

Si Margot Loyola ha sido la personificación de una actitud investigadora guiada por el sentimiento de pertenencia a su entorno (véase la p. 197), en Alberto Kurapel recayó el extraño destino de haber sido separado en forma violenta de ese mismo entorno. Ahora, cuando ha pasado el tiempo, pero la herida producida por la no aceptación de una condición no buscada; es decir, la del exilio, no está completamente cerrada, el autor recurre a un juego dialógico encubierto con quien constituye la protagonista de este libro: en cuanto a su estructura de superficie, el mismo recrea un retazo de memoria colectiva; en lo que respecta a su estructura profunda, el libro en tanto producto es vehículo de sanación en un doble plano. Al reconocer y reconocerse en un paisaje cultural que creía perdido, Alberto Kurapel determina su posición en un macrocosmos referencial que supera las barreras de lo profano de la propia existencia y adquiere matices inscritos en el espacio sagrado del que nos habla Mircea Eliade en sus obras. Es sólo mediante la determinación de esa pertenencia que el *yo* se puede fusionar con el *nosotros* sin perder su individualidad y, al mismo tiempo, ayudar mucho a esclarecer la autopercepción que ese *nosotros* en tanto categoría tiene de sí mismo, autopercepción bastante condicionada y mediatizada por procesos de modernización superpuestos que tienen en común el gesto fundacional; es decir, la negación de lo pre-existente, lo heterogéneo y simultáneo, las fuentes, los orígenes.

Durante su exilio en Canadá, Alberto Kurapel desarrolló una estética de la *performance* sustentada en la necesidad de establecer su pertenencia a la cultura de los márgenes, cuyo modo de operar radicaba en *...sacudir [las] seguridades...* de sus espectadores¹. La mirada que Kurapel cultivó en Canadá fue la del viajero por obligación, quien, en medio de una situación que puede ser traumática (la confrontación con un entorno cultural en el que el *otro*, en el mejor de los casos, es producto exótico, pero rara vez considerado equivalente a quien lo mira), comienza a observar a distancia aquello que, ésos que lo tienen cerca, están incapacitados de ver. *Develar para revelar* y educar, tarea que el autor de este libro emprende con la humildad de alguien que verdaderamente sabe de lo que está hablando. Kurapel se sitúa detrás de su objeto de estudio, muestra una estética genuina y alaba la vocación de pedagoga y divulgadora de Margot Loyola, quien se autodefine como formadora de una escuela basada en la continuidad de la difusión mediante la entrega del saber a otros, quienes, a su vez, constituirán focos multiplicadores (véase la p. 185). Sin perjuicio de lo anterior, nuestro autor toma posición: crítica, por ejemplo, la contradicción que subyace al hecho de no encontrar en el repertorio de la recopiladora e investigadora *... los testimonios existentes de aquellas realidades desamparadas del agro y de los substratos sociales de la población chilena...* (p. 179). Al expresar su opinión y sacudir seguridades diferentes a las de su público en Canadá, está practicando la verdadera crítica, aquella que aporta, *des-cubre*, pregunta, *expone* y *se expone*.

M. Soledad Lagos-Kassai

Gandhy Olivares Figueroa y Melvin Taboada Bolarte. *Tatash, Auga, Acha Rucu y Tuy Tuy. Descripción y análisis musical de cuatro danzas huamalianas*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú y Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998, 102 pp.

Es satisfactorio corroborar que en distintas partes del mundo contemporáneo, especialmente dentro de nuestro continente latinoamericano, aún existen personas e instituciones comprometidos con el desarrollo cultural de sus respectivas comunidades y naciones, a partir de sus propios aportes y valores, frente al avance de una "cultura global" de aspectos ambivalentes y difícil de conceptualizar a cabalidad. En este marco, la Biblioteca Nacional del Perú, con el auspicio de la Pontificia Universidad Católica del Perú, realizó la Primera Convocatoria Nacional "José María Arguedas", abierta para trabajos sobre música y danza en ese país. Uno de los trabajos premiados y, por ello, publicados, es esta investigación realizada por Gandhy Olivares y Melvin Taboada, en torno a cuatro danzas de la provincia de Huamalíes, en el nordeste peruano.

Este trabajo está organizado en dos capítulos. El primero de ellos, "Consideraciones generales", nos presenta información histórica y geográfica sobre la provincia de Huamalíes, situada hacia el

¹Véase Mario Lemoine, "Cuando el gesto se une a la palabra", en: Alberto Kurapel, *Le Guanaco gaúcho, La Bruta interface-Theatre-Performance*, Editions Humanitas, Montreal, 1995, p. xiii; aquí: p. xiii.

centro del Perú, además de algunos aspectos generales de sus danzas. El segundo y más extenso capítulo, "Descripción y análisis musical de las danzas", nos proporciona informaciones sobre la historia, los roles, el vestuario, la utilería y la ejecución de las danzas, así como su análisis musical. Las danzas estudiadas son la danza agrícola *Tatash*, la danza pastoril *Acha Rucu* y las danzas guerreras *Auga* y *Tuy Tuy*. Estas cuatro danzas son acompañadas musicalmente por instrumentos como el pincullo o pito (aerófono) y la caja (membranófono).

De acuerdo a sus autores, esta investigación constituye un hito, entre otras cosas, por presentar la transcripción y análisis musical de estas danzas, estudio llevado a cabo gracias a la colaboración de un cultor, el profesor Fileno Dávila Gabriel. No nos cabe duda que este es el camino por el cual podemos acercarnos a la comprensión integral de este tipo de expresiones culturales. Sin embargo, estimamos que hay algunos puntos que debieran ser revisados y mejorados para potenciar este tipo de trabajos.

Primero, los autores no explican su metodología de transcripción, en términos de reflexión teórica y crítica acerca de esta importante herramienta etnomusicológica y de los recursos tecnológicos usados en este caso. Con relación a esto, el tipo de notación empleada, pese al uso de ciertos signos especiales, nos transmite la impresión que este tipo de música se enmarca dentro del sistema de temperamento igual (LA central = 440 Hz), fundamento de la música tonal euro-occidental. ¿Es realmente así? Por otro lado, el tipo de análisis musical empleado está centrado en el parámetro altura, con uso de términos y conceptos como "escala", "tempo", "mordentes y trinos", etc., todos muy respetables pero, ¿no será más apropiado en un tipo de música como esta, vinculada a la danza, centrar los análisis en el parámetro ritmo más que en la altura, con una revisión crítica de los marcos teóricos empleados? Al respecto, es posible que, dada la naturaleza que intuimos en esta música y las luces que tenemos sobre su historia, los marcos teóricos acerca de fórmulas rítmico-melódicas, desde los antiguos modos eclesiásticos medievales hasta el complejo sistema de ragas en la India, proporcionen un mejor respaldo para el estudio de esta música. En otro ámbito, con excepción del estudio acerca de la danza *Tuy Tuy*, no se establece claramente la correspondencia entre las partes o mudanzas de cada danza y las secciones de la melodía.

Por último, encontramos una tensión no resuelta entre la teoría que subyace en uno de los propósitos mencionados en la introducción del trabajo, "contribuir a mantener intactas las melodías transcritas y analizadas de las danzas escogidas" (p. 15), y un hecho empírico que los mismos autores constatan en el caso de la música de la danza *Tuy Tuy*: "Creemos conveniente indicar que las piezas musicales consideradas en el presente análisis fueron grabadas en dos oportunidades por el mismo intérprete, existiendo entre ambas un período de cinco años [...] Agregamos que, al comparar la interpretación de los dos registros, para sorpresa nuestra [...] se han producido ciertos cambios y modificaciones rítmico-melódicos, lo cual demuestra la plasticidad que tiene el folclore" (p. 68). ¿Bajo cuáles criterios se busca "mantener intactas" melodías que corresponden, por lo visto, a sólo algunas de varias posibles versiones permitidas por "la plasticidad del folclore"?

Creemos que las respuestas a esta última pregunta, así como a las inquietudes que señalamos anteriormente, pasa por asumir y aceptar la novena y última recomendación que los autores hacen al final de su trabajo: "Buscar la coordinación internacional para el intercambio de conocimientos, así como de profesionales destacados en el campo de la etnomusicología y demás ciencias afines" (p. 99). Sólo el diálogo y el intercambio inter-, intra- y trans-disciplinario, a niveles nacionales e internacionales, nos permitirá potenciar trabajos, investigaciones y esfuerzos tan loables como el que han realizado Olivares y Taboada. Un diálogo y un intercambio que no sólo ha de contribuir a la revisión de marcos teóricos y metodológicos específicos para el estudio de nuestras músicas y nuestras danzas, sino también ha de contribuir a la reflexión acerca de conceptos fundamentales como folclore, cultura nacional e identidad cultural.

Amós David, Pilco Loayza. *Danzas del Cusco: didáctica para su enseñanza* / Nanda Leonardini Herane. *El Ayarachi: grupo Kuntur Chaya Ayarachi de Paratia* / Guillermo Salas Carreño. *Representación de la esclavitud en danzas peruanas*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú y Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998, 129 pp.

Los tres trabajos mencionados corresponden a avances de investigación en el área de danza, los cuales recibieron menciones honorosas en la Primera Convocatoria Nacional "José María Arguedas" en Perú,