

## La Música Incaica

### I

Nuestro poder, el poder cuzqueño, no ha desaparecido aún de América. Los conquistadores arrasaron, al empuje de su valor y de sus aceros, los ídolos del Coricancha indígena, e Inca y Sol fueron presos de la audacia. Al señor del Tahuantinsuyo se le ajustició en suplicio de desalmada sed enloquecedora de oro, a la suprema deidad de los pueblos primitivos se le amarró en el grillete de esa frase, que pinta con crudo color de absolutismo intransigente y único el espíritu de la España monacal y sanguinaria, cuando Felipe II decía: "En mis dominios no se pone el Sol". Y el Sol estaba, en efecto, preso dentro de las latitudes geográficas, en las cuales era señor el monarca español. Pero el alma americana en su esencia de arte, que es inmortal e inconfundible, libre estaba, dormida en las leyendas que cobijaba la selva madre, que amparaba la montaña en la trabazón de sus nudos, lomos pétreos, en que se apilonaba el fabuloso metal, ruin codicia para los buscadores de El Dorado. Nuestro dominio político había cesado de hecho ante el avance de una civilización nueva, que nos traía una suerte de miraje. Mas ni el prodigio de la hospitalidad del aborígen había sido suficiente para la encarnación de su verbo de hierro hecho carne, verbo que el conquistador trajo para renovar tendencias y cambiar pragmáticas.

Como ya lo observó Ricardo Rojas, el alma indígena, aliada con la tierra materna venció al conquistador. Siendo todos los hechos de la historia de América en su parte fundamental, nada más que avatares y reencarnaciones del alma indígena. De allí que el poder del Cuzco continúa. No son las legiones

de otra hora las que conquistarán América, clavando los emblemas totémicos de los pumas, entre los tres puntos del Ecuador, Tucumán y el Maule chileno, como un triángulo andino, en el que el exclusivo señor sea el cóndor estilizado de la portada megalítica del Tiahuanaco, que ahora ha hecho su nido en el granito cuzqueño del nudo del Vilcanota, para desde allí desplegar su vuelo continental y reunir en sus garras poderosas el confederado de las tribus de América. Ese subyugamiento del Cuzco dominador de entonces, era la base de un continentalismo incaico, cuya reencarnación fué el trunco continentalismo de la hora de la Emancipación, donde el sentido del caciquismo de tribu, primó sobre el solidario ensueño de Bolívar que, en ese iris simbólico que lo hacía pasear desde el Avila caraqueño hasta el Potosí, no hacía más, que resucitar el iris incaico. Mas en la latente entraña continúa la idea inicial como una fuerza de la espiritualidad progenitora. El avatar glorioso será cumplido, porque el alma del indio en América está ligada al secreto de la tierra. De allí se desprende, que siendo invencible el dominio de la espiritualidad incáica, el dominio del Cuzco subsiste. Y yo lo reclamo con el fervor de quién ha nacido entre sus muros y con el orgullo de mi estirpe americana, blasonada de sol y de dominio. Y parece que la hora ha sonado, y que la inquisidora mirada de los que quieren hacer arte propio escruta el fondo de América, se interesan por la cultura aborigen, han dejado el cosmopolitismo de los puertos para los mercaderes de Beocia y de Cartago; y ellos, modernos conquistadores como Ayolas e Irala, quieren remontar los ríos hacia las fuentes nativas, como César de Sancti Spiritu, quieren buscar las ciudades misteriosas de los Andes, como Pedro de Ursua, el tirano Aguirre y Gonzalo Pizarro, preparan expediciones al Omagua. Nosotros nos preguntamos ansiosos, ¿saquearán nuestras *huacas* milenarias?, ¿se llevarán las momias de nuestros Incas para insuflarlas de vida?, ¿del ornamento de nuestras telas surgirán acaso simbólicas estilizaciones para el arte de América?, ¿de los motivos folk-lóricos de nuestra música melódica, se armonizarán óperas formidables

donde reviva el autoctonismo de la raza?, ¿rescatarán un nuevo tesoro de Atahualpa y con los lingotes de oro y plata, asombrarán los orfebres de América, la quincallería de bazar que nos trae la manufactura de Europa?. Así sucederá, porque el dominio espiritual del Cuzco se deja sentir. Reconstruirán los antiguos caminos del Inca, las amplias calzadas de ocho metros de ancho, los prodigiosos acueductos de cientos de leguas donde el agua, captada en los neveros sagrados, fertilizará la arena candente de los yermos costeros. Nuevos guerreros surgirán en los *Pucaras* y nuevos astrólatras descubrirán el secreto de las estrellas en la profundidad de la noche. Y la dorada litera incandescente de rubíes y chapada de cariatidas de puma, llevada será de nuevo por hombres de bronce, como los *Ruccanas* que no se cansan nunca.

Entonces habrá surgido el arte propio de la América. Y sobre el mismo altar del *Ccoricancha* cuzqueño, donde el hierro de la conquista cortó la cadena de los monarcas hijos del Sol, se reunirá la asamblea de los *curacas* espirituales de América. Toboba, Caupolicán, Lautaro, Cahuide, Huaycaypuro, Yarucuy, toda la asamblea del romance indiano estará allí. Tendrán por teas resinosas los volcanes y cada uno de ellos, sentado sobre un gigantesco tronco de árbol, esperando estará la hora de avatar espiritual de sus hijos. Y no será Manco Capac, el Inca legendario, sino Ollantay el rebelde entre los rebeldes, quien toque su bocina de caracol marino. El rumor de su trompa semejará un batir de olas contra los Andes y un Amazonas iracundo que barriera selvas. Fieros, los caciques acudirán a su llamada. La espiritualidad indiana de América se habrá realizado y el poder del Cuzco será efectivo. Eso significa la resurrección del arte incaico en América, hacia el cual se dirigen ya los modernos conquistadores del ideal nativo. Los señuelos de la magna empresa son Teocitlán y el Cuzco. El dominio precolombiano tendrá que imponerse en el continente. Antes que ir al porvenir urge identificarse con nuestra procedencia, así no haremos sino una trasmutación de valores, un cambio de formas, pero sí con las raíces elevadas en

la tierra. Porque no hay belleza mayor que la que por sí da Naturaleza, ni fruto mejor sazonado que aquel, que conociendo el maridaje del Sol y la Tierra, se dora entre rojizas llamas, como diciéndonos que su sangre es savia:

## II

Esa savia, inalterable al través de los siglos, la poseemos nosotros los peruanos en nuestra música aborígen. Como en todo pueblo que ha concrecionado en formas de civilización y de cultura, sus ansias, sus sentimientos, sus emociones; en el pueblo *quichua* se manifestó la música y la danza, como exclusivas hijas de una raza y de un temperamento; como tal, con matices de originalidad y de diferenciación, que le dan aquel sabor de autoctonismo que es lo único que vale en un pueblo o en un individuo, porque lo reviste del rayado perfil de carácter que en la estatua es fuerza, y en el lienzo pictórico color con alma. Ese matiz que ha arrancado del estilo trapezoidal y gallardo de la piedra, amasada con arcilla y domada a capricho suyo, deja florescencias de tropicalismo y ardor de sol en la cerámica, como si en el barro lo hubieran cocido, no en hornos sino en la misma alma indígena, proverbial en ese rojo de la sangre que esmalta la alfarería, rojo que más tarde irá a iluminar con crepitante delirio la inquisición para después florecer en las telas de nuestro enorme Merino. Así la raza, más que a todo, obedeció a la sugerencia de la tierra y labró su espiritualidad a su imagen y semejanza. De la visión de las cumbres nació la arquitectura que remata en el torreón, como aguja de picacho, y se contorsiona en los flancos de la montaña siguiendo las sinuosidades de la tierra. De la gama de las flores nació el matiz y el color. La púrpura de la *ccantuta* enrojeció el barro y la arcilla en la cerámica. se aristocratizó en el borlón imperial, encendiéndose puso su conflagrada trabazón de hilos en los tejidos y fué símbolo del tiempo en el *qqui-po*. Así también la música y la danza, primero imitó a las aves y a los animales y retumbó en la primitiva onomatopeya. Ya

después encontró el ritmo propio de la tierra que se ajusta al alma. Entonces nació el arte inconfundible, aquel que en el griego hizo el Partenón y en el quichua y el aymara Tiahuanaco y Sacsayhuaman. Es decir, la raza encuentra su ritmo civilizador y lo desarrolla. El alma se compenetra de la tierra y la exhala en forma de belleza. Ya es el canto que brota del pecho como el agua del arroyo o la ruda piedra que obedeciendo al cerebro se pule y de sus asperidades surge la superficie y después florece el relieve o se contorsiona la greca; es decir, el motivo decorativo. Pero este mismo motivo decorativo surge en el *quichua* de la tierra, ya es el puma, el amarú o el cóndor progenitor de la estirpe cacical, o la flor silvestre simbólica como la flor de lis en Francia. Entonces, de toda armonía nace la belleza y canta. Mas su sinfonía, sinfonía del alma, muy pocos la escuchan. La escuchan los que compenetrados de la tierra, dejan como una revelación sobre los siglos el alma de la raza. Ese alma se sintetiza en la música incaica y vive y vibra en la *danza*; en ella se manifiesta y se hace armonía de forma y sugerencia de la tierra sometida al ritmo y a la línea. Su diversidad viene de las diferentes manifestaciones de vida y de los impulsos biológicos a que está sometido el ser en la escala de los sentimientos y de las emociones.

Así la danza incaica es multiforme, cambiadiza, movida como la tierra misma. La aceleración del ritmo varía en toda la escala, es decir, desde el más imperceptible movimiento, hasta el torbellino que marea y desconcierta por completo. Su más genuina forma es la *kashua*. La *kashua* es cosmogónica; es una danza efervescente de matices, sugiere a veces el más delicado tono, hasta convertir el ritmo en una tenue voluta de humo, donde las figuras pierden la forma y la inmaterialidad surge del conjunto. Cosa que solamente lo realiza el *ballet* ruso o Isidora Duncan, haciendo que la armonía de las ideas dé su máximum estético y las líneas se proyecten hasta producir el éxtasis. Ese éxtasis de vida, reclamado por los modernos estetas como Camilo Mauclair, lo realiza la danza incaica. Gira vertiginosamente como una boa de fúlgidas escamas al compás

de la música, produciendo un torbellino de ritmos, que ascienden en purísimo canto como escala de luz; después bajan súbitamente las notas y las figuras recuperan la línea; pero parece que, por su energía y su vigor, la danza ha creado un ambiente sonoro donde siguen ondulando los ritmos, sin intervención ya de los danzantes. Danza condensadora de energías y de ritmo infinito en la *kashua*. Danza sagrada que tiene la ondulación del *amaru*, danza que sube como la cumbre y desciende como el llano, que a veces se ensancha como una esperanza y otras se aprieta y se reconcentra como un dolor indio. Unas veces es luminosa como carcajada de sol y otras oscura como abismo, tenebrosa como averno. Esta danza parece que fuera la vida misma, tiene como ella todos sus contrastes. No es el recto camino que transitamos, sino la curva tras de la cual, quizás, nos espera el dolor. No importa en qué forma, ya sea de mujer o de aleve mano, pero Dionisios será siempre quién conduce el carro de la Danza!

Así la "kashua" es la síntesis de la vida de un pueblo. Ella es mítica y grandiosa como la civilización que la creó. Su grandeza es todavía primitiva, bajo su rumor ondulado como río humano, debieron orquestar las montañas y temblar la tierra. Ella no se bailó bajo la estrechez de cuatro paredes; sino como el drama griego y la epopeya india, teniendo por anfiteatro y decorado las montañas y por luz las estrellas. Allí radica precisamente su grandeza; bien podría servir ella de relieve, como motivo escultórico, no digo a un templo, sino a una cumbre, y el mármol fuera por ello mismo fofa carne para tallar aquellas musculaturas aborígenes contorsionadas por la armonía, que reclaman para perdurar, granito de los Andes o dura piedra monolítica. Así la danza, como manifestación de formas de vida y de arte, engendró toda una teoría de armonizaciones humanas de la línea, las mismas que se manifestaron, aunque balbucientes, en la escultura incana de los ídolos. Pero ese movimiento variado de la *kashua* todavía no se manifestó en la escultura incaica; ella adolece de ese movimiento, que se manifiesta, apenas en forma de fuerza y dina-

mismo en Rodín. Así, pues, el ideal moderno de la escultura es ese movimiento de la *kashua* indígena a la cual todavía no ha llegado. Movimiento que se observa en las sinuosidades del decorado en el tejido incáico y que obedecen, tal vez, a profundas leyes del color y de la gama solar, sorprendidas intuitivamente por el aborígen. Leyes que sorprendió y convirtió en orquestaciones prismatizadas de color y sinfonías visuales en las telas, y armonía de movimiento infinito en la *kashua* y en la danza. De allí la riqueza de la música, hija de la danza, y como ella variada.

### III

La música tuvo una participación profunda en la vida incáica. Matizó su vivir, se mezcló en ella, siguió pausadamente su esplendor, su gloria y también su caída. Ella puso su alegría en días de trabajo, resonó pura entre el maizal rumoroso de las doradas mazorcas, con ritmo hurtado a la naturaleza, ella acompañó con son triste y lúgubre al muerto, que hacía su viaje al *Hucpacha*, ella tuvo un florecimiento de corona triunfal al recibir algún guerrero vencedor, tuvo fervor de salterio exaltado frente a la divinidad y al Sol del "Ccoricancha" y mística armonía de blancas vírgenes en el canto de las *acllas*, suave son de pluma o de armiño junto al Gran Inca, imperativa nota pontifical al lado del venerable Huillachuma. Esa música nos sugiere toda la grandeza del Imperio. A sus sonos se sueña miliunanochesca visión. Ya se ve la litera del Inca reluciente de oro como el mismo Sol bajo el ululante clamor de cien mil personas que se prosternan; ya es el sagrado sacerdote que pasa por los áureos jardines del "Ccoricancha", pisando una alfombra de esmeraldas con sus sandalias, bajo un metálico rumor de árboles de oro y de encantados colibríes que son gemas hijas de la orfebrería indígena; ya son las *ñussttas* que vienen, como bronceada teoría de mujeres, bajo un derroche de flores que semeja los tejidos de las *llicllas* multicolores, llevando entre sus manos azucenas de plata, o ha-

lando rubias o doradas vicuñas para el sacrificio; ya son los *hamauttas* de severa faz o los guerreros de raras vestimentas y exóticos plumajes, o los *qquípucamayoc* sabedores del tiempo y relatores mágicos de la historia en los enrevesados hilos de colores en que ellos solamente son doctos. Así la música variada como la naturaleza misma, ondulada como serpiente y alta como vuelo de águila. Ora es alegre como río que fertiliza valles y va cantando junto al rubio cañaveral o hace un remanso que convida al idilio al pie de un frondoso bosque de agaves o *pisonayes*; ora es grave, silente y grandiosa como un picacho solitario; ora dulce con esa dulzura *quichua*, dulzura de enamorado o de aleteo de tortolillas en su nido; o sugiere a ratos, por su vigor un choque de masas guerreras encolerizadas por siglos o alimentadas por rivalidad de caciques, o bien un paraje de *puna* donde, entre nieves, corren con pies ligeros vicuñas y guanacos, o va lentamente, con majestad soñadora un grupo de llamas. A veces, os recuerda el lago dormido al pie de la cordillera, lago de aguas negras y profundas en cuyos bordes medita alguna "pariguana", de pies escarlatas como ascua de fuego, o el triste "yareta", por donde va cabizbajo el *chasqui*, tocando su *quena*; o el solitario cementerio de *puna* donde las cruces mismas, simbólicas del nazareno, parecen sentir frío.

Música divina que tiene su gloria, conquistadora, bélica y triunfal en aquellas *usuttas* violadoras de montañas y selvas, o su tristeza dolorida en el son de la *quena* melancólica. Melancolía que ha dejado su tristeza en toda América, melancolía que tiene agreste soledad de pampa en la guitarra gaucha del *triste* o de la *vidalita* montañesa, o bien morbidez sensual de trópico en el "joropo" del llanero venezolano, que degenera en zambra negra y movimiento lascivo de caderas en la marinera costeña para purificarse de nuevo en el Ande, entre las manos del pastor arcádico y conquistar su limpidez de cumbre.

Esa tristeza de "quichua" llora en toda América. Pero la pureza de su dolor andino está manchada por la lascivia castellana, y descoyuntada por la voluptuosidad del negro. En el

trópico se tropicaliza y florece una cromática emoción de enredaderas y "oianas" que se retuercen y se enroscan en los árboles. Pero su pristina claridad es de cinco notas, las mismas de la *quena*, su instrumento favorito. La *quena* es inseparable de la música incaica, ella le da todos los matices y todas las gamas. Instrumento inseparable, creación de algún Orfeo indio, tal vez ese mismo que contemplara yo, en algún museo, tallado sobre un pórfido verdinegro. Es una escultura al parecer de la noche. Entre sus manos está la *quena* con sus cinco notas, las mismas de la gama pentatónica. Ese idolillo fué, sin duda, el dios tutelar de la música incáica, el padre de la *quena*, de ese instrumento que es doloroso en la puna pero dulce como arroyo cantarino, y en el valle eglogal, alegre y florido, como la naturaleza. Instrumento que suscitó idilios y recuerda amores como el de Ollantay, más fuerte que el mismo granito de los Andes, y fidelidades como la de esa *ñustta* Cusiccoillor, que se hizo emparedar diez años por constancia pasional. La *quena*, más que un instrumento es un alma, un alma que solloza y que se alegra, es una partícula del alma *quichua* hecha sonido, hecha música. Sus notas son estrellas en la noche.

Así, pues, esta música incáica produce mediante la *quena* ese grito profundo de la vida, que reclama Romain Rolland al estudiar a Beethoven, grito que se cristaliza en las cinco notas de la gama y sintetiza un dolor tan grande como el de ese Mesías de la Música. ¿Qué grandeza mayor puede exigirse que transparentar toda la gama del dolor en un simple carrizo? Ese milagro lo realiza tan sólo la música incáica con todas sus variantes. Ella se conserva todavía en la sierra, donde su colorido se armoniza con el paisaje, con la gama, con el alma del aborigen.

Pero, aparte de la *quena*, se usaron como instrumentos musicales en el Imperio de los Incas: el *Pututo*, caracol que hasta ahora usan los indios como bocina; la *Tinya*, tamborcillo de cuero de llama o de pacocho; el *Huancar*, bombo de dimensiones pequeñas, que en sí viene a suplir en la orquesta a los bajos. Entre los instrumentos de caña, fuera de la *quena*, exis-

tían: la *Antara*, manojillo de cañas unidas entre sí, en la misma forma que la tubería de un órgano; el *Avarachi*, instrumento esencialmente fúnebre que hasta ahora usan los “chumpivilcas”; el *Ccoyor*, que tiene la misma forma de la *Antara*, pero distinguiéndose de ésta en que consta solamente de tres cañas con lengüeta en la boquilla; la *Pufña*, que suplía a la corneta y consta de un carrizo o tallo ahuecado de habas, con la terminación consiguiente de alguna cola de bisonte salvaje, modelada en forma de florón; el *Pinquillo*, que es una flauta larga de madera de “huanahuay” envuelta en nervios de llama o pacocho; la *Qquerahua*, que era una especie de cornetín hecha de huesos sobrepuestos, en forma de anillos siguiendo la línea de menor a mayor. Estos instrumentos eran acompañados por una suerte de sonajas llamadas *Chchallchanquichus*, hechas de pequeñas conchas marinas, muchas veces intercaladas por láminas de metal que tenían un conocido temple acústico, supliendo muy bien a las sonajas y castañuelas de los europeos.

Respecto de la clase de composiciones musicales, existía la *Huanca*.

La *Huanca* viene a formar el fundamento estético del vivir incano. Canto lléno de sencillez, tiene en sí el aroma de las cosas eternas. Si técnicamente considerada es, como dice el malogrado maestro Alviña, “una recitación modulada de ritmo elemental libre, alternado de gritos agudos con descenso cromático deslizado”; es proteica dentro de la variedad de sus motivos como la vida misma. Era dentro de la belleza del paisaje *quichua* de la sierra cuzqueña, lo que la calandria en la selva. Una expansión de libertad divina, graficada dentro de la antítesis, de todas las emociones que tiene el hombre, en sus relaciones sociales, agrarias y religiosas. De tal modo se había unimismado la *Huanca* con el vivir incaico, que contemplando nosotros cualquier aspecto de ella, nos encontramos con ese pristino y solemne cantar, con que ahora mismo cierran la tarde las campesinas en sus faenas agrícolas, celebran el crecimiento de los rebaños los pastores, techan con salvaje paja

la techumbre de sus rústicas casas los labriegos, fermentan en los cántaros multicolores la espumosa *chicha* de las fiestas, encierran entre el *pillpi* simbólico del *chacco* con inusitada algarabía los ariscos rebaños de vicuñas y guanacos cordillerinos. No escapaban a la *Huanca*, ni la natural fecundidad de las especies animales, ni los contratos entre sí, ni los menesteres sencillos de la agricultura, como son el regadío, la cosecha, y la siembra de los terrenos. Cada una de las preocupaciones especiales de la vida tenía su *Huanca* correspondiente. Acaso la generalización dentro de la vida sólo adquirió algunas de ellas, que siendo en sí manifestaciones del espíritu conquistador o político de los incas, o simbolizando dentro de la religión solar cántos de carácter litúrgico o sagrado, se hicieron generales al Imperio, algo así como himnos nacionales o sagrados, los cuales eran de obligación aprenderlos para todo ciudadano.

Entre las *Huancas* guerreras la más conocida era el *Aylli*; música estrepitosa a la par que sencilla, tempestuosa dentro del ligero motivo de su melodía, como un torrente deshecho entre cuyas aguas a intervalos se sintiera el quejido de una flauta. La festividad de los *Raymis* era la de la propia de la música, que podríamos llamar de las *Huancas* religiosas, cuyo tipo es el *Himno al Sol*. Acaso la solemnidad de este himno sólo puede ser comparable a la fastuosidad de la fiesta. Uno se traslada a ella y asiste como espectador estético. Es la apoteosis de la luz, que es vida y que es arte, la que se verifica en este himno. Surge de los pechos el canto fervoroso de la compacta muchedumbre, que elevase en el zahumerio de la plegaria y que pronto ha de romperse en grito de calor. La melodía parece que tuviera ansias de rayo solar. Y tras la granítica masa de las montañas, perfilanse cerezas de oro, de plata, de ópalo; extraños cabrilleos de luz solar que surgen y ascienden, inundan el cielo. Desde la plaza de *Huaccaypata* se contempla un beso de fuego, que más tarde será reflejo en el bruñido metal que lleva el Inca en el brazaletes, para incendiar con los rayos reflejados el sagrado fuego del templo de las

*Acllas*. Es un beso de fuego en la testa cana del *Anu Ausangati* cuzqueño, beso que sube un tono dentro de la melodía del himno. Después, con la majestad que sólo el Sol tiene, inunda la llanura del valle sagrado de oro luminoso. La luz pone un grito dionisyaco en las almas. Suenan los roncós atambores al lado de las *queñas* y la divina música, despierta en cada cosa de la naturaleza, el ritmo dormido de la vida. Asciede la savia en las plantas, adquieren mejor color las flores, fulguran de mejor modo las plumas maravillosas, los áureos brazales realzan las cabezas de los pumas, chispean con colores las grecas de las telas riquísimas, brillan como mármoles las piedras seculares y bien pulidas de los templos. El Sol en su audacia ascendente filtrase por los poros de la muchedumbre y fecunda y engendra en las almas la alegría. Posesos entonces como nosotros, por el mal sagrado del Arte, los cuerpos cobrizos hácese de oro y brillan. Esa es la sugerencia que tiene en sí la *Huanca* formidable al hacerse religiosa. Culmina como la expresión artística del Imperio.

El *Hjarahui* es otra de las composiciones musicales, que sin tener la libertad que en sí goza la *Huanca*, dentro del rigorismo de su estructura y de sus compases, viene a ser algo más humano, más personal, y más subjetivo que la *Huanca*, porque siendo ésta una especie de composición colectiva, el *Hjarahui* viene a ser una individualización musical dentro del género. Marca ya un grado de adelanto y por ello no sólo tiene los caracteres de una rapsodia colectiva, sino los de una composición personal. Los *Harahuicus* fueron los cultivadores de ella. Bardos dolientes y vagabundos, llevaron junto a sí, siempre, un ramillete de canciones. Canciones donde la belleza habla con profundidad y la sencillez ha sido captada con la misma frescura que las aguas del nevero, dentro del prodigioso acueducto. El *Hjarahui* viene a formar la genuina música popular. Sintematizada dentro del númen de su creador, deja un tanto el ritmo de la naturaleza para dar impulso al alma. Lo que pierde en fuerza, gana en gracia y en movimiento. De allí la dulzura del *Hjarahui*; verdadera dulzura quichua de ena-

morado, quejumbre de tortolilla en el nido; desgarrador gemido del alma hecho música, inquietud dolorosa del que sufre una pena sin fin, confidencial solamente al silencio de la noche en forma de canción. Pero si dentro del sentimiento tiene ese carácter el *hjarahui*, tórnase otras veces como explosión de alegría popular, dórase de donaires y gallardías, engalánase de movimientos y picarescos epigramas alusivos a la fiesta o al momento; sin por ello dejar de expresar la belleza del campo, de las flores, de los animales. Unimismase en todo ello el *hjarahui* con el alma de la región, que en el fondo viene a serlo; dánonos una realidad del ambiente, realidad que punga con un ideal de superarse, embelleciéndolo dentro de cierto matiz refinado, como el que se nota en algunos *hjarahuis*. Mas la riqueza de ese sentimiento, la ternura sollozante que en sí posee, y sobre todo esa tristeza del *hjarahui*, hicieron que éste venciera al conquistador y se insuflara en su alma. De ese maridaje de la música incáica con la que fué exportada por el conquistador de Europa, es hija el *yaraví*, música popular de América, que con ligeras variantes se ha hecho continental, y cuyo principal cultivador poético, fué mi compatriota el poeta arequipeño Mariano Melgar. El *yaraví* tal como hoy se cultiva en el Perú, Bolivia, Ecuador y Argentina, principalmente en la parte norte de Catamarca, La Rioja y Salta, es una composición netamente criolla, pero dentro del criollismo musical, es una composición típica, quizás la que mejor se encuadra con nuestro americanismo, por ser como nosotros una mezcla del sentimiento de las dos razas seculares de América: la India y la Española. De allí que substancialmente toda música que lleva en sí algo de aborigen, así ella sea ejecutada en forma de ópera dentro de la polifonía wagneriana, será siempre hija del *yaraví*, secularmente mestizo y criollo. Podrán hacerse en el día composiciones admirables dentro del arte musical de América, pero el *yaraví* serrano hijo del *jaraví* incáico será a ellos, lo que el *Martín Fierro* de Hernández a la literatura argentina, pongo el caso: un romance musical con sabor a alma y a terruño, vibrante y fragancioso como la flor

silvestre de la llanura, que para existir no necesita sino del sol, del aire y de la lluvia. Tal es la trascendencia que ha tenido el yaraví incáico dentro de la música de América. Ser el genitor de todo un modelo de autoctonismo criollo. Él marca una prueba más, en favor de aquella espiritualidad indígena, que Ricardo Rojas reclamaba, para "Blasón de plata" dentro del apostolado de argentinidad. Espiritualidad que, dígame de paso, sigue corriendo dentro del alma de la raza, como las vetas de oro y plata en el riñón de los Andes.

El *Huayno* viene a ser dentro de la música incáica la alegría dionisyaca de la vida. El Baco indígena no es ajeno a esta música, ni la comparsa dejaba de ir junto a él. Acaso el *ñuccho* y el *achanccaray*, flores andinas, suplieron las coronas de pámpanos y de vid. Y en vez de la uva fermentó en los vasos el maíz y el mello. Como motivo escultórico puso sin duda el movimiento de la danza, sobre el hieratismo de las actitudes que engendra la música religiosa. Porque en el *huayno* el ritmo y el compás es acelerado. Rebosante de tonos, efervescente de matices, sugeridor de la risa, de la alegría, de la primavera, dentro de estructura; el *huayno* es una orgía cromática, donde los compases se alternan de tal modo, que el espíritu se expande y el alma antes melancólica, es un reguero de luz y de color. Al movimiento inusitado que dentro del espíritu engendra, le pone el *huayno* una especie de glosa que afirma la música dentro de un ambiente con tonos que se marcan en la danza con especiales aptitudes plásticas y caracterizadoras del momento. Siendo el *huayno* música de alegría y de movimiento, tiene participación directa en ciertos hechos de la vida incáica. Como motivo de fiesta familiar de los hogares, intervenía en el *rutucuy*, primer corte de cabello en los adolescentes. También era motivo y daba lugar al esparcimiento espiritual del donjuanismo incáico, en el rapto de las doncellas, rapto violento y varonil en que el mañebo imita, sin saberlo, el gesto que tuvieron los ladrones de las sabinas romanas. Estas costumbres del *mallcco*, aún se conservan en las parcialidades y *ayllos* co-

mo supervivencias del folk-lore indio, con los respectivos *huaynos* apropiados al caso.

Fuera de estos géneros musicales anteriormente expuestos, en el Tahuantinsuyo se cultivó el bucolismo no sólo como género poético, sino musical. La dulzura de esas melodías sólo es comparable al bello paisaje donde se desarrolla esa música, sustancialmente idílica, como hija que fué del pastoreo de las manadas. Dentro del ambiente poético de esas faldas andinas; de un verde tierno entre cuyo mullido lecho serpean lípidos arroyuelos de plata, hecha agua que musita susurrante, una fértil canción de la naturaleza, entre nieves cuyos ventisqueros fulguran como láminas de metal; que bien debió sonar la quena del amante y que bien debió de oirla la enamorada! Y al respecto, Garcilaso nos cuenta lo que sigue: "Cada canción tenía su tonada conocida por él, y no podrá decir dos canciones diferentes por una tonada, y ésto era, porque el galán enamorado dando música de noche con su flauta, por la tonada tenía que decir a la dama, y a todo el mundo el contento, o desconfianza, de su ánimo conforme al favor o desfavor que se le hacía; y si se dijera dos cantares diferentes por una tonada, no se supiera cual de ellos querría decir el galán, de manera que se puede decir que hablaban por la flauta. Un español topó a deshora en las afueras del Cuzco una india que él conocía, y queriendo volverla a su posada, le dijo la india: Señor, déjame ir donde voy, pues sabrás que aquella flauta que oyes en aquel otero, me llama con mucha pasión y ternura; de manera que me fuerza a ir a ella, que el amor me lleva atormentada, para que yo sea su mujer y él mi marido".

También la naturaleza no dejó de hablar en la música incáica con el lenguaje descriptivo de sus caracteres sonoros. Y sigue aún hoy vibrando, junto al númen inspirador de sus paisajes y de sus hechos, esperando al arquetipo artístico que extrayéndola del alma popular, les dé brillo, ese brillo de oro que, sustraído de la nativa pepita, conviértese en la joya de orfebrería en manos del artífice musical. Pero si es cierto que la música, como hemos visto, tuvo caracteres de originalidad

nativa en el Imperio incáico, la conquista española aportó un nuevo matiz de alma a nuestra música aborigen. La misma sangre del conquistador que violó, posea de locura, la carne de las indias, trasmitió junto con el ardor de su sangre, una suerte de ensalmo divino de arte que él trajo en el fondo subconsciente de su ser. De aquel maridaje del acero templado de audacia con la arcilla divinizada por el sol, nació el criollismo americano del arte, con caracteres marcados y definidos que muestran a la par que nuestra evolución política de la colonia, nuestra evolución artística. Aquellos iconoclastas y extirpadores de idolatrías, que en la misma hoguera que prendió en la península el cardenal Cisneros, quemaron todo lo que era arte aborigen en nombre de su Dios, no pudieron extirpar de las almas el sentimiento musical y poético del indio. Acaso para esos rudos hombres, vestidos de acero de pie a cabeza, por rara paradoja, más convinecente que las apostólicas palabras de fray Bartolomé de las Casas, fué el tañido de las quenás y el canto mañanero de las *nusttas*. Y así blasonaron de mejor modo la alcurnia de sus hijos, poniendo sobre el muñón enguantelado de hierro la roja flor de la *ccantuta* incáica, como raza venida de aquel león fabricado por Leonardo Vinci, rampante, pero con el corazón henchido de lirios. No otra cosa significa el hecho de la fusión de la música incáica. No pudo acabar su crecimiento la planta, porque con el dolor se le injertó otra savia. Pero el fermento se aromatizó, con un raro perfume. La dulzura poética se acibaró un tanto con agrios zumos; pero siguió viviendo lozana y fuerte. Las cinco notas de la gama se convirtieron en siete. Las *huanca*s y *jarahuis* invadieron, mezclándose con la música religiosa de los españoles, conventos y capillas. Los cantos a la luna y al sol se convirtieron en cantos a la virgen y al ser supremo. Los *huaynos* se hicieron villancicos de Navidad. La tristeza india se tornó ceñuda, se hizo ascética, la alegría dionisyaca se puso careta hipócrita. Al canto de las *acllas* sucedió el canto de las monjas enclaustradas. Y sobre el paisaje andino, donde antes desfilara el *jarawico*, instintivo raptor de ritmos de la naturaleza, se

vió el pedante profesor de música con un seco libro de lecciones debajo del brazo. Mas el Pan indígena se refugió en el misterio de las selvas, y al mezclarse allí en la libertad de los campos con la música española, la venció a ésta. Poseedor de los misterios telúricos, la violó con pujanza de macho cabrío e imprimió a la música de España el sello de su virilidad y la hizo americana convirtiéndola en criolla. Y con ello comenzó el segundo siglo de su existencia.

Ese fué el papel trascendente que le cupo realizar a la música incáica en la evolución del arte americano. El siglo de su autoctonismo debe seguir desarrollándose no sólo como patrimonio exclusivo del Perú, sino del continente. Y parece que la hora ha sonado con un clamor de campanas augurales. Nos toca afirmarnos sobre el granito básico del terruño, y devolver el gesto conquistador de otra hora en un gesto de victoria espiritual, primero sobre nosotros y después sobre ellos. En el centro de nuestro continente están los Andes; trasmontémoslos sin sentir fatiga, sin fijarnos cuántos pies de altura tienen; y en sentido opuesto al mar por donde vino Blasco Núñez de Balboa, lancemos nuestras carabelas de retorno: que la estela es de plata cuando rompe con audacia la quilla del buque, y sobre el furor de las olas adversas, en la noche, vuela el alma pletórica de ideal autóctono y de arte propio que es y no imita.

*Luis Velazco Aragón.*