*huayñunaccuni*. Baylar de dos en dos pareados de las manos” (GH, 1989:194). Esa es la única alusión al género andino que he encontrado entre las danzas y los cantos prehispánicos. Quedan por escudriñar las

correspondencias entre el género musical y la palabra *uayno*, compadre o compadrazgo, que aparece repetidas veces en la crónica del supuesto príncipe lucanas. Es posible que el sentido de nexos juegue un rol importante en el nombre *huayno*. Mientras que los compadres quedan enlazados a través de una filiación política, los danzantes también mediante un nexo físico: el entrelazar las manos. Pero no sigamos adelante con las especulaciones y regresemos ahora al *huay*.

Bien, para delimitar más nuestro campo de acción semántico, quiero ordenar las voces, que, a mi entender, nos siguen planteando una relación *huay* – música andina: *huanca*, *huayno*, *huaylí*, *huayllina*, *huaylas*, *guari*, *uaricza*, *guayaya*, *uauco*, *wayli*, *huacon* y *huacasas*. Queda la posibilidad de que *yahuara* se trate de una metátesis de *huayara*. Posiblemente tenga otra raíz etimológica. *Huacasas* guarda probablemente relación con el nombre de los adoratorios prehispánicos andinos, *huaca*, ya que eran ellos, los *huacasas*, los encargados de dirigir los ritos a Pariacaca (ver Avila, 1975:56). Volveré a ello más adelante. Centraré por ahora mi atención en la voz *huay* como morfema aislado en el quechua:

14 | 15

“Huá, Admiración de lástima o valame Dios.

Huay, Voz de lástima de otro.

hua, o huaymini, Tener lástima ” (GH, 1989:164).

“Gua, interjección” (ST, 1951:138).

Una observación: en el quechua la onomatopeya del llanto se compone precisamente por el sonido *huay* o *huá*. Ello se complementa con las siguientes voces en las que encontramos el *hua* como un morfema asociado:

“Huaccaycachani. Andar llorando a menudo.

Huaccaycuccuni. Llorar tiernamente.

Huaccay huaccallay. Lastimosamente. Compasivamente”  
(GH, 1989:166).

“Guacac o guacacoc, el que llora.

Guacac çapa, gemidor o llorador” (ST, 1951:279).

La relación *huay* – llanto resulta pues válida. Veamos ahora qué ligazón existe entre estas voces y la vida ritual en el tiempo incaico:

“Huaccayllicuni. Era inuocar a Dios llorando por agua cantando de noche por las calles un cantar lloroso. Huaccaylli. Era la inuocación que hazían a Dios por agua cuando no llovía. Huaccayllicuy. La procesión, o cualquiera inuocación que se haga por agua que assi lo vsan agora los indios en la falta de agua Dios hazedor del hombre danos tu agua y los tonos son de ayau queu. sol, fa, mi...” (GH, 1989:1677).

Otro valor significativo encontramos en las palabras compuestas por la voz *huay*. Veamos:

“Huaccan. Sonar campana.

Huaccan. Cantar las aves, gañir, aullar, bramar, chillar de todas maneras de animales” (GH, 1989:165)

“Guacani, gui, graznar cualquier aue.

guacani, gui, guacacuni, gui, relinchar o gruñir. o aullar cualquiera animal generalmente” (ST, 1951:279 y 280)

No resulta difícil, si analizamos las voces arriba transcritas, encontrar un sentido al morfema *huay*, ya sea aislado o asociado, que se relaciona con los actos de llorar, implorar y producir sonidos, en especial, sonidos que expresen dolor o sonidos producidos por animales. Podríamos proponer la hipótesis de que el vocablo *huay* remotamente tuvo estas acepciones y que su relación con la música radica en que las expresiones musicales fueron entendidas como el llanto de los objetos (o instrumentos) que los producían o de los individuos que los emitían. No resulta descabellado si tomamos en cuenta que González Holguín en su diccionario traduce “tañer instrumentos musicales” como “Ppucuni, huaccachini y huactani” (GH, 1989:677). Tenemos así, que tocar instrumentos musicales –si unimos *Ppucuni* a “*Ppucuna*: Fuelles o cañuto para soplar”(GH, 1989:294) y tomamos el significado de “*Huactani*: Dar a algo asido de la mano” (GH, 1989:172) –sería en quechua: soplarlos, hacerlos llorar y golpearlos.

Si bien Saussure encuentra arbitraria la relación entre concepto y onomatopeya, Rowe ha señalado que dicha relación no resulta imposible en el quechua, un idioma “que necesariamente refleja pensamientos mágico-religiosos” (ver Rowe, 1973:xxvii). Arguedas mismo remarcó esa importancia refiriéndose a la supervivencia “fáustica” de la onomatopeya

(ver Arguedas, 1948:50). Ya en el siglo XVII Cobo aseguraba que:

“Investigando su etimología y origen, hallamos haber sido puestos sus vocablos o por alguna semejanza tomada de la cosa significada por ellos... o para denotar alguna propiedad de la cosa que significan” (Cobo, 1956:236).

16 | 17

Si me he extendido un tanto en esta característica del quechua es porque, creo, en ella se encuentra el centro motor de mi hipótesis. En el castellano, el concepto “música” está asociado a valores significantes provenientes de otra lengua: la griega. Del mismo modo, el concepto de música que trajeron los españoles, era, si se quiere, un producto interregional, logrado gracias a la confluencia de diversas culturas—o diversas influencias culturales—en un mismo espacio geográfico. Si ese fue el caso de la Europa del medioevo, en el mundo andino se originó un proceso diferente, en el cual los contactos interculturales dejaban grueso margen a la particularidad. Pero si bien es de suponer que una lectura holística de los conceptos musicales indígenas hacia el interior de toda América arrojaría muchas afinidades o similitudes, creo que, en nuestros países, la musicología aún está por empezar un trabajo empírico al respecto. Y ese es justamente mi propósito: lograr un concepto de la música andina que se acerque lo más posible al concepto música tal como la pensaban los antiguos peruanos; es decir, partiendo de la sonoridad de la palabra que lo contiene, en este caso, del morfema mencionado. Remitiremos al lector a las reflexiones de Wittgenstein sobre el valor semántico que pudiera adquirir—mediante valores rítmicos—la palabra; concepto al que se refiriera como *Sprachspiel* (juego de palabras). Piénsese en las posibilidades expresivas que encontrara Arguedas en la palabra *Zumbayllu* o en la voz *illa* en el capítulo sexto de *Los Ríos Profundos* (ver Arguedas, 1995:235-239). O piénsese en los experimentos poéticos de Tzara y los dadaístas; o en Breton, Schwitters y Nicolás Guillén, o en la obra musical del italiano Luigi Nono o en el compositor alemán Bernd Alois Zimmermann en sus últimos años. En todos esos experimentos la palabra adquiere un valor semántico derivado de su propia sonoridad.; siguiendo a Jakobson lo denominaré “Principio de Equivalencia Fonológico” como él lo hace al analizar las características del lenguaje poético (ver Jakobson, 1960: 65-70). Guardando las distancias, algo similar encuentro en el quechua, en el

cual la palabra adquiere nuevos valores semánticos a través de la onomatopeya, es decir, a través de su sonoridad. Esa sonoridad, me arriesgo a afirmar, esconde valores sinestésicos culturales muy específicos dentro de la cultura quechua. Si ésto fuera así, serán las mismas palabras las que habrán de revelarlo.

Ahora ¿es posible demostrar o reforzar la existencia de una relación entre la música y el llanto? Pienso que sí. Veamos la estrofa de un conocido huayno indígena de la provincia de Lucanas, del departamento de Ayacucho:

“Arpaschallay,  
viulinchallay  
miskita huaccaykamuy”

“Arpita mía,  
violincito mío  
lloren dulcemente”.

El lector advertirá que el verbo llorar suplanta al verbo sonar en la canción. Son quizás miles los huaynos que lo hacen; sin embargo, se trata de algo más que una simple metáfora; se trata más bien de un valor signifiante. El mismo Arguedas repite la figura con frecuencia en *Yawar Fiesta*:

“Los wakras como voces de toros que lloraban sobre las cumbres”  
(Arguedas, 1948:46).

“...la arpa y el violín que tocaban la danza, también lloraban fuerte en el silencio”(Arguedas, 1958:155).

Resulta obvio, pues, que la relación existe. Puede decirse ciertamente que el carácter melancólico de la música andina ha sido ampliamente comentado por otros autores. Yo quisiera llamar la atención sobre los criterios con que ha sido hecho, pues mi observación habrá de tomar rumbos distintos. El Sr. Baquerizo asegura, por ejemplo, que “la canción quechua o andina no ha sido siempre triste y desolada” (ver en García M, 1991:12); Caballero F. hizo, igualmente, una defensa apasionada de la virilidad de lo que él denominó *música inkaika* (ver Caballero, 1988:36,37). El mismo Arguedas sugirió alguna vez que la tristeza de la música andina fue una reacción posterior a la desestructuración del mundo prehispánico. Yo sospecho que no. No quiero decir con ello que el pueblo andino no haya experimentado procesos históricos muy dolorosos y que éstos no hayan



tenido repercusión alguna en su creación musical, pero nada parece indicar que dichos procesos fueran factores determinantes en la conformación de las características de la música de los Andes que hoy conocemos. La historia registra numerosos casos de sociedades altamente explotadas que han elaborado lenguajes musicales muy vitales. Además, los grupos humanos que soportaron el enfrentamiento directo con la cultura europea, poseían ya al momento de la conquista una tradición musical que, por muy heterogénea que haya sido, estaba ya bastante arraigada. Afirmar que la música andina es triste porque el proceso que vivió la sociedad andina desde la invasión europea fue sumamente triste, me parece un extremo de determinismo histórico aun cuando lo haya dicho el mismo Arguedas. Y eso no deja de ser una visión *etic* de la cultura andina. Justamente tomando el camino de Merriam para quien: "Todo sistema musical está basado en una serie de conceptos que integran a la música dentro de las actividades de la sociedad" (Merriam, 1964:63). Lo importante sería lograr una visión *emic* de la música andina que nos permita acercarnos a los conceptos prehispánicos que ahora desconocemos: la palabra *música* no existió en el quechua precolonial.

18 | 19

¿Existió una relación música – llanto en el Perú prehispánico? Trataremos de demostrarlo recogiendo las percepciones de quienes escucharon la música producida por los antiguos peruanos. Dice Hernando de Santillán:

"...y así de ordinario nunca están sino llorando; aunque sea en fiestas y regocijos, todo es llorar, y sus cantares todos son de duelo" (Santillán, 1968:129).

Otro cronista de la época anotaba que:

"Su cantar y el son tiran a tristeza... y tañen unos sones que provocan a llorar" (López de Gómara, 1946:208).

Puede aducirse que esa era la visión de los españoles y ciertamente lo era, pero sucede que no difiere en nada de la de los propios indígenas. Un informante del padre Avila afirmaba que "tocaban constantemente, hacían llorar la Huanapaya", la trompeta de caracol (ver Avila, 1975:113). Guaman Poma, asimismo, cuenta que durante sus rituales los indios hacían:

“...grandes lloros y llantos con canciones y músicas baylando y danzando, lloraban” (Guaman Poma, 1988:263).

Eso podría bastar para mostrar que dicha relación existía; sin embargo, el sentido común me dice que no es suficiente. Reflexionemos: si el morfema *huay* posee una relación con el implorar y con el llorar, y sobre todo con este último, deben existir entre los textos de los cronistas las pruebas de esa trilogía *huay – llanto – imploración*. Pues bien, esos textos existen. Gutiérrez de Santa Clara narra la reacción indígena frente a un eclipse lunar de la siguiente manera:

“...lloraban todos y gritaban guayando como judíos...”  
(Gutiérrez de Santa Clara, 1963:231).

Y López de Gómara, igualmente, dice:

“...por costumbre que tienen de llorar delante de la Guaca, y aún guaca es lloro, y guay voz de recién nacido...Entran en los templos llorando y guayando, que guaca eso quiere decir.”  
(López de Gómara, 1946: 227).

Los documentos indígenas también lo confirman. En un proceso de idolatrías en Carampomá un declarante confesó su participación en ritos relacionados con la lluvia. En ellos, los indígenas lloraban acompañados de tambores para invocar a la lluvia (ver Gushiken, 1972-74:163). Guaman Poma refiere lo mismo: Los indios acostumbraban “ayunar y hazer penetencia y llorar en sus templos, ydulos, haciendo ceremonias y sacrificios” (ver Guaman Poma, 1988:210). Tenemos noticias similares de los extirpadores de idolatrías de Huamachuco, al norte (ver Anónimo 1918:40). No sólo eso. Como ha subrayado Alviña la plaza central de ceremonias del Cuzco, se llamaba *Huaccaypata*, es decir, el lugar del llanto (Alviña, 1919:10). El mismo Porras Barrenechea, un hispanista, se refiere a las connotaciones del vocablo en los siguientes términos:

“El nombre Wak’aypata es más propio [...] porque Wak’ay puede significar también ‘canto’ y ‘queja’. En esta plaza se celebraban las grandes fiestas del Cusco imperial. Presidía el Inca [...] La

persona del Inca sólo podía ser contemplada en casos excepcionales; los súbditos con derecho a habitar en el Cusco podían verlo en esta plaza [...] Y aunque, como se ha apuntado, existe duda acerca del nombre de la plaza, este alarido de asombro y rendimiento, de ilimitada entrega, mezcla de ternura, y de terror religioso, justifica muy bien la palabra Wak'aypata” (Porrás Barrenechea, 1992:418).

La importancia del llanto para el ritual andino era tan significativa que el cronista indígena Guaman Poma pedía a las autoridades coloniales:

“Que los yndios no lloren aollando en estos reynos como sus antepasados en sus casa ni fuera de ellas porque adulatran. Y acá se llama uacachico...Y acá adulatran haziendo llanto, bramidos ” (Guaman Poma, 1989:825).

La supervivencia de esa tradición puede derivarse de una escena narrada por Arguedas en el capítulo primero de *Los Ríos Profundos*, cuando se asoma la procesión del Señor de los Temblores:

20 | 21

“Oí un rezar desde lo alto, con voz de moscardones, a un coro de hombres. Había poca gente en el templo. Indias con mantas de colores sobre la cabeza, lloraban [...] Yo sabía que cuando el trono de ese Crucificado aparecía en la puerta de la catedral, todos los indios del Cuzco lanzaban un alarido que hacía estremecer la tierra” (Arguedas, 1995:166).

La descripción arguediana bien podría ser la leyenda de un gráfico de Guaman Poma que muestra una procesión prehispánica (ver Guaman Poma, 1988:258). Nos encontramos, evidentemente, frente a un sincretismo religioso conceptual: el llanto y los alaridos serían los códigos rituales mediante los cuales los indios se comunican con las deidades cristianas.

Ahora que dicha relación no parece traída de los pelos podemos retomar el término *huacasa*. Si notamos que, *huaca*, adoratorio prehispánico, aparece repetidas veces en el texto de Avila, no sería absurdo asociarlo con *huacasa* o, mejor dicho, tomar este último como un derivado de *huaca*,

más un sufijo que amplíe su significado. Veamos la función otorgada a los *huacas* en el acto de creación del dios Pariacaca:

“Tú: recordando mi vida, siguiéndola, celebrarás cada año una pascua... Estos Huacasas cantarán y bailarán tres veces al año” (Avila, 1975:56).

Si desmenuzamos este párrafo resulta clara la labor de los *huacas*: dirigir el culto a las *huacas* por medio de la música. Actualmente la música sigue desempeñando un papel muy importante en los rituales andinos. El *wayli* puquiano, un canto de adoración al cerro y al agua, es un ejemplo de ello. En él, el sacerdote indígena, el *auki*, dirige el rito con una actitud que nos recuerda mucho a la de los *huacas*:

“Cargados de sus cruces, aukis y pongos, bajan la montaña descansando en los lugares ya citados, donde cantan. Cuando aparece la laguna-estanco, entona el ‘wayli’ del retorno. El *auki* canta la letra, los versos, y con sus auxiliares el coro, el ‘wayli’ inicial y los intermedios; el *wayli* estribillo lo repiten sólo los auxiliares. El *auki* canta en voz altísima, en falsete, el *auki* menor canta el estribillo en voz grave y el *pongo* una octava alta.” (Arguedas, 1956:209).

Arguedas nos lego el texto completo de este canto. Para reforzar el carácter ritual del mismo, quiero reproducir la siguiente estrofa:

Don Pedrollaway	Don Pedr nuestro
uh wayli	uh wayli
mana Yakallay	madre nuestra, Yaka
uh wayli	uh wayli
chayraq, chayraqmi	recién, recién
uh wayli	uh wayli
seqarimuchkayki	estamos subiendo
uh wayli	uh wayli
aysarimuchkayki	estamos jalándote
uh wayli	uh wayli
apasiblilla	apasiblemente

uh wayli	uh wayli
sierbullaykiqa	tu siervo
uh wayli	uh wayli
pobrellykiqa	tu pobre
uh wayli	uh wayli
ama taytallay	no, padre mío
uh wayli	uh wayli
piñakunkichu	no has de enojarte
uh wayli	uh wayli
rabiankunkichu	no has de rabiar
uh wayli	uh wayli

(Arguedas, 156:216).

22 | 23

Arguedas mismo notó la importancia del llanto en la imploración religiosa en el mundo andino. Ello explica por qué los clérigos más astutos, y aquellos que llegaron a conocer con profundidad la predisposición mística de los indios, recurrieron a la música para la evangelización. Asimismo explicaría la enorme aceptación que los himnos religiosos lograron (“alcanzaron hondamente las fuentes de la estética quechua”, escribió Arguedas). El himno religioso otorgaba la posibilidad de mantener o reproducir los códigos –no necesariamente conscientes– bajo los cuales se hacía música antes de los españoles. Quizás, mientras la iglesia se jactaba de un triunfo ideológico, los indios ocultaban con celo la rendija que les permitía salvaguardar su concepción musical. ¿No nos recuerda acaso el siguiente testimonio algunos de los textos de los cronistas?:

“Los dos cantores entonaban el himno y la multitud repetía la estrofa. Algunas mujeres que estaban arrodilladas cerca de los cantores se inclinaban, y permanecían llorando mientras los cantores entonaban las estrofas; cuando el coro empezaba, ellas se erguían levantando los brazos y cantaban con voz entrecortada. Esta es una escena frecuente en los templos de los pueblos andinos: esa expresión de doloroso histerismo, de desesperación, de llanto que se acrecienta al estímulo de la música y de la palpitante belleza poética de los himnos” (Arguedas, 1948:47-48).

Arguedas habla de un himno religioso escuchado por él en la primera

mitad de este siglo. El canto convoca abiertamente al llanto. Encontramos, pues, nuevamente, un trilogía: música – imploración – llanto. Arguedas se plantea la siguiente interrogación, que bien podríamos extender a los himnos religiosos en general:

“...la monótona repetición del lento y angustioso yarahui (sic) creaba en el templo un contagioso ambiente de lacerante imploración, de lamento. Lloraban las mujeres, mas como ya hemos descrito, con muchos aspavientos, teatralmente; otras cubriéndose con sus mantas negras. ¿No era éste el efecto que deseaba provocar el autor del himno?” (Arguedas, 1948:49).

Regresemos ahora al *huay*. Si recapitulamos un tanto, podríamos concluir en que, efectivamente, existe una relación entre culto, llanto y música en la cultura andina. Pero había insinuado también que el morfema *huay* tiene relación con el acto de producir sonidos por parte de los animales: gruñir, aullar, etc. He encontrado en los documentos de otro extirpador, Cristóbal de Albornoz, una noticia que bien podría servir de ligazón entre las acepciones antes mencionadas y los sonidos animales. Veamos:

“Tienen otra guaca de muy grande suprestición que llaman guacanqui...Vino esta denominación de un abuso que imbentaron unos hechiceros en una peña questá en Paucara en el Collao, donde se juntavan cuatro dellos los más nombrados de aquellas provincias, y con unas yervas a figura de tallo y el cavo con una paletilla como espátula de boticario, que los indios se la ponen en la caveça por plumas y gala, y con estas en las manos, començaban a llorar a imbocar sus guacas, dando golpes en un agujero de la dicha peña, que del humor de las yervas salían unos mosquitos y a estos llamavan guacanqui como cosa salida llorando...También tienen esta suprestición en unos pájaros galanos de los Andes, que llaman tunquí y les han puesto por nombre guacanqui.” (Albornoz, 1989:173).

Si bien el texto de Albornoz cierra el círculo por un lado, lo abre por otro cuando se refiere a la zona del Collao, lo cual ya había sido demandado por Guaman Poma. El campo de acción, si vale la pena seguir adelante, tendrá

que ser ampliado hacia la zona de influencia aymara. No olvidemos que tanto quechua como aymara provienen de una misma matriz lingüística.

No es éste el único texto en el que se presentan sonidos animales como materia prima musical. Los animales siempre han inspirado el genio musical andino. Guaman Poma menciona una danza en la cual el Inca imitaba el silbido de las llamas (ver Guaman Poma, 1988:293). Cabello de Valboa narra los llantos de los hermanos Ayar, los míticos héroes de la fundación del imperio incaico, a la muerte del segundo hermano. Ayarcache, afirmando que “desde allí comenzó a tomar origen entre aquellas gentes el llorar los muertos, imitando el sordo susurro de las palomas” (Cabello de Valboa, 1951:263). Llorar imitando el gruñir de ciertos animales resulta ser, pues, una vieja tradición andina que nos obliga a escudriñar significados y simbologías en el terreno del totemismo.

Por otro lado, es cierto que existen otras danzas y cantos andinos también mencionados por los cronistas que no se relacionan con el morfema *huay* como *ayma*, *cayo*, *pipo*, *llama llama* o *qachua*. Igualmente existen muchas voces que no guardan ninguna relación con la música mas sí con dicho morfema. Este problema se resuelve si se evidencia que un morfema puede poseer diferentes significados en un solo idioma.

24 | 25

Los incrédulos pueden argumentar que el morfema *huay* era conocido por los españoles antes de llegar a América. Es verdad. Los españoles conocían la voz *guay*, la cual también era una interjección de dolor. Veamos lo que dice un diccionario español de la época, el de Covarrubias:

“Guay. Es voz italiana: lo cual declara Francisco Alumno de Ferrara en esta manera: Guay sono lamenti della voze con affano....Guaya. Es lo mismo que guay, y el uno y el otro tiene origen del ay, empeçado a formar con la letra gutural, de que usan mucho los hebreos; y así quando ellos lloran dezimos que hazen la guaya. Guayar, llorar, lamentándose” (Covarrubias, 1943:663).

Dicha acepción se encontraba aún como voz árabe en un diccionario de finales del siglo XIX, aunque el autor se basaba en textos del siglo XVI (ver Eguilaz y Yanguaz, 1886:415).

Efectivamente, los españoles conocieron la voz *huay* como expresión de dolor y pena traída por los moros. Ello no quiere decir que la hayan confundido necesariamente con la voz oriental, sino por el contrario que

ello hizo más notoria su presencia. En todo caso, corresponde a la lingüística histórica determinar si fue así o no. Como vemos, la musicología está supeditada constantemente a otras materias complementarias que le faciliten información dentro de una vasta área de estudio. El problema, precisamente, para mí, radica en la necesidad de establecer nexos entre esas áreas de investigación para acercarnos de una manera global a las estructuras musicales andinas a través de los conceptos que la alimentan. Romero ha señalado claramente esa deficiencia cuando asegura que “los trabajos sobre música precolombina no han sido capaces de superar el carácter fragmentario de la información contenida en las primeras crónicas y la iconografía” (Romero, 1988:149). Sólo el echar mano a otras ciencias puede ayudarnos a reestablecer una unidad de investigación que supere el aspecto estrictamente etnográfico y los aspectos etnocentristas de la información recogida por los cronistas. Si logramos este objetivo, quizás entonces, podría ampliarse el escaso margen otorgado a la etapa prehispánica, paradójicamente la más extensa de todas, en la investigación musical en el Perú (ver Dale, 1986:398).

Merriam ha sostenido que la distinción entre música y no-música, entre talento colectivo e individual, y la importancia de la música en cada sociedad, son conceptos influyentes en las ideas acerca de donde proviene la música, pero distinguiendo entre las fuentes de la música en sí misma y las fuentes de donde el individuo extrae su material sonoro (ver Merriam, 1964:74). Una nueva lectura, más profunda, de los textos de los cronistas y de la mitología andina, puede acortar el camino borroso e indeciso que media entre los dioses portadores de música en el Perú antiguo y las cascadas, los patos, los árboles y el sinfín del cielo como fuentes sonoras reveladas por Arguedas en los diarios insertos en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ello exigiría ciertas premisas. Una sería la percepción de la tristeza en la música andina como un concepto diferente del occidental. La dualidad del mundo andino, la cual ya ha sido ampliamente documentada por diversos autores, nos permitiría plantear la existencia de un estado anímico en el cual, alegría y tristeza, no se contraponen. Ese punto de unión sería expresado por el morfema quechua *huay* y por el predominio del modo menor que “no traduce necesariamente los lamentos, sino también en ocasiones la alegría” (D’Harcourt, 1990:126). Debo admitir que es el repertorio musical mestizo el que comúnmente expresa más tristeza en su expresión. Aparentemente, nos enfrentamos



a una contradicción: ¿cómo es que un elemento ideológico prehispánico se mantiene en la capa social menos indígena de la sociedad de los Andes centrales?; mas dicha contradicción resulta irrelevante si consideramos que es, sin duda alguna, en la música indígena donde más frecuentemente encontramos las interjecciones de dolor que hemos mencionado. Yo recuerdo haber escuchado cantos fúnebres puneños o lamentos basados fundamentalmente en el morfema *huay*. Además, como ya he dicho, recuerdo las repetidas veces que aparece esta voz en las danzas indígenas o en las canciones agrícolas que se extienden por las amplias cordilleras. Desde un punto de vista occidental, el carácter sinestésico del morfema *huay* parece haber perdido su valor asociativo, mas no es así. Si éste, en tiempos prehispánicos, se asociaba con los verbos llorar, implorar, gruñir o producir sonidos animales, dicha relación fue pasando, al desintegrarse el sistema ideológico que la dirigía, paulatinamente a un plano inconsciente y subterráneo aun al interior de la cultura andina misma, pero sin perder su valor significante. El morfema *huay* se presenta así como una especie de llave con la cual se expresa el músico andino, para revivir, como en todo proceso mítico, implicancias ideológicas profundas e inconscientes. Llamémosle supervivencia ritual a este proceso. Podríamos reconocer en él una estructura ideológica que, pese a haber desaparecido su contexto holístico, sigue vigente en una instancia bastante oculta, pero no por eso, menos real. Si la música andina parece triste al hombre occidental o al costeño, se debe en gran medida a que la tristeza es, también, un concepto cultural. Ello explicaría el por qué muchos huaynos, aun aquellos que convocan al llanto, pueden desatar una euforia colectiva. Ese sentido cártico de la música, creo, no puede ser entendido fuera de un marco contextual e integral. Resumiendo diremos que la música andina, es decir, aquella que no viene de las exigencias de la industria del disco, se vale del carácter sinestésico del vocablo *huay* para expresar una dualidad de los sentimientos contrarios "alegría" y "tristeza", mas no como términos excluyentes entre sí. ¿Se trata eso acaso del núcleo de la bimodalidad que tanto refiere Chalena Vásquez en su último libro? (ver Vásquez, 1990:142).

Otra premisa será necesaria: la aceptación de que trabajamos en zonas primordialmente sensitivas y que escapan, al menos hasta ahora, a un conocimiento racional por parte de los ejecutantes de música andina. No se trata del caso europeo en el cual la reflexión filosófica influyó en la práctica musical y en su desarrollo. La intelectualidad incaica no sobrevi-

vió a la "Conquista"; sin ella, los músicos andinos no renunciaron a la reflexión o a la selección del material musical, sino que la desarrollaron hacia el interior de las exigencias que les deparaba la práctica misma. Un ejemplo: varias personas quechuahablantes dedicadas a la música, interrogadas por mí, se mostraron escépticas de que el morfema *huay* posea una relación especial con la música andina. Ninguna sorpresa. Muy pocos hispanohablantes podrían aceptar que la palabra *ojalá*, viniendo de una exclamación musulmana, atenta contra su enraizado catolicismo. Me explico: los códigos musicales de la cultura andina, siendo ésta una cultura ágrafa, no se mueven en los niveles racionales ni teóricos de la cultura occidental. Pero ello no quiere decir que no existan parámetros o estructuras fijas que rijan las pautas con que se crea: "estas reglas no están escritas, ni se conocen conscientemente, sino que están memorizadas auditivamente" (ver Vásquez, 1987:32).

Un amplio panorama de investigación parece abrirse al historiador de la música andina. Sin embargo, es preciso decir que, en la ardua tarea de reconstruir nuestra historia musical, requerimos de un cambio de actitud académica que supere los esquemas con los que se ha venido investigando hasta ahora en el Perú: la universalización de los parámetros europeos, en detrimento de toda manifestación no occidental cuando no la defensa apasionada, a veces irracional, de lo andino, basada más en un sentimiento chauvinista que en un interés científico. Demás está decir que ninguno de ambos caminos habrá de llevarnos a buen fin. ¿O acaso resulta que no existe ningún fin?

¿Quién puede ser capaz de señalar los límites que median entre el gozo, lo heroico y el hielo de la gran tristeza? Es cierto que nos falta confrontar las informaciones mostradas con otros diccionarios quechua de la época. La falta de ediciones nos lo hizo imposible. Queda además por revisar el diccionario *aymara* del padre Bertonio. No afirmo todavía, aunque una hipótesis parece dibujarse tras la inquietud planteada por Chalena Vásquez. Es cierto que la intuición me ha empujado un poco, pero sólo planteándonos posibilidades podemos avanzar o desechar los caminos aprendidos.

Hamburgo, agosto de 1992. Colonia, noviembre de 1993

## Bibliografía

- Acosta (J.),  
*Historia Natural y Moral de las Indias*,  
Madrid, en Obras de... Biblioteca de  
Autores España, T.LXXIII, 1954, (1590).
- Albornoz (C.),  
*Instrucción para descubrir todas las  
guacas del Pirú y sus camayos y  
haziendas*, Madrid, Crónicas de América  
48, 1989 (¿1584?).
- Alviña (L.),  
*La música incaica. Su evolución  
y lo que es hasta nuestros días*,  
Cuzco, 1919.
- Anónimo, "Relación de la Religión y Ritos  
del Perú, hecha por los primeros religio-  
sos Agustinos que allí pasaron para la  
conversión de los naturales", en *Colec-  
ción de Documentos para la Historia del  
Perú*. Ed. Urteaga y Romero, tomo XI,  
Lima, 1918.
- Arguedas (J. M.),  
"La literatura quechua en el Perú",  
en *Mar del Sur. I*, Vol. I. Lima, 1948.  
—"Puquio, una cultura en proceso de  
cambio", en *Revista del Museo Nacional*  
Tomo XXV, Lima, 1956.  
—*Yawar Fiesta*, Editorial Mejía Baca,  
Lima, 1958.  
—*Los ríos profundos*, Pergamon Press,  
London, 1973.
- Arriaga (P. J.),  
*La extirpación de la Idolatría en el Perú*,  
Biblioteca de Autores Españoles, tomo  
CCIX, Madrid, 1968 (1621).
- Avila (F.).  
*Dioses y hombres de Huarochirí*,  
Traducción de J. M. Arguedas. Siglo XXI  
editores, México, 1975 (1598).
- Baquerizo (M.),  
"Presentación", en García Miranda,  
Juan José, 1991.
- Caballero (P.).  
*Música Inkaika*, Cusitoc, Cusco, 1988.
- Cabello de Valboa (M.),  
*Miscelánea Antártica*, Instituto de Etnolo-  
gía de la Universidad Nacional Mayor de  
San Marcos, Lima, 1951 (1586).
- Cobo, (B.).  
*Historia del Nuevo Mundo*,  
Biblioteca de Autores Españoles,  
tomo XCII, Madrid 1946 (1653).
- Covarrubias (S.),  
*Tesoro de la Lengua Castellana*, S.A.  
Horta, I. E. Barcelona, 1943 (1611).
- Dale (O.).  
*Towards A Musical Atlas Of Peru*,  
*Ethnomusicology* vol. 30. Num. 3.  
pp.394-412, 1986.
- D'Harcourt (R. y M.),  
*La música de los Incas y sus superviven-  
cias*, Oxy, Lima, 1990 (1925).
- Eguilaz y Yanguas.  
*Glosario etimológico de las palabras  
españolas deorígenoriental*,  
Imprenta La Lealtad, Granada, 1886.
- García Miranda (J. J.).  
*Huamanga en los cantos de arrieros y  
viajantes*, Lluvia editores, Lima, 1991.

- González Holguín (F. D.),  
*Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Quichua o del Inca*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 1989 (1610)
- Guaman Poma de Ayala (P.),  
*Nueva Coronica i buen gobierno*, Siglo XXI editores, Edición de J. Murra y R. Adorno, vol. 1, México, 1988 (1615).
- Gushiken (J.),  
"La extirpación de idolatrías en Santiago de Carampoma", en *Boletín del Instituto Riva-Aguero*, Num. 9, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 150-165, Lima, 1972-74.
- Gutiérrez de Santa Clara (P.),  
*Quinquenario o historia de las guerras civiles*, Biblioteca de Autores españoles, tomo CLXVI, Madrid, 1963 (1603).
- Jakobson (R.), Halle (M.),  
*Grundlagen der Sprache*, Akademie Verlag, Berlin, 1960.
- Lira (J. A.),  
*Diccionario Kechua-español*, Universidad de Tucumán, Tucumán, 1944.
- López de Gómara (F.),  
*Historia General de las Indias*, Biblioteca de Autores Españoles, tomo XXII, Madrid, 1946 (1552).
- Merriam (A. P.),  
*The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, 1964.
- Molina (C.),  
*Relación de fábulas y ritos de los Incas*, Crónicas de América 48, Madrid, 1989 (¿1573?).
- Porras Barrenechea (R.),  
*Antología del Cusco*, Fundación M.J. Bustamente de la Fuente, Lima, 1992.
- Romero (R.),  
*Development and balance of peruvian ethnomusicology*, Yearbook for Traditional Music, vol. 20, pp.146-157, 1988.
- Rowe (W.),  
"Introduction",  
en Arguedas, José María, 1973.
- Santa Cruz Pachacuti Yamqui (J.),  
*Antigüedades deste reyno del Pirú*, Biblioteca de Autores Españoles, tomo CCIX, Madrid, 1968 (¿1613?).
- Santillán (H.),  
*Relación del origen, descendencia, política y gobierno de los Incas*, Biblioteca de Autores Españoles, tomo CCIX, Madrid, 1968 (1563).
- Santo Tomás (F. D.),  
*Lexicón o vocabulario de la Lengua General del Perú*, Instituto de Historia, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1951 (1560).
- Vásquez (Ch.),  
*Sobre el modo de producción artístico*, Texto mimeografiado, Escuela de Teatro de la Universidad Católica del Perú, Lima, 1987.
- Vásquez (Ch.) y Vergara (A.),  
*Ranulfo, el hombre*, Centro de Desarrollo Agropecuario, Lima, 1990.