Paris: L'Harmattan, 2012, 370 pages

Enrique Pilco Paz. Musiciens, religion et société dans les Andes au XXe siècle (Pérou). Des voix dans la pénombre

Juan Javier Rivera Andía

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/bifea/4409>

DOI: 10.4000/bifea.4409

ISSN: 2076-5827

Editor

Institut Français d'Études Andines

Edición impresa

Fecha de publicación: 1 mayo 2014

Paginación: 171-174

ISSN: 0303-7495

Referencia electrónica

Juan Javier Rivera Andía, « Enrique Pilco Paz. Musiciens, religion et société dans les Andes au XXe siècle (Pérou). Des voix dans la pénombre », *Bulletin de l'Institut français d'études andines* [En línea], 43 (1) | 2014, Publicado el 08 mayo 2014, consultado el 06 noviembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/bifea/4409> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bifea.4409>

Les contenus du *Bulletin de l'Institut français d'études andines* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Reseñas*

Enrique Pilco Paz. *Musiciens, religion et société dans les Andes au XXe siècle (Pérou). Des voix dans la pénombre*. Paris: L'Harmattan, 2012. 370 pp.

Este primer libro de Enrique Pilco, publicado poco después de la sustentación de su tesis doctoral en Francia (titulada *Des voix dans la pénombre. Le catholicisme cuzquévien à travers les hymnes religieux en Quechua. Musique, religion et société dans les Andes du XXe siècle*), cuenta con un prefacio de Carmen Bernand, su directora de tesis. En su presentación, advierte que Pilco —que «es ante todo un músico, un artista» (p. 11)— no pretende aquí «batirse con los historiadores y musicólogos del mundo andino... [sino que] pretende dar un testimonio de una práctica musical» (p. 11).

Por su parte, Pilco explica que, apoyándose en una «investigación etnográfica sobre cantantes actuales» (p. 12), intenta «comprender... la forma en la que los miembros de las cofradías indígenas han compuesto sus himnos sobre el modelo formal del antiguo *haravi*» (p. 12). Su objeto de estudio es, pues, «un género particular de música sagrada» (p. 13), a saber, los «cantos litúrgicos de las cofradías y de las parroquias indígenas» que son entonados, en quechua, (p. 12) por los llamados «colaboradores de parroquias». En el Cuzco, estos «maestros de coro» —descritos como «mestizos... pequeños comerciantes o pequeños artesanos... [que se encuentran] fuera de los canales formales o institucionales» (p. 26)— serían, además, «los intermediarios esenciales entre el clero y el pueblo» (p. 192, 226).

Frente a la desertión del clero, los hombres que han mantenido esta tradición son los maestros de coro; empleados discretos, ellos han sido, con todo, los difusores muy eficaces de este repertorio de música religiosa (p. 189).

* El *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* no se responsabiliza por las opiniones vertidas en esta sección.

En concordancia con su papel, sus actividades musicales se realizan, principalmente, en la Semana Santa y en el Corpus Christi, tanto en los eventos presididos por el clero como en las ofrendas a las imágenes religiosas realizadas por las cofradías.

Los músicos de iglesia que se hacen muy raros en la ciudad de Cuzco, se mantienen aún en actividad debido al interés significativo de los fieles. Las misas de difuntos y sobre todo aquellas celebradas con ocasión de fiestas, les ofrecen las mejores oportunidades para ganar dinero (p. 219-220).

En suma, el objetivo de Pilco es describir el «esquema socialmente admitido» en el que se inscribe esta música (p. 28), por medio de unas preguntas cuyas respuestas son buscadas de manera algo desigual. De hecho, aquella que parece responder con mayor certeza es la que aborda el lugar que ocupan los cantos religiosos en quechua en el catolicismo popular de Cuzco¹:

... esta población no se aviene obligatoriamente, en la práctica o de forma completa, a las formalidades del catolicismo enseñadas por la Iglesia... [o al] dictado de los actos rituales impuestos por la Iglesia (p. 29).

¿Es esta suerte de marginalidad la causa de su aparente omisión en los estudios sobre la música andina en el Perú? (p. 32). Las razones que advierte Pilco son interesantes: la consideración del estilo barroco como el único lenguaje musical de los indios y mestizos, y el interés casi exclusivo en el repertorio escrito y en la música de la «clase dominante» (p. 33-34). Hay una excepción notabilísima a esta tendencia: las recopilaciones musicales que Martínez Compañón hiciera en su obispado a fines del siglo XVIII (p. 314-318). Como sugieren varios de los trabajos recientes dedicados a esta fuente (Rodríguez, 2013), Pilco parece optimista acerca de los paralelos entre las transcripciones hechas por el obispo de Trujillo y las breves etnografías realizadas en la región a fines del s. XX. Sin embargo, con respecto a estas posibilidades comparativas, llaman la atención dos omisiones persistentes hasta el momento. La primera son las grabaciones hechas, en la misma región, por Heinrich Brüning (2003), de hecho, varias décadas antes de las etnografías citadas por Pilco. La segunda es la ausencia de referencias a trabajos que discutan o pongan a prueba las posibilidades comparativas entre los Andes del norte (donde se ubica Lambayeque) y los del sur (donde está el Cuzco) (Fernández, 2010).

Si volvemos a los ejecutores cuzqueños de los himnos quechuas, aparecen otros problemas metodológicos, relacionados con la opción del autor de encuestar a sus parientes cercanos acerca de cuestiones que atañen directamente a su familia. En efecto, puede uno cuestionarse acerca de las orientaciones que dan a sus respuestas aquellos que evocan un antepasado compartido con el entrevistador².

Ahora bien, esta proximidad con el mundo de los maestros de coro contrasta, al mismo tiempo, con una distancia frente a una Iglesia que aparece como

¹ ¿Cuáles son los sectores de la sociedad cuzqueña que se identifican con esta música y cómo se produce esta identificación? ¿Cuál es el papel de los cantos en la relación entre los fieles y las imágenes religiosas?

² Curiosamente, tal como otros dos estudiosos franceses de la música y el ritual del sur andino peruano (Bellenger 2007; Ricard 2007), también Pilco comienza su estudio con un recuerdo personal de su infancia (p. 15-16). Sin embargo, a diferencia de Bellenger y Ricard, aquí el autor peruano permanece en el ámbito de lo familiar.

homogénea y casi monolítica. Tal sucede, por ejemplo, cuando se alude a los cambios lingüísticos y musicales en el «repertorio litúrgico» (p. 136-137). Entonces, las evoluciones o cambios en la Iglesia se delinean apenas en unos breves trazos:

... si la estructura parroquial sufre transformaciones, la expresividad religiosa se mantiene aun intacta entre los fieles... [Estos] se mantienen apegados al repertorio de música tradicional religiosa... Un decreto no ha bastado para alejar la música religiosa tradicional de la práctica del catolicismo popular (p. 222).

Quizá esta dinámica usual entre cercanía y distancia tengan también algún papel en la suspicacia de Pilco frente a la aplicabilidad del término «indígena» (37-38) a su objeto de estudio:

Calificar a alguien de 'indígena' consiste en resaltar su alteridad y no su pertenencia a una realidad cultural (p. 38).

Bien hubiera valido la pena, creemos, detenerse brevemente en los debates al respecto; por lo menos, en aquellos afrontados por otros antropólogos dedicados al Cuzco (Robin, 2008). Ahora bien, aunque Pilco prefiere definir a los músicos que estudia por medio de su ocupación (como artesanos, comerciantes o autoempleados), al mismo tiempo, menciona la existencia no solo de cofradías y parroquias indígenas (p. 12), sino también de una «música indígena» (p. 277, 297); de un «repertorio... musicalmente indígena» (p. 271) o «de inspiración indígena» (p. 280); e incluso de «una sensibilidad musical enraizada en las tradiciones indígenas» (p. 274). ¿Cómo se entiende, finalmente, este término en este libro?

Si bien de manera menos evidente, algo similar sucede cuando el libro aborda las relaciones conflictivas y la competición entre cofradías (p. 42-54, 76-77). Así, pues, fuera de la mención a los trabajos de un intelectual local, no se aprovecha la oportunidad para discutir los numerosos estudios sobre el dualismo y las competiciones en los Andes.

Siguiendo con las cofradías, Pilco describe cómo tocan himnos diferentes al mismo tiempo (p. 54) y cómo, si tocan la misma canción, la entonan de manera separada (p. 57, 73). Hubiera sido interesante discutir la persistencia del mismo patrón en, por lo menos, otras regiones sureñas (Martínez, 1994); pues suscitan preguntas que ciertamente no carecen de interés: ¿De dónde proviene esta suerte de aceptación indolente de (o incluso predilección por) la disonancia? ¿Cuál es su papel y qué nos dice sobre la concepción de la música en estas regiones?

Todavía podría señalarse otra aparente inadvertencia: la retórica de los testimonios de los músicos cuzqueños (p. 92-93). Aparte de considerarlos como una memoria de un pasado y de un proceso que se intenta reconstruir, apenas se exploran las retóricas andinas que ilustran. Tal idea nos asalta cuando encontramos, por ejemplo, las narraciones del aprendizaje musical de un niño que se esconde de sus padres (p. 49); o las de un instrumento musical que cobra «vida» y se bate para defender a su dueño (p. 90); ambas tan recurrentes en los Andes³.

³ Además, no queda del todo claro cuál es la lengua en la que se ha recogido estos testimonios, pues solo los encontramos traducidos al francés. Otros datos metodológicos y formales quedan

Ahora bien, a pesar de lo expuesto, no puede olvidarse que más de un capítulo de este libro contiene descripciones notables —como aquella de las fiestas (en «la esfera de lo privado») donde los habitantes de Cuzco tienen «encuentros» con los espíritus de las montañas (p. 148)—; o sugerencias de gran interés —como el esbozo de la filiación entre el papel de las antiguas «cartillas de catequización» y el de los actuales maestros de capilla en la ciudad (capítulo 5)—. De hecho, las omisiones señaladas arriba bien podrían verse como sugerencias de investigación. Este libro de Enrique Pilco guarda, pues, un interés innegable para los interesados en la música andina contemporánea.

Referencias citadas

- BELLENGER, X., 2007 – *El espacio musical andino: Modo ritualizado de producción musical en la isla de Taquile y en la región del lago Titicaca*, 321 pp.; Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Centro Bartolomé de las Casas.
- BRÜNING, H., 2003 – *Walzenaufnahmen Aus Peru - Grabaciones En Cilindros Del Perú (1910-1925)*; Berlín: Museo etnológico de Berlín. Berliner Phonogramm-Archiv – BPhA-WA2, Museum Collection Berlin – BPhA-WA2. Historische Klangdokumente – 2. CD.
- FERNÁNDEZ JUÁREZ, G., 2010 – «Norte contra Sur». Análisis comparativo sobre ofrendas rituales andinas. *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 40, núm. 1: 239-259.
- MARTÍNEZ, R., 1994 – *Musiques de l'ordre, musiques du désordre. Le calendrier musical chez les Jaq'a (Bolivie)*. Nanterre: Universidad de Nanterre, Paris X. Tesis doctoral.
- RICARD, X., 2007 – *Ladrones de sombra. El universo religioso de los pastores del Ausangate (Andes surperuanos)*, 494 pp.; Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, Centro Bartolomé de las Casas.
- ROBIN, V., 2008 – *Miroirs de l'Autre vie. Pratiques rituelles et discours sur les morts dans les Andes de Cuzco (Pérou)*, 327 pp.; Nanterre: Société d'Ethnologie, Collection Recherches Américaines, 7, Université Paris X.
- RODRÍGUEZ VAN DER SPOEL, A., 2013 – *Bailes, Tonadas & Cachuas. La música del códice Trujillo del Perú en el siglo XVIII*, 238 pp.; La Haya: Albersen Muziek.

Juan Javier RIVERA ANDÍA

pendientes. Por ejemplo, ¿en qué periodos se hizo el trabajo de campo y qué tan prolongado ha sido? Tampoco se detalla la ubicación de algunas fuentes citadas en el libro (p. 355) o en algunas notas a pie de página (p. 161). Ciertas referencias faltan en la bibliografía (como, por ejemplo, los trabajos citados de José María Arguedas, Paul Rivet, Benigno Farfán, Alejandro Vivanco o Antoinette Molinié). Finalmente, la numeración de todas las notas de pie de página como nota número 1, no facilita la lectura.