

El cantar histórico incaico

por John M. Schechter

INTRODUCCIÓN

En el ámbito musical incaico, el canto, a menudo acompañado por la danza, tuvo papel predominante en todas las festividades y conmemoraciones. El primer diccionario Quechua que se conoce, el *Lexicon o Vocabulario de la lengua General del Perú*, de Fray Domingo de Santo Tomás, escrito sólo 28 años después de la matanza de Cajamarca, incluye cinco formas de *taqui*, que traduce como "canción"¹. El *araui* (o *arabice*, *arabi*), término que *per se* define a una canción, por lo general de carácter alegre, figura con frecuencia en las crónicas de los siglos XVI y XVII. Otro tipo de canto, llamado a veces *arabi* (Cobo: XIV, 17), por lo general no especificado con un determinado nombre en las crónicas, documentaba la historia de un Inca difunto, de los Incas o de la nobleza de provincia. El investigador de la lengua Quechua, Jesús Lara, define esta canción como *taki* (*cantar histórico*)². Otros escritores también diferencian este género de otros tipos de canciones incaicas³. Usaré el término de Lara, entre paréntesis, puesto que *taki* o *taqui* puede significar en la cultura incaica una canción con o sin danza⁴. El *cantar histórico* se realizaba, por lo tanto, en las grandes festividades, celebración de las victorias y específicamente en las ceremonias funerarias.

La finalidad de este artículo es documentar el *cantar histórico* como una tradición establecida de la cultura inca. A través de los relatos de las crónicas y de los diccionarios, demostraré la relación existente entre el *cantar histórico* y los dos atributos principales de la cultura incaica, la memoria, particularmente la ancestral⁵, y la lamentación por la muerte de un jefe⁶, elaborada y sostenida.

Los cronistas españoles destacan que este inventario verbal y cantando de las hazañas de los ancestros incas es la contrapartida de la memorización de los datos numéricos mediante el *quipus*, o sea las cuerdas anudadas de diversos colores. Cieza de León (XI, XII), Garcilaso de la Vega (VI, 9) y Antonio de la Calancha (I, 14) describen la subdivisión del trabajo que se realizaba para transmitir el recuerdo ancestral; los *quipucamayocs*, "almanaques" del Imperio Inca, recopilaban todo tipo de información numérica: los diversos tributos anuales; número de hombres que iban a la guerra y aquellos que morían en la batalla; nacimientos y muertes anuales, número de los mensajes y discursos más importantes pronunciados por el Inca. Los *quipus* se usaban exclusivamente para recopilación numérica⁷. Los *quipucamayocs* también hacían sinopsis breves de los discursos y de otras materias, los memorizaban,

y esa información la pasaban a sus descendientes. Los *amautas*, filósofos o ancianos sabios, creaban breves relatos históricos emparentados con el mito, los que debían ser transmitidos verbalmente y de manera informal a las generaciones futuras. Los *haraucicus* o poetas, seleccionados por su habilidad retórica (Cieza: XI), componían breves versos sinópticos sobre la historia inca, los que le cantaban al Inca durante las festividades de gran regocijo, dolor, o bien cuando moría algún miembro de la familia real inca (Cieza: XII).

Prolongadas eran las lamentaciones a la muerte de un Inca o de algún importante *curaca* (miembro de la nobleza de provincia). Se le permitía a sus servidores favoritos, a los oficiales y a sus más amadas esposas morir con él para poder servirlo en la otra vida. Garcilaso describe cómo, durante el primer mes después de la muerte de un Inca, los indios provincianos salían, por barrios, a recorrer diariamente las calles del Cuzco lamentando su deceso. A grandes voces recitaban sus proezas en la guerra y los favores que le había otorgado a la provincia de la que ellos provenían (Garcilaso: VI, 5). Después del primer mes, repetían esta ceremonia funeraria cada quince días y durante el lapso de un año. El aniversario de la muerte era recordado con gran solemnidad, con "inimaginable"⁸ cantidad de sacrificios y lamentaciones. Garcilaso agrega que dolientes, *endechederas*⁹, hombres y mujeres adiestrados, eran elegidos para que en endechas relataran la grandeza del monarca desaparecido. La aflicción no se limitaba al Cuzco. En las provincias los dolientes vagaban deteniéndose en aquellos lugares que el Inca había visitado, sitios que desde ese momento se convertían en santuarios.

La médula de este trabajo se basa en la información proporcionada por las crónicas y los diccionarios y las interrogantes que se plantean en relación con el *cantar histórico*. Estas son: ¿En qué ocasiones se ejecutaban los *cantares históricos*? ¿Se cantaban sólo en el Cuzco o también en las provincias? ¿Qué evidencias existen sobre su ejecución? ¿Perteneían los rapsodistas, ("rapsodistas" en el sentido de recitadores de poemas épicos) a un *panaca* especial, (eran miembros de "la familia del monarca muerto o de sus descendientes"¹⁰), era gente especializada? ¿Cuál era su condición social en el Cuzco o en la sociedad provinciana, y era su posición hereditaria? ¿Cuál es la relación del *arawi* con el *cantar histórico*? Con respecto a esta interrogante, ¿cuál es el significado de *alawi*, *çitua*, *airihua*, *haylli (ni)* y *puru ccaya*? ¿Qué información tenemos con respecto al carácter específicamente músico-poético del *cantar*? Y finalmente, ¿ha desaparecido totalmente hoy día el *cantar histórico* incaico?

Ocasionalidad, Fiestas

Cieza de León, que visitó el Cuzco en tan temprana fecha como 1550, nos dice que sólo en días de gran regocijo o tristeza (al morir un miembro de la fami-

lia real del Inca) podían cantarse las vidas de los incas anteriores. (Cieza: XII). *Inti Raymi*, la Fiesta del Sol —llamada también *Hatun Raymi*, Gran Fiesta— era ocasión de gran dicha. Se realizaba después del solsticio de invierno —en el hemisferio sur a fines de junio o comienzos de julio— y era la más importante festividad del calendario incaico. Se daba las gracias al dios de la Creación, Ticiviracocha, al sol, la luna y otras deidades por haber donado una cosecha generosa que acababa de recogerse. Después de un período de 10 a 12 días de abstinencia de alimentos y de trato sexual, seguían, como era la costumbre típica de toda fiesta incaica, los festejos, sacrificios de llamas y otros animales y la bebida. Como punto culminante de este alegre festejo "... comenzaban los hombres á cantar con voz alta los villancicos y romances que para semejantes días por sus mayores fue inventado..." (Cieza: XXX), en esta ocasión se unían al canto las *mamacona*¹¹ y el acompañamiento lo realizaban mujeres que tocaban tambores de oro adornados con joyas. Las crónicas proporcionan amplia documentación sobre la costumbre de que los tambores eran tocados por mujeres¹². En página 51 ofrecemos una descripción de la *alauí çitua taquí* que se realizaba en *Colla Raymi Killa* (septiembre).

Funerales

En las crónicas abundan las descripciones de los preparativos específicos de los funerales, de los relatos mortuorios en general, y de las ceremonias fúnebres. Juan de Betanzos, al describir las ceremonias fúnebres del Inca Viracocha, organizadas por su hijo (Pachacuti) el Inca Yupanqui, dice que el joven monarca confió el cuidado de las momias de sus predecesores a los *yanacona*¹³ y *mamacona*. Un mayordomo, cuya principal responsabilidad eran las momias, componía canciones que cantaban los *yanacona* y *mamacona*. Las canciones alababan las proezas de cada uno de los incas del pasado y rutinariamente se ejecutaban en todas las festividades. Las canciones debían ser cantadas dentro de un orden cronológico estricto, comenzando con la canción de las hazañas del primer Inca, Manco Cápac (Betanzos: 127–128).

Sarmiento de Gamboa ofrece un relato vívido de la muerte en el Cuzco de Pachacuti¹⁴. En su lecho de muerte, Pachacuti le dio instrucciones a su hijo, Topa Inga, de que acrecentara el tamaño del Imperio, se hiciera aconsejar por sus familiares, hiciera hacer su estatua en oro para colocarla en el Templo del Sol, se preocupara de que a su muerte se hicieran sacrificios en las provincias y se celebrara el *puru ccaya*¹⁵ en su honor. Justo antes de morir, según Sarmiento de Gamboa, Pachacuti cantó un breve epitafio lírico de sí mismo que, en síntesis, decía que había nacido como un iris en el jardín, había crecido, llegado a edad madura, envejeció, estaba a punto de morir y se había

secado y muerto (Sarmiento de Gamboa: 109). Garcilaso (II, 27) describe el *cantar histórico* (término que he elegido yo), como de pocas líneas, para que pudiese memorizarse, era de carácter sinóptico, conciso ("compendiosos, como cifras"). Es posible que Sarmiento de Gamboa nos haya dejado un fragmento textual de un *cantar histórico* autobiográfico, o por lo menos un trozo de texto en el estilo del *cantar*¹⁶. Pedro Pizarro nos cuenta que a la muerte de Atahualpa, una de sus hermanas y algunas mujeres indias fueron colgadas para que lo sirvieran en el otro mundo (ver *supra*, p. 39), sus otras dos hermanas deambulaban lamentándose, cantando y tocando tambores mientras relataban sus proezas (Pizarro: 251).

Durante su reinado, el Inca —siguiendo la costumbre establecida en el Cuzco— seleccionaba a tres o cuatro ancianos considerados rapsodistas capaces para que memorizaran todos los acontecimientos relevantes de su reinado en todo el Imperio, fueran éstos buenos o malos, y crearan canciones ordenadas, basadas en estos hechos, para que cuando se les cantara al futuro Inca y al pueblo pudieran conocer su pasado. Estos cánticos no debían ser ejecutados durante la vida del rey, sino que más bien cuando moría, el bardo debía darle su "informe cantado" al sucesor del Inca, relatando todo lo ocurrido en el régimen anterior. Después de escuchar el informe, el Inca ordenaba a otros ancianos aprender lo que los rapsodistas habían comunicado, para informarle a otros todo lo ocurrido, incluyendo los gastos y las contribuciones pagadas por las provincias, a fin de que la nueva administración pudiera evaluar el monto de los tributos que el nuevo Inca recibiría (Cieza: XII).

En otro lugar (Cieza: XI), Cieza describe los acontecimientos postmortuorios en el Cuzco de manera algo distinta. Al morir el Inca, los más venerables ancianos se reunían para evaluar sus realizaciones. Cuando determinaban que sus hazañas merecían ser preservadas, ellos llamaban a los grandes *quipucamayocs*, estos hombres debían elegir entre ellos a aquellos con mayores dotes retóricas, quienes desde ese momento debían ocuparse exclusivamente de aprender estos acontecimientos y preparar canciones sobre ellos. Las canciones debían relatar los acontecimientos ordenadamente y tenían que ser altamente alabatorios del monarca muerto a fin de que el pueblo, al escucharlas, supiese admirar sus grandes proezas. Estas canciones sólo podían ser ejecutadas cuando hubiese grandes concentraciones populares de todo el reino, o bien cuando el Inca y la familia real se reunían para relajarse, hacer música o beber. Continúa Cieza: "En estos lugares, los que sabían los romances, a voces grandes, mirando contra el Inca, le cantaban lo que por sus pasados había sido hecho" (Cieza: XI). Si un Inca había sido cobarde, entregado a los vicios o no hubiese acrecentado el Imperio, los cantores recibían la orden de recordar poco o nada sobre él, con excepción quizá, de su nombre. El recuerdo de los Incas del pasado era considerado de tal importancia, que la for-

tuna y el oropel real del gobernante muerto no era concedido a su descendiente, sino que eran guardados en el *panaca* del muerto y rememorado en los *cantares históricos*. Tampoco debe olvidarse que las momias mismas, asiduamente cuidadas, eran exhibidas en la plaza *Haucaypata* del Cuzco durante las festividades máximas.

La lamentación generalizada, característica de las observancias funerarias, en las descripciones de Pizarro, relata la costumbre del *puru ccaya* (véase Nota 15). Afirma que las esposas y parientes [*panaca*] del noble muerto lo lloraban anualmente, éstos últimos llevando sus vestimentas y sus armas, y las primeras atrás, cargando con la chicha. Agrega que había otras mujeres indias "con tambores, tañendo y cantando, contando las hazañas de sus muertos" (Pizarro: 251), quienes deambulaban por todos los lugares por los que en vida había estado el muerto. Bernabé Cobo concuerda con esta descripción, agregando que los dolientes itinerantes eran acompañados por un grupo de bailarines que llevaban tambores y flautas (Cobo: XIV, 19). Las descripciones de Pizarro y Cobo sobre la observancia del *panaca*, concuerdan con las definiciones de González Holguín (ver Nota 15) del *puru ccaya*, y agrega a la información general de la procesión, el detalle de que el *panaca* llevando las vestimentas y armas del muerto, visitaba los lugares que éste había frecuentado durante su vida, mientras cantaba endechas sobre sus proezas, hábitos, virtudes y liberalidades (Cobo: XIV, 19).

Localidad

Con respecto a las provincias, queda en claro que el "informal" o "ambulante *puru ccaya*", tipos de *cantar histórico* que se realizaba tanto en el interior (hinterland) como en el Cuzco, era observado tanto por los indios residentes de la provincia como por el *panaca* del gobernante muerto. Puede que éstos no fueran cantados por rapsodistas cuidadosamente seleccionados, tampoco cuando actuaban frente al Inca mismo en *Haucaypata*, o en ocasiones festivas, como el *Inti Raymi*, pero estas actuaciones conmemorativas del *cantar histórico* compartían dos características con el tipo más formal, pertenecen al mismo tipo de canción. En primer lugar, por lo menos en los aniversarios de la muerte de un Inca y en el Cuzco, eran elegidos cantantes profesionales, *endechederas*, lo que indica que el aniversario era una ocasión tan especial que se nominaba a un cantante profesional del *cantar*. Además, la función cantada del *Haucaypata* frente al Inca, como el lamento funerario ambulante, eran muy similares, servían para recordar al pueblo la grandeza militar, bondad personal y las palabras del monarca fallecido. En ambos casos, el efecto que se producía correspondía al deseo de la dinastía incaica de que el nuevo Inca y la población mantuviesen un recuerdo vivo y comprendieran a los señores

ancestrales. Como no poseían la comunicación escrita, los incas necesitaban una fuerte tradición oral de historia y narraciones cantadas para poder mantener la continuidad del imperio.

Martín de Morúa informa sobre un tercer tipo de *cantar histórico* que él llama *arabice*. Su relato corresponde, sin duda, a una celebración en la provincia (Morúa: 176), crónica de la que ofrecemos un fragmento:

Estos indios no tenían letras ni leyes ni estatutos ni ordenanzas en este tiempo, mas solamente en los cantares y bailes, que ellos llamaban y hoy en día llaman *arabice*, memoraban y recontaban las cosas pasadas y antiguas, desta manera: juntábanse muchos de ellos así indios como indias, y trabábanse de las manos o por los brazos, y uno de ellos guiaba, y así iban cantando en coro; la guía comenzaba, y todos los otros respondían; y esto les duraba tres o cuatro horas, hasta que la guía acababa su historia; y algunas veces juntamente en el canto mezclaban un tambor, y así decían sus historias y memorias pasadas; cómo murieron sus Ingas y cuántos y cuáles fueron, y qué cosas hicieron, y otras cosas desta manera, que ellos quieren que no se olviden y que se comuniquen a chicos y a grandes.

Este largo extracto sugiere que el *cantar histórico* podía ser realizado por grupos que reemplazaban al cantor solista, entonado en forma responsorial en vez del solo, como en el *haraucicu*, o el coro informal de los grupos funerarios ambulantes. El uso ocasional de un tambor, concide con los relatos de Pizarro y Cobo. Muy importante es la afirmación de Morúa sobre la razón de este cántico-danzado, era para que no se olvidara el pasado incaico.

Antonio de la Calancha, que escribía en 1638, afirma explícitamente que los versos *haraucicus* eran cantados en las provincias: "... Arabicus que eran sus Poëtas, componían versos breves i compendiosos, en los quales encerravan la istoria, el suceso, ó la enbajada, i se cantavan en los pueblos ó Provincias donde pasaven, enseñandoselos el padre al ijo, i este al suyo. . . (Antonio de la Calancha: I, 14) ¹⁷.

Manera de ejecución

Al reunir varios de los comentarios de los cronistas y las expresiones quechuas que ofrece y define el completo *Vocabulario* (1608), de González Holguín, es posible crear un panorama aproximado tanto de la manera en que se ejecutaba el *cantar histórico* como de las prácticas musicales incaicas en general. El relato de principios de siglo XVII de Morúa, que describe la práctica responsorial de la canción-danza *arabice* o *cantar histórico*, lo refuerza Arriaga. Al describir la participación de las mujeres en las grandes festividades, afirma que todas tocaban tambores y "unas cantan, y otras responden. . ." (Arriaga:

53), lo que sin duda corresponde ya sea al canto antifonal o responsorial. Para el *cantar histórico*, Cobo usa el término *arabi* y al ejecutarlo una persona entona y otros contestan (Cobo: XIV, 17). En otro acápite del mismo capítulo, Cobo afirma que casi nunca había baile sin canto, tanto es así que la palabra *taqui*, que para él significa danza, en realidad expresa danza y canto en conjunto. Tanto Cobo como Morúa, por lo tanto, coinciden en el nombre (*arabi/arabice*), en su significado (de valor del *cantar histórico*) y su manera de ejecutarlo. En F (H)oja 319, titulada "Fiesta uaricza arauí del ynga las fiestas cantar y baylar uaricza qu' cantan con pucallama", Poma de Ayala describe la práctica responsorial¹⁸ para la fiesta *Inca Raymi Killa* que se celebra en abril. La ejecución musical de este *arauí*, aunque no se trate de un *cantar histórico*, es importante porque es el Inca mismo el que actúa, lo que significa que él mismo aprobaba este tipo de actuación. Confirma estos relatos de las crónicas, González Holguín, quien define a los músicos llamados *Taquicta hucañik* de la siguiente manera: "El que entona el canto o comienza primero o al que siguen todos". (González Holguín: 338). Queda en claro, por lo tanto, que los quechuas hacían uso de la práctica responsorial en varias formas cantadas¹⁹.

Muy interesante también es otra entrada del *Vocabulario*: "*Huacancuqui runa*, o *machu* = Los cantores que entonan en las danças y saben los tonos y cantares y fabulas antiguas *taquiyachak huacancuqui* o *hahuaricuy yachak*". (Gonz. Holg.: 166). *Huacancuqui runa* (*runa* = hombre, *machu* = anciano) tiene el mismo significado de *Huacancuquiyocruna*, que González Holguín define (166), como "hombre amado o querido que atrae así a todos". Un *taquiyachak* correspondería a uno que sabía o tenía formación musical, por lo tanto, *taquiyachak huacancuqui*, sugiere a un músico experimentado capaz de retener el interés de un auditorio. Los cronistas²⁰ nos cuentan, por lo demás, que el criterio que primaba en la elección de un *harañicu* (es la palabra que usa Garcilaso) fuera una persona dotada retóricamente. En cuanto a *hahuaricuy yachak*, el verbo "*Hahuarini* o *hahuariccuni*" (G. H.: 144: "*Hahua*=Fuera"; 145: "*Hahua rikuyisimi*=Quentos de admiración fabulosos") en (145) se define como: "Contar maravillas fabulosas de antepasados..." (Por lo tanto, el *hahuaricuy yachak* es aquel que sabe contar las fabulosas maravillas de los antepasados). El uso de "contar" en vez de cantar refleja la división tripartita que hace (Garcilaso: VI, 9) de la transmisión de la historia, en la que los *amautas* sintetizaban el material histórico en prosa concisa, casi mítica.

Al decir González Holguín *harañicu* (= *taquiyachak huacancuqui*) y *amauta* (= *hahuaricuy yachak*), es muy posible que nos haya transmitido sinónimos o quizá palabras quechuas más precisas, seguramente en uso en la época incaica. En todo caso queda en claro que *taquiyachak huacancuqui* significaba

que la persona debía tener conocimientos musicales, de canto, y de los mitos antiguos y cuentos.

En cuanto al acompañamiento instrumental o su carencia de éste, Cieza menciona el uso de tambores para los "villancicos y romances", (*cantares históricos*) de *Inti Raymi*. Garcilazo no está de acuerdo y afirma rotundamente que las canciones sobre batallas y hazañas no eran acompañados porque allí las mujeres no cantaban, y ni siquiera se "pensaba" en ellas para tocar flautas²¹ (Garcilazo: II, 28). Ya hemos aludido al uso de tambores y posiblemente de flautas durante el *puru ccaya* en el Cuzco. Los tambores seguramente separaban las secciones de los *cantares históricos* responsoriales ("arabice") que se realizaban en las provincias. Parece bastante probable que los *cantares* fueran en la mayoría de los casos acompañados por tambores, lo que implica que el *cantar* era entonado en un ritmo regular —sin duda alguna cuando también había danza, como era el caso en su versión provinciana— y en un movimiento sostenido.

El *Vocabulario* de González Holguín es una rica fuente de información sobre las prácticas musicales incaicas, sobre los instrumentos y sobre las metáforas en los que se hace uso de instrumentos, además de descripciones sobre las maneras de hablar. Con respecto a los registros vocales y sus características, la mayoría de las frases hacen uso de la raíz *cunc(c)a* que significa cuello, garganta, y en el caso que nos interesa, voz. Por lo tanto, "racu-cunca= voz del contra bajo gruesa; ñañu (o llañu) *cunca*=tiple"²². No cabe duda que los quechuas tenían un concepto claro sobre la corrección que debía tener el canto, lo que se refleja en la siguiente expresión: *hancuctani taquini* (*hanccu* =cosa cruda, imperfecta o no cumplida como *matu*²³) =cantar mal y errar el canto"²⁴. Entre la gran variedad de expresiones relacionadas con el hablar fuerte, se encuentra "*kacssarcuni rimayta*=hablar o cantar rezio o alto"²⁵.

Cieza, en dos capítulos distintos (XI, XXX), dice que el *cantar histórico* se proclamaba con voz fuerte. El término preciso para la música era "ñauraycuna taqui=la música"²⁶ y para los músicos, en cambio era "ñauraycuna taquikcuna= los músicos"²⁷, pero en ambos casos, *ñauraycuna* significa "toda diversidad de cosas, o todo género"²⁸.

Los términos usados para los instrumentos y sus ejecutantes-fabricantes, como también para el uso metafórico de los nombres de instrumentos, se dan los siguientes: *cuyuyna*, *uichichichina* (silbato, chifle)²⁹; *çakapa*, *chamrarara* (cascavel o un instrumento similar)³⁰; *huancar*, *tinya* (atambores, grandes y chicos)³¹; *pincullu*, *pirutu* o *piruru* (flautas)³²; *qquepa* (trompeta)³³. Ejemplos del uso metafórico de los instrumentos se encuentran en Stevenson: *Music in Aztec and Inca Territory*, p. 260.

Para designar las diversas maneras de hablar tenían múltiples expresiones, lo que nos comprueba la admiración de los quechuas por el hombre que habla

con convicción y autoridad y su desprecio por aquel que lo hace en forma mentirosa u ofensiva. Un ejemplo del primer caso es: "*kaçurcumuni* = hablar con autoridad para poner miedo, o *hatun rimni kaçurcumuk* o *hatun rimak* = el que habla con autoridad, o con boz alta y brío para que le respeten"³⁴. Tómese nota que hablar con autoridad se asocia a una voz fuerte y briosa. En cambio otra expresión, la que denota desprecio, es: "*hayaycuchini*, o *hayactam ñipuni* = dar desgusto o pena con palabras ásperas"³⁵. De especial interés para nosotros es la palabra *huccarini*, que significa elevar: "*huccaripuni* = contar o referir lo que ha pasado y contar ejemplos en alta voz a muchos"³⁶. Esto es precisamente lo que el *taquiyachak huacanqui* hacía cuando entonaba el *cantar histórico* ante el Inca y los *panacas* que le rodeaban, además de otras personalidades, en *Haucaypata*, durante el *Inti Raymi*.

Para terminar el examen de la información que nos proporciona el diccionario sobre las prácticas de ejecución, recordaremos dos grupos de expresiones que son de especial interés para este trabajo. Los quechuas se preocupaban tanto de la memoria, que tienen por lo menos cinco fórmulas para expresarla (véase Nota 5), tres de las cuales gradúan las posibilidades de memorizar de cada individuo. También el quechua revela el interés de sus oradores por la actividad de conjunto o concertada, para expresar esta idea existen por lo menos cuatro raíces quechuas distintas³⁷. Para complementar el énfasis que se le atribuye a la actividad en grupo, existen términos musicales específicos de raíz quechua que incluyen, además de la acción concertante del "grupo", las alternancias de los diversos grupos, o sea el canto contrapuntístico. De la raíz *chacu*, que significa que una cosa es distinta de la otra³⁸, se nos informa: "*chacu concaycoc* = los de diferentes voces unos triples otros baxos etc."³⁹, y luego "*qquencu qquencucta taquini*, o *cuncactam qquencuchini* = gargantear, o cantar contrapunto"⁴⁰, y "*taquiyta qquencochini* = gargantear contrapuntear"⁴¹. La raíz *qquencu* significa algo retorcido, contorsionado⁴². Esta evidencia lingüística sugiere con certeza que se trata del canto polifónico, o sea de la combinación de *diferentes* partes —no de distintos grupos cantando al unísono o a la octava— lo que haría el efecto de "*qquencu*", retorcerse o deambular de un lugar a otro para volver a recomenzar.

La información de la crónica temprana (1553), de Molina "El Almagrista"⁴³, confirma tanto el énfasis de la actividad de grupo como el canto en contrapunto, que González Holguín relata en *Vocabulario*, escrito 55 años más tarde. Molina "El Almagrista" describe la festividad *Aymuray* del Cuzco, en 1535, antes de abandonar esa ciudad el 3 de julio de ese año para iniciar la expedición a Chile bajo el mando de Almagro⁴⁴. Según Molina, en el día de la fiesta; en un amanecer de (abril o mayo), el Inca y la nobleza del Cuzco esperaban la salida del sol sobre una planicie de los alrededores del Cuzco formando dos largas filas, cada una incluía sobre 300 hombres. Esperaban en

silencio. Al salir el sol "comenzaban ellos a entonar con gran orden y concierto un canto, entonándole con menear cada uno de ellos un pie, como cantores de canto de órgano, y como el Sol iba saliendo, más alto entonaban su canto". (Molina "El Almagrista": 51). El detalle con que se describe esta ceremonia sugiere que Molina la observó personalmente. Tiene importancia este relato porque sugiere que en una época inmediata a la conquista española, cuando todavía no se había iniciado la aculturación⁴⁵, la nobleza incaica cantaba en contrapunto polifónico apoyado y que se intensificaba a medida que salía el sol. Esta es la más temprana referencia que el autor ha encontrado sobre el contrapunto quechua-incaico, el que confirma González Holguín. La costumbre de cantar en contrapunto puede haberse extendido a todo el pueblo, lo que explicaría en parte la facilidad con que lograron dominar la polifonía europea⁴⁶.

Los d'Harcourt, después de afirmar que la descripción de las batallas ocupaban un importante lugar en estos cantares (*cantares históricos*) —información que probablemente se refiere a Cieza XI—, declaran que "para cada acontecimiento había cantos y melodías apropiadas" (d'Harcourt: 103). Dos frases más adelante citan del capítulo XI de Cieza, la siguiente frase: "... cantaban de muchas batallas que en lugares de una y otra parte del reyno se dieron; y por el consiguiente, para cada negocio tenían ordenados sus cantares ó romances...". Es discutible interpretar lo escrito por Cieza como que cada hazaña tenía su propia *melodía-cantada*. Parecería igualmente posible interpretar sus palabras en el sentido de que cada *texto* de las canciones mantenía un orden cronológico de los hechos, pero que el canto mismo podría haber sido una letanía invariable. Basándonos en las afirmaciones de Garcilaso (II, 27) que los versos *haráuek* (= *harauicu*) eran cortos para que fueran memorizados con facilidad, y dado el hecho que el género (*cantar histórico*) tenía por finalidad transmitir información, parece difícil que cada batalla, por ejemplo, tuviese su propia melodía, esto habría complicado tremendamente el trabajo del *harauicu* (o *taquiyachak huacanqui*)⁴⁷. Pero aquí entramos en el campo músico-poético específico del *cantar*, tema que trataremos más adelante.

En sus descripciones de las últimas fases del festival *Çitua*, en el Cuzco⁴⁸, tanto Cobo (XII, 29), como Molina "El Cuzqueño" (Molina "El Cuzqueño": 56), afirman que los incas permitían que hubiese conjuntos individuales en la provincia para que conservaran sus tradiciones musicales, coreográficas y vestuario, liberalidad por parte de la nobleza gobernante que sugiere que los incas no imponían a las provincias estilos musicales o coreográficos únicos. Es lógico pensar, por lo tanto, que los estilos locales para la celebración del *cantar histórico* de tipo *arabice/arabi*, variaba entre un área y otra del Imperio, así como el contenido de los *cantares* locales era diferente, correspondiendo al contacto y la experiencia que el Inca muerto había tenido con esa área.

Para terminar con esta discusión sobre las prácticas de ejecución del *cantar*, merece citarse un extracto de Pablo Joseph de Arriaga. Aparentemente se refiere a la celebración del festival máximo de *Colla Raymi Killa, Camay Killa* (diciembre-enero) y *Ayrihuamita*, dice Arriaga:

Quando cantan estos cantares, que son de muchos disbarates de sus antiguallas, invocan el nombre de la Huaca, alzando la voz, diziendo un verso solo, o levantan las manos, o dan una buelta alderredor [sic] conforme al uso de la tierra, y el modo ordinario es no pronunciar de una vez el nombre de la Huaca, sino entre sílaba, y sílaba interpolar la voz sin articular sílaba alguna. (Arriaga: 53).

La utilidad de esta descripción es discutible debido a la falta de información precisa sobre los participantes. De lo que sí podemos estar seguros es que describe un acontecimiento realizado en una provincia. Rowe nos dice que los *huacas* (santuarios o ídolos con poderes sobrenaturales) sólo “tenían importancia local” (Rowe: 295), por lo demás, en la *Extirpación*, Arriaga relata sus visitas a varios lugares del Perú y probablemente generaliza. Para describir los cantares no emplea la terminología *araui/arabice* como lo hacen Morúa y Cobo, sigue la línea de Cieza.

Los Rápsodas

Con respecto a la posición profesional de los rapsodistas, Morúa (169-170) deja en claro y (Schaedel: 17) concuerda con él, que la enseñanza de cuatro años en el *Yachahuasi* (escuela) del Cuzco, tenía como instructores a miembros de la nobleza y posiblemente también a los *amautas* quienes, según Schaedel, eran seleccionados entre los *yanacona* o la nobleza provinciana. Creada inicialmente para educar a los adolescentes de la nobleza en la época de Pachacutec (1438-1471), asistían también alumnos de la nobleza provinciana especialmente seleccionados. En sus últimos dos años de estudio, la lectura del *qutpu* y las tradiciones orales tenían lugar preferencial, o sea, existía la disciplina básica de la transmisión histórica.

El proceso de selección, no obstante, es menos claro. Betanzos sugiere que el canto ritual histórico era función exclusiva del *panaca*, que los cantares eran creados por jefes *panaca*, *mamacona* y *yanacona*. Schaedel concuerda con esta opinión, pero no menciona ningún aspecto específico de la composición. Afirma que “... el epicentro para el ritual *panaca* era *Haucaypata*, la plaza principal. La mayoría de las funciones de la corte tenían carácter ritual ... el número de referencias a los *panacas* se concentra en su función de perpetuadores de la memoria de su extinto fundador el ex-Inca, en funciones rituales diarias y periódicas...” (Schaedel: 14). En el caso de que fueran los

(*panacas*) *yanacona/mamacona* de la corte quienes cantaban los cantares, ¿habían ellos sido previamente *quipucamayocs*, seleccionados por su habilidad para memorizar y por sus dotes retóricas para cantar en el Cuzco los *cantares históricos*? Según Cieza, capítulo XI, esta habría sido la fórmula habitual. Por lo que relata Garcilaso (II, 27; VI, 9), Calancha (I, 14) y posteriormente Prescott (793-794), queda en claro que existía una división de la labor que realizaban los tres tipos de especialistas encargados de transmitir la información histórica, los *quipucamayocs*, los *amautas* y los *harauicus*, cuyas responsabilidades ya hemos sintetizado. Debe agregarse a esta lista los deberes del *amauta*, quien debía inculcar sus breves relatos históricos a los alumnos de los cursos superiores del *Yachahuassi*. Además, los *amautas* debían componer tragedias y comedias que eran representadas frente al Inca y su corte en los días festivos, por miembros de la nobleza provinciana y la del Cuzco (Garcilaso: II, 27). El elenco de ambas formas teatrales lo integraban miembros de la nobleza incaica y provinciana, capitanes e inclusive campesinos. Las *tragedias* eran dramas históricos que en conjunto trataban los mismos temas del *cantar histórico*, pero en grandes grupos. Las *comedias* tenían temas agrícolas y hogareños. Con elocuencia Cobo relata su admiración por la dedicación de los *amauta* por transmitir la tradición histórica, al comentar que como no tenían escritura, reemplazaban su falta de cultura recordando la "religión" y contándola con tanta exactitud que parecía que la tuviesen esculpida en los huesos (Cobo: XIII, 1).

La información que tenemos sugiere que la posición de *harauicu* no era hereditaria. Métraux (83) informa, no obstante, que muchos de los "servidores" del Inca (por ejemplo mozos, cocineros, arquitectos, cuidadores de los graneros reales, pastores, etc.) eran cargos probablemente hereditarios. Y Rowe (259) observa que los cargadores de la litera del Inca procedían de la provincia de Rucanas, lo que podría significar que en este rubro se transmitía allí la pericia de una generación a la próxima. En el caso de los rapsodistas, Cieza describe un proceso de selección meticuloso (Cieza: XI). Es un problema distinguir entre la transmisión de la función de los *harauicus* y los *amautas* a sus descendientes a través de la tradición oral misma —lo que en realidad hacían— y el hecho de poder delegar esta posición a sus herederos. En las crónicas no he encontrado hasta el momento ninguna información que asegure que la *posición* de rapsodista fuera hereditaria. En lo que sí concuerdan los escritores, específicamente en sus descripciones de los *quipucamayocs* y también en sus relatos sobre los *amautas* y *harauicus*, es que estos custodios de la tradición oral eran altamente estimados. Garcilaso dedica un párrafo completo a la descripción de cómo la nobleza provinciana buscaba a los *quipucamayocs* para que les proporcionaran todo tipo de informaciones, agrega que estaban liberados de pagar impuestos y que no

realizaban servicio alguno, con excepción de abocarse a la tarea de sus *quipus* (Garcilaso: VI, 9). Cieza afirma que los cantantes seleccionados eran "honrrados" y "favorecidos" por el Inca y que se ocupaban exclusivamente de sus tareas de composición (Cieza: XI).

NOMENCLATURA

Es importante distinguir entre *arawi*, para los quechuas la fórmula genérica de "canción", y el *cantar histórico*, tipo específico de relato histórico musical. Complica aún más esta tarea definiciones tales como: "... *harawi*, canciones para celebrar el poder y conquistas del Inca ..." (Métraux: 41) y "... *harawi*, cantico que describe el gobierno antiguo" (Brundage: 46). Cobo y Morúa usan la terminología *arawi/arabice* para describir canciones y danzas-canciones que recuerdan acontecimientos pasados, pero estos hombres escribían en el siglo XVII. Los cronistas anteriores, como Cieza y Betanzos, cuyos relatos datan de 1550, aproximadamente, describen detalladamente la importancia y significado de la actividad del *cantar*, pero no mencionan nunca en sus escritos las palabras *harawi/arawi/arabice*. Poma de Ayala, que escribe hacia fines del siglo XVII, sugiere que, por lo general, *arawi* significa canción de amor, la que era cantada por mujeres jóvenes a quienes acompañaban muchachos con *pingollos* (flauta vertical) o *quenaquenas* (flauta vertical con muesca). El (*arawi*) puede haber sido también la canción que se cantaba en una festividad como la "Fiesta uaricza arawi" (Poma de Ayala: fojas 315-325). Garcilaso, que es más o menos contemporáneo de Poma, usa para describir a los rapsodistas los términos *haráuek* y *harawicu*, pero no usa la palabra *arawi*, inclusive cuando describe las canciones de amor. Volviendo a Morúa, al describir a las residentes de la cuarta casa de *acillacuna* (muchachas seleccionadas), a quienes se llamaba *taquiaccia* (muchachas elegidas para la formación musical), dice: "... con este entrenamiento que tenían [algunas eran cantantes y otras ejecutantes de tambores], eran grandes músicas de *arabice* y de otros cantares que usaban ..." (Morúa: 253). Morúa, al utilizar la palabra "*arabice*" en dos contextos musicales absolutamente diferentes (por ejemplo, danzas-canciones de hechos pasados y canciones cantadas por muchachas a las que se estaba formando musicalmente), separa *arabice* del *cantar histórico per se* y lo relega, al igual que su contemporáneo Poma, a *arawi*, o sea al sentido genérico de "canción". La naturaleza ambigua de *arawi*, a fines de la centuria, se refleja en González Holguín (1608), quien da tres definiciones para *Harawi*: (1) "Cantares de hechos de otros, o (2) memoria de los amados ausentes y de amor y afición, y (3) agora se ha recibido por cantares deuotos y espirituales". (Gonz. Holg.: 152). La defini-

ción (1) nos hace recordar la entrega por Morúa, *arabice*, que quiere decir *cantar histórico*; la definición (2) es la canción de amor de Poma de Ayala, y (3) probablemente refleja la "reciente" influencia de los misioneros, quienes hacían traducir himnos a lenguaje indígena para impulsar sus esfuerzos de conversión⁴⁹. En suma, el *cantar histórico*, en cuanto a relato cantado de las proezas y anales de incas del pasado —específicamente el tipo de *cantar* en verso de los *harauicus* o *taquiyachak huacanqui* —del período incaico mismo, no se llamaba, por lo visto, *harawi/arauí*. Como sugiere Lara, puede haber sido en aquella época llamado *taki*, o posiblemente no tenía designación específica alguna. Stevenson acepta la ecuación "Arabice=Harauí=canción de gesta, como también canciones de amor" (Stevenson: 275, nota 7), cita la definición de González Holguín con respecto a "*harauí*" en su ya muy confuso significado.

Hay otros términos que requieren ser clarificados. *Alauí çitua taquí* es una danza especial que se realiza después del equinoccio de septiembre, cuando se producen las primeras lluvias, durante el *Colla Raymi Killa* ("Mes del Festival de la Reina"), la segunda fiesta máxima del año después de *Inti Raymi* de junio-julio, cuya meta es apartar del Imperio las enfermedades que habitualmente se producen con la llegada de las lluvias (véase nota 48). El día anterior al festival, todos los foráneos aquellos que no tenían las orejas rasgadas, los lisiados y los jorobados eran expulsados del Cuzco, como también los perros, para que no aullaran. Aquella mañana del inicio del festival, un miembro de la familia real incaica bajaba corriendo desde *Sacsahuaman*, la fortaleza ceremonial del Inca y área de reunión de las tropas, en las alturas del Cuzco, hacia *Haucaypata* y allí cruzaba lanzas con otros cuatro nobles, a quienes se les "impartían órdenes", que éstos ejecutarían por las cuatro rutas del Imperio, persiguiendo y empujando frente a ellos todas las pestilencias. El festival exigía, además, que todos se bañaran en las fuentes o ríos, exigiendo a viva voz que sus enfermedades los abandonaran. El clímax se producía cuando las momias de los Incas eran llevadas al *Haucaypata* por sus *panacas*. Todos los *ayllus* (conjunto de grandes familias que controlaban cierto territorio) aparecían en la plaza y rendían homenaje a las estatuas del Creador, del Sol y a la del Inca. Este era un día en el que se comía, se bebía y había regocijo general. Al anochecer había cantos y danzas, incluyendo el *alauí çitua taquí*, presumiblemente un tipo de danza cantada. No tenemos información sobre los bailarines o sobre la naturaleza de esta danza, pero sabemos que aquellos que bailaban llevaban largas túnicas rojas que les llegaban a los pies, diademas en la cabeza y eran acompañados por ejecutantes de *antara* (flautas de pan de caña) que tocaban música "tíctica". Como *tíka* quiere decir (y también tenía similar significado en la época de González Holguín, *Vocabulario*, 340: "*Ttica* = la flor que es plumaje"), podría

ser una referencia a un estilo florido y ornamental de música⁵⁰. Parece que el *alauí çitua* era un género diferente del *cantar histórico*; este último es habitualmente descrito en detalle tanto en lo que se refiere a contenido como a sus ejecutantes.

Hernández Príncipe, "visitador contra la idolatría", al describir sus *visitas* a Recuay y Huailas, nos informa que "...las fiestas que hacían a sus *huacas* era al sembrar y coger de los maíces, con el baile que llaman *airihua*" (Hernández Príncipe: 34). Vuelve a repetir este término en página (41) y con idéntico significado. González Holguín (41) define *Ayrihua* como el mes de abril; Molina, "El Cuzqueño", concuerda con él al designar el mes de abril como *AyriGuay* (Molina, "El Cuzqueño": 86). La celebración de la cosecha del maíz, llamada *ayrihuamita* o *aymoray*, por distintos autores, tenía lugar en mayo y se llamaba *Hatun Cuzqui* (*Aymoray*)⁵¹. En esta ocasión, los muchachos que habían pasado por el rito de la pubertad, *warachikoy*, en el mes de diciembre del año anterior, cosechaban el maíz en un terreno específico y después los nobles lo araban con gran ceremonia. La fiesta de la cosecha era precedida por el ayuno, posteriormente venían los sacrificios y la bebida, como era habitual, para terminar con el baile *ayrihua*. Cada bailarín portaba una rama que en ambos extremos llevaba atadas cuatro tuzas de maíz simbolizando así la fecundidad de la tierra. Parece que no existía relación alguna entre el baile *ayrihua* y la danza-canción *arauí*.

González Holguín define *Haylli* como: "Canto regocijado en guerra, o chacras bien acabadas y vencidas" (Gonz. Holg.: 157). *Hayllini* es: "Cantar en las chacras, Cantar la gala de la victoria, o de la chacra; celebrar en bayles con cantares triumphos o victorias" (Gonz. Holg.: 157). *Aucca manhaylli pucuni* es: "festejar la victoria con cantares que les dan en cara o cantarles la gala." (Gonz. Holg.: 38). Es un hecho comprobado que *haylli* era un canto de triunfo en la guerra y en los campos.

Ya nos hemos referido al *puru ccaya* (véase nota 15), y Pizarro informa que el *panaca* ambulante (como los demás dolientes ambulantes que no pertenecían a la nobleza) cantaba *cantares históricos*. Pero la procesión del "llanto común", el verdadero *puro ccaya*, no equivalía al *cantar histórico*.

RASGOS MÚSICO-POÉTICOS

A pesar de la insistencia de Garcilaso (II, 26) que cada canción de (amor) tenía su melodía propia, la analogía no puede extenderse al *cantar* y afirma que cada hazaña guerrera tenía su "melodía apropiada". En el mismo capítulo, por lo demás, Garcilaso admite que estos dos géneros son distintos. Toda otra información sobre el carácter poético-musical del *cantar* es muy frag-

mentaria. Cieza (XI) y Garcilaso (VI, 5) concuerdan que se cantaba a voces, lo que corresponde al ideal de que una voz fuerte y poderosa significaba autoridad y que los *haracuicus-taquiuyachak huacanqui* fueran figuras tan respetadas. El cantar al Inca era para alabar al muerto y probablemente era muy exuberante, correspondiendo así al espíritu del festival *Inti Raymi* cuando éste se cantaba en *Haucaypata*. Los cánticos "ambulatorios" del funeral informal y el del aniversario eran cantados, por supuesto, con grandes lamentaciones.

Dos ejemplos de versos quechuas escritos por *haráuecs* figuran en Garcilaso II, 27, y a pesar de que su longitud es muy distinta, breve la canción de amor, y el correspondiente al mito bastante más largo, ambos tienen rasgos comunes que podrían sugerir tendencias estilísticas típicas de los *haráuecs*. En primer lugar las líneas son cortas e ilustran claramente el carácter "compendioso" o "breve" que Garcilaso menciona en este capítulo y que hace recordar el epitafio que cantó Pachacuti. Los tersos versos 1-3 y 2-4 de la canción de amor que son para cortejar, tienen una estructura similar que dan a todo el poema un carácter rítmico liviano. Prevalece, en cambio, un estricto ritmo trocaico en el poema del mito (similar a un *cantar histórico*, puesto que relata prioritariamente información). Garcilaso recuerda haber escuchado el mito cuando niño, pero no nos informa sobre sus características musicales. No sería sorprendente (véase nota 47) que esta historia hubiese sido recitada o bien cantada con una melodía sencilla. El ritmo trocaico es una característica que parece haberse proyectado a algunos *yaravis* (considerados generalmente como los sucesores coloniales de la canción de amor *arawi*), especialmente aquellas provenientes de Ecuador⁵². Brundage (47-48) publica lo que según él es parte de un "haravis" (*cantares históricos*) de Pachacuti y Huayna Cápac (quien reinó entre 1493-1525), el grueso de ambos textos gira sobre poemas militares y el de Pachacuti incluye una obra teatral en la que el Inca lucha contra un gran dragón. D'Harcourt nos dice, finalmente (173), que el *harawi* (supuesto sucesor del *arawi*, canción de amor incaica), de principios del siglo XX, tenía a menudo una frase melódica distintiva que hacía las veces de preludio instrumental. Dicen que es una costumbre muy difundida, porque si el indígena no tiene su *quena* o *arpa*, se susurra a sí mismo el preludio antes de iniciar la canción. En el caso de que esta costumbre se originara en la época incaica, es muy posible que estuviese asociada al *arawi*, en cuanto a canción de amor, pero no con el *cantar histórico* formal, porque este último debe haber sido cantado con una melodía sencilla que persistía a lo largo de todo el cantar. Es improbable, por lo tanto, que tuviese un preludio instrumental, con una frase melódica *distintiva*, porque no habría sido una ayuda-memoria para que el cantante mantuviera la melodía de su cantar-narrativo.

VIGENCIA Y DESAPARICIÓN DEL CANTAR HISTÓRICO

¿Habrá ocurrido lo que D'Harcourt⁵³ y Stevenson⁵⁴ sostienen, que el *cantar histórico* de los incas (nobleza) y de los quechuas (indios plebeyos) se extinguió? El hecho de que Cieza y Betanzos lo hubiesen escuchado aproximadamente veinte años después de la Conquista no comprueba que haya podido subsistir después de más de cuatrocientos años de influencia europea. Por falta de otra documentación escrita u oral, debe presumirse que los cantares épicos incaicos desaparecieron.

CONCLUSIÓN

En la época incaica, el *cantar histórico* tuvo tres interpretaciones. Era cantado frente al Inca en *Haucaypata*, en las grandes festividades, por cantantes profesionales cuidadosamente seleccionados; lo era de manera informal por las masas, durante los ritos de lamentaciones ambulantes en funerales y aniversarios del deceso, tanto en el Cuzco como en las provincias, y de manera más formal por *panacas* del Cuzco. Estas peregrinaciones y procesiones conmemorativas eran seguramente acompañadas por tambores y probablemente por flautas, y en las provincias se presentaba como canción-danza responsorial. Las tres formas proyectaban la tradición oral de las pasadas glorias de la dinastía incaica.

La práctica responsorial del canto era común entre los quechuas y también existe la evidencia de que en las provincias lo realizaban en el cantar. Existían términos quechuas específicos equivalentes para *amauta* (= *hahuaricuy yachak*) y *harauicu* (= *taquiyachak huacanqui*), que confirman las diferencias que existían entre los divulgadores de la historia y que mencionan los cronistas. El rico *Vocabulario* de González Holguín ofrece voces específicas que describen los registros vocales, que no son cantos, incluye numerosos términos que se refieren a la voz fuerte y nos informa que éste era un medio de obtener el respeto del auditorio. También enfatiza la importancia de la buena memoria, y finalmente hace claras referencias a la práctica del canto polifónico, costumbre que confirma la muy temprana crónica de Cristóbal Molina, "El Almagrista", sobre el típico "canto de órgano" ejecutado por miembros de la nobleza incaica en 1535, en las afueras del Cuzco, lo que comprueba que cantaban con la aprobación del Inca.

Se le daba gran importancia tanto al estricto orden de los acontecimientos de la vida específica de un Inca muerto como a la sucesión de los incas del pasado en conjunto. El uso del nombre de un *huaca* local servía para identificar el cantar individual de cada provincia. La melodía del cantar era seguramente sencilla, fragmentaria o de tipo letanía.

La educación de la nobleza privilegiada del Cuzco y de las provincias en *Yachahuassi*, en el Cuzco, preparaba a la juventud para la lectura *quipu* y la tradición oral. Los *taquiyachak huacanqui* pueden haber sido *yana* o *mama* de un *panaca*, o bien un *quipucamayoc* reconocido por sus proezas retóricas. Dentro de la división tripartita de los divulgadores de la historia, cada uno tenía que tener dotes especiales y tareas determinadas, y todos ellos eran muy estimados en todo el Imperio.

Es posible que el *cantar histórico* no tuviese un nombre determinado en la época quechua incaica. El *arawi*, durante ese período, significaba canción de amor o canción festiva, pero lo más probable es que no tuviese conexión con el cantar. Pero ya en 1600 el *arawi* era usado de tres maneras distintas, una de las cuales reflejaba la creciente influencia del cristianismo en la cultura postincaica.

Alawi çitua, *ayrihua*, *haylli* y *puru ccaya* podían estar o no relacionados con el *cantar histórico*, pero ninguno de estos términos correspondía a un sinónimo.

Los versos del cantar pueden haber sido cortos, de métrica similar y posiblemente de organización trocaica. La poesía era concentradísima y transmitía gran cantidad de información en pocas palabras, a través de un contorno melódico simple. El texto relataba, en general, las proezas militares y los acontecimientos notables. A pesar de que los instrumentos (*pingollo*, *quena*, *antara* y *tambor*) que se usaban en la época incaica, se siguen tocando en la actualidad, es casi seguro que la tradición de los más delicados cantares históricos ha desaparecido, por lo menos sus características tradicionales y textos originales. Pero durante el reinado de los incas poderosos, los cantares, en todas sus manifestaciones, fueron los que preservaron la imagen de una herencia poderosa y continuada, la que habría perdurado si el decimotercer Inca no se hubiese demostrado tan confiado en Cajamarca.

NOTAS

¹ Taqui - canción
 taquicamayoc - cantar
 taquina - cancionero
 taque o taquicoc - baylador o dāçador
 taquinqui o taquinicuniqui - cantar, baylar o dāçar.
 Todos aparecen en folio 174.

² Lara, 317-318. Lara cita evidencias de este género en los escritos de Bartolomé de las Casas, Fernando de Santillán y Cieza de León, pero no especifica los documentos en que figuran.

³ El historiador peruano Raúl Porras Barrenechea, en su "Prólogo a la edición de 1952 del *Vocabulario* (p. xi), de González Holguín, formula diferencias entre *cantares his-*

tóricos, *hayllis* (canciones guerreras) y *haravis* (canciones de amor, canciones bucólicas). Cf. pp. 17-18 sobre *arawi* (*harawi*), p. 20 sobre *haylli*.

⁴ "Taquiní, o taquicuni = cantar solo sin bailar o cantando bailar", (González Holguín: 338).

⁵ "...taqui es un solo bayle con su canto". (González Holguín: 260).

⁶ González Holguín (330) da los siguientes vocablos y definiciones sobre la memoria y sobre los grados de retención:

- a) "Soncco (corazón) *hapik* (retención), o *huma* (cabeza *hapik* = la memoria".
- b) "*Humayman hapini sonccoypi*, o *soncoyhuan* o *sonccoymán happini* = tomar de memoria".
- c) "*Ancha sonccoman hapik* = el que tiene buena memoria".
- d) "*Mana humaman hapik* = el que no tiene memoria".
- e) "*Pisihappik* = el que tiene poca [memoria]".

⁶ "*Huañunminispa huaccapayascacac* = el que ha sido llorado por muerto". (González Holguín: 166). En el *Vocabulario* (e.g. pp. 165-166), de González Holguín, figuran numerosos vocablos y términos quechuas relacionados con el llanto, lo que revela la importancia que tuvo el lamento en la cultura incaica.

⁷ "El nudo dice el número, mas no la palabra". (Garcilaso: VI, 9).

⁸ Cieza de León XXXII: "... y al cabo del año se hacían unas lamentaciones y sacrificios gentílicos, mucho más de lo que se puede pensar".

⁹ "*Huacca pucuk* = las endechederas". (González Holguín: 166). Por lo visto este es el vocablo quechua genérico para el que se lamenta. Las cantantes femeninas podrían haber pertenecido a la cuarta casa de *acllas* del Cuzco (muchachas seleccionadas) para la formación *taquiaclla*, muchachas elegidas para la formación musical.

¹⁰ Schaedel, 14.

¹¹ *Mamacona* (pl.) eran mujeres de las provincias que ocupaban cargos de servidoras de la nobleza incaica del Cuzco, actuaban también como vigilantes del convento o *acllahuasi*, en el Cuzco, y formaban parte del grupo de acompañantes de los *panacas*.

¹² Arriaga (53) menciona que durante la celebración de las grandes festividades todas las mujeres tocaban tambores pequeños. Pedro Pizarro (251) en dos ocasiones describe a las mujeres que tocaban tambores, el primer caso específico es el de la muerte de Atahualpa y el segundo corresponde a las lamentaciones anuales y ceremonias deambulatorias (cf. p. 6). Las descripciones e ilustraciones de Poma demuestran ampliamente la existencia y las técnicas de ejecución de los tamboriles, por parte de las mujeres incaicas, que en varias ocasiones y en muchas regiones del imperio incluían a una reina inca (*coya*). Véase en Poma, Fojas: 130-131 (pequeño tambor); 242-243 (pequeño tambor); 320-321 (pequeño tambor); 324-325 (tambor largo); 328-327 (pequeño tambor); 554-555 (pequeño tambor); 847 (pequeño tambor); 862 (pequeño tambor). Describe a los hombres tocando calaveras de huanaco e instrumentos de viento, pero rara vez tambores.

¹³ *Yanacona* (pl.) eran hombres de las provincias que ocupaban cargos de servidores de la nobleza incaica del Cuzco y también actuaban como ayudantes de los *panacas*.

¹⁴ Stevenson (275) sugiere que fue Pachacuti el primero que ordenó a los *yanacona* y *mamakona* "recopilar" colecciones típicas de los ciclos de canciones que relataban los hechos de los Incas del pasado.

¹⁵ *puru cayan*, González Holguín (297) define este término como: "Un llanto común por la muerte del Inga, llevando su vestido, y su estandarte Real mostrándolo para mover a llanto, *caymi saminchic*, *caymi marcanchic ñispa*" (que significa aproximada-

mente "Este es nuestro juez, aquí está nuestro protector)". Brundage (44-48) le da un sentido más amplio a *puru coaya*, indicando que era un ceremonial correspondiente a los más grandes eventos estatales, en el que las momias reales estaban presentes y "participaban", e incluía procesiones, actuaciones teatrales y el canto del *cantar histórico*, que él designa como *haravi*. Era en parte un drama histórico y en parte un lamento por los muertos, toda la ceremonia era de propiedad exclusiva de los *panacas*.

¹⁶ Lara (400) considera que esta era una versión de un *taki* (o *cantar histórico*).

¹⁷ Antonio de la Calancha se basa aquí en Garcilaso VI:9 y explícitamente se refiere a Garcilaso en I:14.

¹⁸ Práctica responsorial entre el Inca, quien imita el grito de la llama roja, rodeado por nobles *coyas* y *ñustas* que cantan en el intertanto estrofas.

¹⁹ Merece destacarse que Tschudi (492) conserva la definición de hace 250 años de González Holguín exactamente: "*takiykta huakarik* = der Vorsänger, el que entona el canto". Puede que la práctica responsorial continuara entre los quechuas en el siglo XIX o bien que Tschudi eligiera el vocablo de González Holguín y su definición para incluirlo en su diccionario, pero esta es pura especulación.

²⁰ e.g. Cieza XI.

²¹ Esta afirmación viene inmediatamente después del párrafo en el que estudia la asociación entre poemas y melodías específicas, basándose en su tono común característico. El párrafo termina con la insinuación de que los cortejantes "hablaban" a sus amadas con sus flautas.

²² González Holguín, 311.

²³ *Ibid.*, 148.

²⁴ *Ibid.*, 149.

²⁵ *Ibid.*, 130.

²⁶ *Ibid.*, 338.

²⁷ *Ibid.*, 338.

²⁸ *Ibid.*, 260.

²⁹ *Ibid.*, 59.

³⁰ *Ibid.*, 74, 95.

³¹ *Ibid.*, 177, 343.

³² *Ibid.*, 286-287.

³³ *Ibid.*, 123, 305.

³⁴ *Ibid.*, 127.

³⁵ *Ibid.*, 158.

³⁶ *Ibid.*, 198.

³⁷ 1) "*huñuccuy* = congregación o junta de muchos y varios" (GH : 203).

2) "*llapantín* - todos juntos". (GH : 210).

- 3) "*tantanaccuni* = congregarse en uno todos" (GH: 337).
- 4) "*yachachinacuni* - concertarse el uno con otro...". (GH: 361).
- 38 *Ibid.*, 91.
- 39 *Ibid.*, 92.
- 40 *Ibid.*, 304.
- 41 *Ibid.*, 338.
- 42 *Ibid.*, 303. "*Qquencuquencu* = cosa de muchas bueltas muy retuerta, o de muchas bueltas y escondrijos".
- 43 Apodo que se le dio porque acompañó a Almagro en la expedición a Chile en 1535.
- 44 Prólogo para Francisco A. Loayza, ed. *Las Crónicas de los Molinos*, de Carlos A. Romero, p. xvii.
- 45 Stevenson, en este aspecto, menciona 1544 como la fecha más temprana y agrega (288) que en el Cuzco desde 1544 a 1548 se comenzó a formar niños de coro para que cantaran polifonía española. El festival *Aymoray* que presenció Molina en 1535 sugiere una costumbre indígena establecida, sancionada por el Inca.
- 46 Stevenson, 277.
- 47 Lang (105-106) al referirse a las "chansons d'histoire", los poemas cantados épicos de la Edad Media europea, afirma que estos abarcaban desde una a veinte mil líneas, "... el aspecto musical de estos cantos era monótono, porque gran número de los versos, si no todos, se cantaban sobre una frase melódica...".
- 48 Se celebraba en el equinoccio de septiembre, al llegar las primeras lluvias, cuando el Cuzco y todo el Imperio se veía amenazado por enfermedades. El festival tenía por finalidad ahuyentar toda enfermedad del Imperio.
- 49 Según Raúl Porras Barrenechea, en su prólogo de 1952 a la edición del *Vocabulario*, de González Holguín, en p. ix, informa que el Virrey del Perú (1569-1581), Francisco de Toledo, el gran organizador y administrador colonial del Perú del siglo XVI, en 1579 promulgó una ordenanza en la que declaraba que no se podía ordenar a sacerdotes que no conocieran el quechua. Muchos sacerdotes del siglo XVI eran eruditos de la lengua quechua (Prólogo x). Stevenson (278-279), informa que *Symbolo Catholico Indiano*, de Gerónimo de Oré, era un manual de poemas religiosos en quechua que se usaba con fines de conversión.
- 50 Cf. Lara, 313.
- 51 GH, 154: "*Hatun cuzqui aymurayquilla* = mes de mayo *Ccusquiy* es tiempo de barvechar y dar la primera *rexa*...".
- 52 Schechter, 19.
- 53 D'Harcourt, 180: "Ha desaparecido la transmisión oral de los poemas épicos compuestos por los *haraweks* y los *amautas*".
- 54 Stevenson: 298. Al aludir al cantar frente al inca, Stevenson dice que: "Después de la Conquista, como es lógico, el más frágil fue este tipo de romance y villancico cortesano... La *música reservada* de los poetas reales que celebraban las hazañas de los Incas del pasado debe... haber muerto debido a la falta de continuidad de la dinastía".

BIBLIOGRAFIA

- Albornoz, Cristóbal de, 1584. "Información de Servicios". Ed. Luis Millones, *Sondeos* Nº 79, 1971.
- Arriagada, Padre Pablo Joseph de, 1920 (1621). *La Extirpación de la Idolatría en el Perú*. Lima: Imprenta y Librería Sanmarti y Ca. *Colección de Libros y Documentos Referentes a la Historia del Perú*. Tomo I, 2ª Serie.
- Betanzos, Juan de, 1580 (1551). *Suma y Narración de Los Incas...* Ed. Marcos Jiménez de la Espada. Madrid: Imprenta de Manuel G. Hernández.
- Brundage, Burr Cartwright, 1967. *Lord of Cuzco: A History and Description of the Inca People in Their Final Days*. Norman, University of Oklahoma Press.
- Cabello de Balboa, Miguel, 1951 (1586). *Miscelánea Antártica*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Calancha, Antonio de la, 1638. *Corónica Moralizada del Orden de San Agustín en el Perú*. Barcelona: P. Lacavalleria.
- Cieza de León, Pedro de, 1880 (1553?). *Segunda Parte de la Crónica del Perú*. Publ. Marcos Jiménez de la Espada. Madrid: Imprenta de Manuel Ginés Hernández.
- Cobo, P. Bernabé, 1893 (1653). *Historia del Nuevo Mundo*. Tomo IV. Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces.
- Domingo de Santo Tomás, F., 1951 (1560). *Lexicon o Vocabulario de la Lengua General del Perú*. Edición Facsimilar, Pról. Raúl Porras Barrenechea. Lima: Edición del Instituto de Historia.
- Garcilaso de la Vega, Inca, 1954 (1609). *Comentarios Reales de los Incas*. Ed. Angel Rosenblat. Buenos Aires: Emecé, Editores.
- González Holguín, Diego, 1952 (1608). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú, llamada lengua Qquichua, o del Inca*. Edición del Instituto de Historia. Lima: Imprenta Santa María.
- d'Harcourt, R. y M., 1925. *La Musique des Incas et ses Survivances*. Paris: Librería Orientalista Paul Geuthner, 2 vols., I, Texto; II, Planchas.
- Hernández Príncipe, Rodrigo, 1923. "Mitología Andina: Idolatría en Recuay (Prov. de Huáilas)". En *Inca*, Vol. 1, Nº 1, 25 ss.
- Lang, Paul Henry, 1941. *Music in Western Civilization*. Nueva York: W. W. Norton.
- Lara, Jesús, 1967. *La Cultura de los Inkas*, Vol. II. *La Religión, Los Conocimientos, Las Artes*. La Paz: Editorial "Los Amigos del Libro".
- Lira, Jorge A., 1945. *Diccionario Kkechuwa-Español*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- Métraux, Alfred, 1973. *The History of the Incas*. Trad. del francés de George Ordish (orig. *Les Incas*, 1961). Nueva York: Schocken Books.

- Molina, Cristóbal de ("El Almagrista"), 1943 (1553). *Destrucción del Perú*. En Francisco A. Loayza, ed. *Las Crónicas de los Molinas. Los Pequeños Grandes Libros de Historia Americana*. Ser. I, Tomo IV. Lima: D. Miranda.
- Molina, Cristóbal de ("El Cuzqueño"), 1916 (1575?). *Relación de las Fábulas y Ritos de los Incas*. Anot. y Conc. H. Urteaga. C.L.D.R.H.P. Tomo I. Lima: Imprenta y Librería Sanmarti y Ca.
- Morúa, Martín de, 1946 (1600?). *Historia del Origen y Genealogía Real de los Reyes Incas del Perú*. Ed. C. Bayle. Madrid: C. Bermejo.
- Pizarro, Pedro, 1844 (1571). "Relación del Descubrimiento y Conquista de los Reinos del Perú, y del gobierno y orden que los naturales tenían...". En Martín Fernández Navarrete et al. eds. *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*. Tomo V. Madrid: Imprenta de la viuda de Calero, 201-388.
- Poma de Ayala, Felipe Huamán, 1936 (1613?). *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. París: Institut D'Ethnologie.
- , 1944 (1584-1614). *El Primer Nueva Corónica i Bue Gobierno*. Publ. Arthur Posnansky. La Paz: Editorial del Instituto "Tihuanacu" de Antropología, Etnografía y Prehistoria.
- Prescott, William H. (1847). *History of the Conquest of Peru*. Nueva York: The Modern Library of Random House.
1940. "Relación de las Fiestas que en la Ciudad del Cuzco se hicieron por la beatificación del Bienaventurado Padre Ignacio de Loyola...". En *Los Orígenes del Periodismo en el Perú*. Ed. Carlos A. Romero. Lima: Librería e Imprenta Gil. 14-21.
- Rowec, John H., 1946. "Inca Culture at the Time of the Spanish Conquest". En Boletín 143. *Handbook of South American Indians*. Vol. II. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 183 ss.
- Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamayhua, Don Juan de, 1879 (1613?). "Relación de Antigüedades Deste Reyno del Pirú". En *Tres Relaciones de Antigüedades Peruanas*. Pról. M. Jiménez de la Espada. Madrid: Ministerio de Fomento de España.
- Santillan, H(F)ernando de, 1879 (1563?). "Relación del Origen, Descendencia, Política y Gobierno de los Incas". En *Tres Relaciones de Antigüedades Peruanas*. Pról. M. Jiménez de la Espada. Madrid: Ministerio de Fomento de España.
- Sarmiento de Gamboa, Pedro, 1942 (1572). "Segunda Parte de la Historia Llamada Indica...". En P. Sarmiento de Gamboa, *Historia Indica*. Pról. R. Levillier. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina.
- Schaedel, Richard, 197-. "Formation of the Inca State". Trabajo no editado.
- Schechter, J. M., 1975. Yaraví: The Musical Ingredients". Trabajo no editado.
- Stevenson, Robert M., 1968. *Music in Aztec & Inca Territory*. Berkeley: University of California Press.
- Tschudi, J. J. von, 1853. *Die Kechua-Sprache*. Vol. III. Wörterbuch. Viena: Kaiserlich-Königlichen Hof- und Staatsdruckerei.
- Valera, Blas, 1945 (1590?). *Las Costumbres Antiguas del Perú*. Introducción, Francisco A. Loayza. Lima: Librería e Imprenta D. Miranda.