



PERÚ

Ministerio de Cultura

Dirección  
Desconcentrada de Cultura  
de Cusco



Siempre  
con el pueblo



BICENTENARIO  
DEL PERÚ  
2021 - 2024

# ORQUESTAS TÍPICAS, FIESTAS Y WAYNOS

ENRIQUE PILCO PAZ  
COLECCIÓN MÚSICA TRADICIONAL DE LA REGIÓN CUSCO

FONOTECA  
CVSCO

COLECCIÓN

# MÚSICA TRADICIONAL DE LA REGIÓN CUSCO

DIRECCIÓN DESCONCENTRADA DE CULTURA DE CUSCO

## PRESENTACIÓN

Música Tradicional de la Región Cusco, segunda entrega, continúa enriqueciendo no solo nuestro conocimiento del abundante repertorio musical de esta región sino que sigue informándonos acerca de importantes aspectos de la historia y cultura de ella. Las grabaciones de campo son acompañadas por fotografías, transcripciones, traducciones y rica información histórica y etnográfica. Todo este material hace posible conocer estas tradiciones más allá de una pura curiosidad coleccionista. Este conocimiento ciertamente colabora de manera crucial a incrementar el interés por la conservación, promoción y difusión de elementos culturales que por diversas presiones están en proceso de extinción.

Esta colección nos lleva en un viaje por diversos ambientes de la región del Cusco. Podemos apreciar características de prácticas festivas y rituales en ambientes rurales de Chumbivilcas y Espinar, evocar la música callejera que por muchos años dio un sonido característico a la ciudad capital, e insertarnos en el ambiente de las fiestas familiares y colectivas en la región a través de un enfoque en los orquestines. Continúa así de manera exitosa el esfuerzo de la Dirección Desconcentrada de Cultura del Cusco por contribuir a la necesaria tarea de documentación y difusión de nuestro acervo cultural. Sin duda, nos otorga un invaluable regalo que el público en general disfrutará.

Zoila S. Mendoza

Profesora Principal y Jefe del Departamento de Estudios Indígenas  
de las Américas Universidad de California, Davis, Estados Unidos

**ORQUESTAS  
TÍPICAS,  
FIESTAS  
Y WAYNOS**

**ENRIQUE PILCO PAZ**

COLECCIÓN MÚSICA TRADICIONAL DE LA REGIÓN CUSCO

## INTRODUCCIÓN

¿Qué podría relacionar a un cargo religioso en la fiesta del Señor de Choquekillka del pueblo de Ollantaytambo, con un homenaje por el Día de los Muertos en el cementerio de la Almudena, o el júbilo de una fiesta familiar en el barrio cusqueño de San Blas? Con mucha probabilidad el hecho que tales encuentros cuenten con la presencia de una de las orquestas mestizas, conocidas en Cusco como conjuntos típicos u orquestines. Estos elencos, generalmente liderados por el arpa y el violín, se distinguen así mismo por el uso simultáneo, o no, del pampapiano, el acordeón, la mandolina, la quena e incluso los timbales. Sus actividades están esencialmente asociadas al acompañamiento de danzas, en celebraciones patronales, y a la animación musical en reuniones familiares.

Sumergidos en la vorágine de las danzas y subordinados a la lógica ritual de sus coreografías, en el caso de las fiestas patronales, la más de las veces los orquestines son poco percibidos. Al instaurar con su música la emotividad que las define, estos conjuntos musicales son esenciales en la experiencia espiritual y festiva de dichos encuentros. Esta correlación de la música con el ánimo colectivo de un evento, en el cual se asocian los orquestines, se sostiene en la práctica del wayno, eje de su cultura musical. Más allá de su relación inmediata con el contexto en el que participen, estos conjuntos de música están profundamente inscritos en el sistema regional de fiestas. Parte esencial de sus actividades tiene lugar en la capital del departamento del Cusco y en pueblos de los valles más próximos que si bien representa junto a las tierras altas casi un tercio de su territorio, concentra más del ochenta por ciento de sus habitantes.

Registrada entre los años 2001 y 2015, ésta selección muestra a los músicos más emblemáticos así como el lado más intimista de sus intervenciones musicales.

Enrique Pilco Paz, 2015.



Fiesta familiar (detalle). Cusco, 1930.

## UN CONJUNTO MESTIZO DE MÚSICOS

El wayno, una de las predominantes formas de música popular en los Andes y la más reconocida manifestación de la cultura musical de los orquestines, ocupa necesariamente un lugar eminente en sus actividades. Parte integral de la vida urbana y rural, el wayno como canto, música y baile mestizos se encuentra asociado a ciertos actos rituales y sociales en la región del Cusco.

Ya sea en quechua o en castellano, el wayno se constituyó como una manifestación anónima y colectiva en base al aporte de la *qashua* indígena, y de algunas formas musicales y literarias de origen español. La *qashua*, refiere Josafat Roel en su clásico trabajo sobre el wayno del Cusco, era, en tiempos del Inca, un baile colectivo de carácter ritual que, estructurado por una coreografía, requería de amplios espacios para desplegarse (Roel 1991). Con la aparición de centros urbanos bajo el régimen colonial la *qashua* perdió fuerza derivando en el wayno que podía practicarse en lugares más reducidos y cerrados. Estos ámbitos definieron la práctica del wayno como un baile de pareja, como hoy se conoce.

*El Vocabulario* (1608) de Gonzales Holguín contiene, por ejemplo, el vocablo *huayñaccuni* o *huayñuni* para referirse a la actividad de “Bailar de dos en dos pareados de las manos”. Sin embargo también incluye los neologismos *huayñuyccuni* para significar el hecho de “Sacar a bailar él a ella o ella a él cruzadas las manos”; y finalmente *huayñuccumacy* para designar al “Compañero pareado en el baile”. Se trataba, no cabe duda, de un baile que se extendió rápidamente a partir del sur andino. Ludovico Bertonio, que define en su *Vocabulario de la Lengua Aymara* (1612) el vocablo *huayñu* como “Danza baile o sarao”, da cuenta de su proyección más allá de la cuenca del Titi-caca. Fue innegable en esta expansión la influencia musical española especialmente en toda esta zona. Según el historiador Juan Carlos Estenssoro, los jesuitas que mostraron mucho interés en las prácticas musicales de los indígenas, llegaron a constatar que cada verso de sus cantos estaba

dispuesto en cuatro sílabas. Sobre esta base emprendieron la traducción en la lengua quechua de una amplia variedad de canciones populares de origen español. El objetivo, al introducirlas entre los indios, era hispanizar no solamente su espíritu sino también sus momentos de regocijo. Según Agustín de Acosta, se habría tratado sobre todo de “Octavas y canciones de romances”, así como “De rondallas”, subrayando que fueron muy bien apreciadas al decir “Cuan bien las toman los indios, y cuanto gustan”. Guamán Poma de Ayala denunciaba, no sin desazón, esta buena disposición hacia la música española por parte de los indios, al constatar que muchos de ellos hacían gala de vida licenciosa al ritmo de coplas y tonadas. El wayno se gestó pues en la cultura urbana de los valles interandinos como una forma de baile en pareja y de salón. Porque como señala Arguedas, a la quebrada dominó el castellano mucho más pronto que a otros espacios geográficos del Ande. En los pueblos tibios de las quebradas hicieron primero su residencia, subieron al altiplano sólo cuando allí descubrieron minas de oro y plata.

La práctica del wayno evolucionó, como testimonian las grabaciones de este disco, sobre la base de este vínculo entre el campo y la realidad urbana. De acuerdo a Pablo Macera, quien al explicar la influencia recíproca entre un centro urbano y su periferia rural, que denota la pintura mural cusqueña, los estilos de la ciudad se prolongan para formar una red urbana que penetra el mundo del campo y construye un espacio común de interacción entre ambos sectores. Las expresiones artístico-culturales fluyen a lo largo de este sistema en una y otra dirección. Como los estilos pictóricos y otras formas de arte popular mestizo, el wayno operó también como uno de esos canales de intercambio dotados de poder simbólico. Algunas veces, retomando las expresiones de Macera, en procedencia de la ciudad principal, otras por el contrario llegando a ella desde unidades urbano-rurales más alejadas. Esta relación se dejó sentir hasta mediados del siglo xx. Lo rural emerge, por ejemplo, en los waynos que tematizan aspectos específicos de la vida campesina o la repercusión de sus vicisitudes más inmediatas. Por ejemplo *Cabraqara*, al rememorar los aspectos nefastos de la hacienda, evoca una realidad que se producía en el campo hasta la llegada de la Reforma Agraria.



Corpus Christi. Cusco, 2015.

Aunque la pobreza social, la injusticia o la maldad son reiteradamente abordadas en sus versos, el amor, el desamparo y la soledad constituyen los temas que más caracterizan al wayno. Comunes a la experiencia de los miembros de la sociedad, estos últimos adquieren sin embargo un matiz aparte en medios populares y campesinos. Por eso señalaba Josafat Roel que las diversas clases sociales son poseedoras de repertorios que les son particulares. En este sentido, hacía una clara distinción entre los waynos urbanos y los que muestran con mayor énfasis una procedencia rural. Asociados a la clase media cusqueña, los waynos urbanos reinaron hasta por lo menos mediados del pasado siglo, no obstante, como constata el autor, se fueron extinguiendo inexorablemente con él. Sobre todo debido a la aparición y progresivo fortalecimiento del wayno que irrumpía con los migrantes de provincias en las principales ciudades del departamento. Al mismo tiempo de hacer desvanecer el estilo local urbano este proceso fortaleció la influencia musical rural.

Entre los portadores de esta práctica musical rural, se encuentran especialmente aquellos recién llegados que se integraron a muchos de los orquestines en la ciudad del Cusco. Su actividad musical quedó ligada a los contextos rituales y festivos, siendo el más importante de ellos la celebración del Corpus Christi. Se trata de un ciclo festivo precedido por una serie de eventos rituales que se inician en Pentecostés e involucra a los habitantes de las parroquias más antiguas. Muchos de los eventos presididos por las imágenes religiosas cuentan con la presencia de comparsas de danzas y de grupos de músicos para acompañarlos. Lo mismo sucede en casi todas las celebraciones patronales del departamento. Una de las más emblemáticas es la fiesta de la Virgen del Carmen que tiene lugar en el pueblo de Paucartambo. Allí se presentan hasta diecinueve comparsas de danzantes y un número equivalente de grupos musicales provenientes, en gran parte, de la ciudad del Cusco. Esto nos da una idea muy clara del alcance que tienen los conjuntos de músicos que basados en la ciudad tienen cabida en el ciclo ritual festivo de la región. La amplitud de su movilidad en este espacio geográfico es comparable a los alcances de su dinámica estética y variabilidad sonora. De manera que estos aspectos así como la temática textual de sus waynos, ambientados en las preocupaciones de la vida rural reciente y del pasado, se mueven entre la capital y las provincias.



Luis Aldazábal. Cusco, 2005.

## LA VIDA SOCIAL DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES

Los instrumentos musicales que encontramos en los orquestines complejiza todo trabajo por categorizarlos. Los concursos de música folclórica, que comenzaron a organizarse en la ciudad del Cusco desde la década de 1920, fueron quizás los primeros en constatarlo. Estos eventos, que pretendían resumir toda la gama de agrupaciones de música popular cusqueña, se toparon con la dificultad de establecer parámetros precisos en base al tipo de instrumentos utilizados, pues las combinaciones eran muy variadas y numerosas. Allí encontramos por ejemplo “Orquestas de armónicas (pífanos)”, “Estudiantinas de instrumentos de cuerda y viento”, “Banda de músicos indígenas, qenas e instrumentos de percusión”, e incluso “melodium” y “arpa y violín”. Podemos apreciar hoy en día que algunos de los instrumentos que formaban parte de toda esta variedad de agrupaciones se encuentran integrados alrededor del violín y el arpa. La complicidad musical de estos instrumentos es por ejemplo evocada por el wayno *Arpaschallay violinchallay* (Mi arpita, mi violincito).

La variedad de instrumentos musicales denota la influencia de épocas, tradiciones y preferencias sucesivas. Empezando por los rezagos del culto eclesiástico en la cultura popular a través del violín, del arpa y del pampapiano. Este último deriva por ejemplo del arte musical practicado en la Colonia por los organistas eclesiásticos, cuyos exponentes además de evolucionar en la música sacra también destacaron en la música popular profana. En este sentido, las interpretaciones del señor Roberto Esquivel nos acercan al wayno practicado en Cusco por organistas de iglesia a comienzos del siglo pasado.

El arpa por su lado fue junto al órgano otro de los instrumentos que más se utilizaron en los curatos cusqueños desde la época colonial. Más tarde en la República, según dan constancia los libros de fábrica de la catedral del Cusco concernientes a los siglos XIX y XX, las ceremonias o pasiones de la

Semana Santa contaban aún con el concurso de grupos de música en los que estos instrumentos eran imprescindibles. El uso religioso del arpa se proyecta en los relatos de tradición oral puestos originalmente en circulación por la iglesia como narraciones edificantes. Uno de ellos, referido entre otros por el señor Alejandro Huamán, relata por ejemplo las peripecias de un arpista que al regresar de una fiesta fue, al intentar cruzar un puente, víctima de fuerzas maléficas. De acuerdo a las versiones y épocas estas toman la forma de un féretro, el diablo en persona o taxistas malintencionados. Al final el músico es defendido por su instrumento que interponiéndose hace escapar al asaltante. El violín y el arpa quedaron inscritos en los conjuntos u orquestas típicas, de manera equiparable al lugar que las formaciones musicales de viento y percusión, conocidas como bandas típicas, tienen en las comunidades campesinas. Esto pudo lograrse, entre otras cosas, por la capacidad del violín para alcanzar notas agudas, como se hace con las flautas indígenas. De la misma manera que el arpa le aporta la contraparte rítmica, tal como la tinya podía hacerlo con respecto a las flautas. De esta forma el violín y el arpa constituyeron la versión mestiza del pito y tambor indígenas. A través de ellos quedaron transferidos a un lenguaje musical mestizo algunos de los rasgos que definen con mayor claridad a la música de raigambre rural e indígena, como la preferencia por los sonidos agudos o la característica interpretación al unísono de la melodía.

La complementariedad del violín con el arpa se encuentra ilustrada en las interpretaciones de los señores Luis Aldazábal y Alejandro Huamán. El señor Aldazábal proviene de Cusibamba, poblado que se ubica en el distrito y provincia de Paruro. Versátil y de gran experiencia, este violinista forma parte de muchos de los grupos musicales ligados a las fiestas patronales de la provincia del Cusco. Por su parte el señor Alejandro Huamán, oriundo del distrito de Ollantaytambo, en la provincia de Urubamba, ofrece una extensa trayectoria artística que incluye algunas presentaciones de música tradicional cusqueña.

A partir de este aspecto característico, los conjuntos típicos u orquestines evolucionaron absorbiendo nuevos elementos ya sea para poder conquistar, afanzarse o acceder a nuevos espacios musicales.

Esta evolución repercute constantemente en la forma y uso de los instrumentos musicales. Si las quenás hechas con tubos de plástico o metal ilustran esta tendencia, otros instrumentos muestran una dinámica equivalente desde mediados del siglo xx. Lo encontramos por ejemplo en la confección de las arpas, hoy se utilizan planchas de triplay en lugar de piezas de nogal o cedro, al mismo tiempo que se privilegia el uso de cuerdas de metal en vez de nylon. Así mismo, después de muchos años los violines de fabricación artesanal han sido reemplazados por violines de fabricación china, omnipresentes hoy en los orquestines. Estos cambios resaltan más nítidamente de manera global si comparamos los instrumentos del conjunto musical del distrito de Combapata en la provincia de Canchis, fotografiado en 1929 por Martin Chambi, con los teclados eléctricos y megáfonos que utilizan algunos grupos musicales en las fiestas patronales del Cusco.

La dinámica que se produce en el momento actual en los orquestines señala la utilización de accesorios electrónicos en los instrumentos musicales. La sonoridad resultante refleja el tiempo en el cual evolucionan. Se ha hecho común colocar en la superficie de los instrumentos o al interior de su estructura pequeños sistemas electrónicos de amplificación. También conocidos como “pastillas”, los micrófonos con los cuales están dotados tales sistemas captan la vibración de las cuerdas para luego, vía un cable, enviarla hacia parlantes portátiles o consolas de sonido. Esto es muy usual sobre todo en el acompañamiento de danzas a campo abierto. Utilizados en violines, arpas o mandolinas, también pueden ser apreciados en pampapianos con el fin de dotarles de una mayor presencia sonora.

Estos sistemas de amplificación conocidos por los músicos como “elevadores” les permiten sobresalir en contextos musicales en los que deben competir con el sonido de actos multitudinarios, como es frecuente durante las fiestas patronales, en espectáculos folclóricos, y frente a otras agrupaciones como las bandas de *q'aperos* que por su carácter ostentoso tienen, gracias al numeroso contingente de músicos y al uso de instrumentos en metal, un sonido mucho más potente. El tradicional timbre acústico de los conjuntos musicales se encuentra sometido así a ruda prueba y a una consecuente actualización.



Comarsa Qapaq Qolla de Arahua. Cusco, 2015.



Los Melódicos del Cusco. Cusco, 2015.

## MÚSICOS EN ACCIÓN

Los componentes de un orquestín se reúnen para tocar esencialmente en el marco de conmemoraciones patronales, reuniones de familia y festivales de música folclórica. En estos últimos eventos algunos optan por el uso de trajes tradicionales. Sin embargo, en el caso de grandes y fastuosos festejos religiosos comienzan a hacerlo con la indumentaria y los distintivos del cargo que los compromete. La presencia de los músicos en una fiesta de carácter ritual o conmemorativo está determinada por un acuerdo de índole comercial. No hay que perder de vista, aunque esté lejos de reducirse a esto, que la ejecución musical es un servicio que se ofrece a cambio de una remuneración económica. Por eso la actividad musical de los grupos típicos tampoco debe ser entendida como una mera acción ritual. La música producida en este y otros contextos, gracias a la ejecución de los músicos en un momento, es el resultado de una suma de factores que van desde el talento musical de sus ejecutantes a las condiciones en las cuales ésta se desarrolla. Como parte de ellas también se encuentra las aptitudes para reunir los músicos apropiados, en función de la versatilidad que tengan para acompañar las danzas.

Los conjuntos típicos son contactados por el mayordomo o carguyuq de una fiesta o cualquier interesado en sus servicios a través de uno de los miembros del grupo, por lo general su director o el que mantiene un activo rol de enlace. Este músico, llamado contratista, acoge el compromiso y se responsabiliza ante el interesado en reunir los intérpretes requeridos. Uno de los músicos que desarrolla este papel después de muchos años es el señor Modesto Cuba, pampapianista y acordeonista del conjunto Los Melódicos del Cusco. El señor Cuba nació en el distrito de Zurite, provincia de Anta y vive en la ciudad del Cusco desde los años 1970. Desde entonces y muy pacientemente ha logrado posicionarse como uno de los raros ejecutantes de pampapiano en la ciudad del Cusco. Si bien la trayectoria musical del Señor Cuba, como tantos otros músicos, está muy relacionada a la música religiosa también se conjuga con la de fiestas patronales y de reuniones sociales, entre ellas matrimonios y cumpleaños.

Estas actividades han nutrido gran parte de su trayectoria desde 1987 cuando participó por primera vez en el festival folclórico de Raqchi, en la localidad del mismo nombre de la provincia de Canchis. Las actividades de este grupo, como muchos otros elencos tradicionales mestizos, tienen lugar en las principales celebraciones religiosas en diferentes provincias cusqueñas, aunque se intensifican, como señalamos, en la fiesta de Corpus Christi en la ciudad del Cusco, sin hablar del peregrinaje al santuario del Señor de Qoyllur Rit'i que presenta sin embargo un carácter aparte. Aunque muchos de estos eventos pueden de un año a otro concitar su presencia, los Melódicos lo hacen de manera reiterada en la provincia de Urubamba para las fiestas de Pentecostés y del Señor de Choquekillqa que se celebran en el distrito de Ollantaytambo. Así mismo y por citar otra de las más conocidas, también intervienen en la provincia de Paruro para la fiesta de la Virgen Asunta que se celebra en el distrito de Pillpinto.

Las actividades de este grupo están lejos de limitarse al ámbito regional del Cusco. Algunos compromisos los conducen ocasionalmente a la ciudad de Lima, donde participan, como otros grupos musicales, en festivales de música folclórica o en eventos organizados por asociaciones de residentes cusqueños. Esta experiencia es acorde a la dinámica actual de la sociedad, en la que las fronteras culturales van siendo disipadas de manera constante, relativizando con ello el aparente carácter local de las actividades de los orquestines. Por eso son cada vez menos excepcionales los viajes al extranjero que han emprendido, algunos de ellos o parte de sus miembros. Son conocidos los viajes de músicos y danzarines por ejemplo a la fiesta del Señor de Qoyllur Rit'i que celebra la comunidad peruana y cusqueña en Nueva York.



Modesto Cuba en medio de Los Melódicos. Cusco, 2015.

## REUNIONES FAMILIARES

La animación musical que ofrecen los señores Modesto Cuba y Alejandro Huamán a través de su grupo se encuentra también ligada a celebraciones domésticas de carácter excepcional. Entre ellas figuran cumpleaños, matrimonios y bautizos. Se ha hecho usual que la participación del grupo se inicie con uno o dos pasodobles, una melodía instrumental en dos tiempos y muy ágil, relacionada a la música taurina. Estos temas suelen enfatizar el momento en el que los anfitriones atienden a sus invitados con potajes y bebidas. Al cabo de un momento se instala progresivamente un ambiente resueltamente festivo gracias a los waynos que el grupo musical interpreta de manera más insistente. No tardan en complacer a las incesantes peticiones por parte de los anfitriones o sus invitados para interpretar algunas melodías por ellos conocidas o que son sus preferidas. Estos requerimientos son honrados gracias al manejo de una vasta y muy variada oferta musical que cuenta con pasacalles, marineras y yaravís, aparte por supuesto de los waynos. “En realidad en cuestión de waynos, todo tocamos... Lo que le gusta a la gente. De todo. Del norte, centro, sur... Tenemos que hacer gustar a la gente” señala el señor Modesto Cuba. Así como no se encuentran circunscritos al ámbito geográfico de la región del Cusco, su repertorio tampoco se resume a esta zona, pues buscan estar en las condiciones de complacer gustos variados.

Las melodías interpretadas por el conjunto se funden en este contexto con las conversaciones y las risas de los presentes. Contagiados por la música estos últimos se integran a la acción musical batiendo las palmas o cantando. Esta escena, que se repite en tantas fiestas, se encuentra resumida muy intensamente en *Urcos plaza* que presentamos en la presente selección. Registrada en una reunión familiar del barrio de San Blas, muestra muy claramente el júbilo desatado por el wayno, el cual se hace aún más palpable con el zapateo.

El zapateo consiste en un repetido e intenso golpe de pies que forma parte del wayno muy probablemente desde hace cuatro siglos. La práctica ya formaba parte entonces de la vida doméstica cusqueña en el siglo XVIII. A su paso por la ciudad del Cusco en 1840 el viajero Paul Marcoy cuenta haber presenciado “Pequeños bailes íntimos” que ofrecían ciertas familias a la ocasión de un aniversario o de un nacimiento. Estas reuniones, que congregaban a parientes e íntimos, se iniciaba con una cena en la que abundaba la bebida y terminaban casi siempre “Con un zapateo frenético y cadencioso”. Una de las raras veces hoy en día, hay que decirlo, en la que las diferencias sociales o culturales quedan abolidas. Pues uno “Es indio o mestizo, según la hora, el sitio y el motivo por el que cante” como muy bien señalaba José María Arguedas y que puede confirmarlo cualquier cusqueño que festeje alrededor del wayno.

El efecto cohesionador del wayno adquiere no obstante un acento inesperado en contextos menos conocidos. Los funerales constituyen también espacios susceptibles al wayno. Como la memoria de la persona ausente es preocupación de sus deudos, estos pueden acceder a ella a través de sus preferencias musicales. Por eso los homenajes a difuntos forman parte de las actividades musicales que caracterizan la labor de algunos orquestines. La participación de estos tiene lugar en el transcurso de velatorios o en el aniversario del deceso. Si bien interpretan melodías religiosas, que se relacionan de manera general al espíritu de los difuntos o yaravíes que también se relacionan con ellos, los waynos constituyen una suerte de ofrenda más personal por parte de los deudos. Al recurrir a los grupos de música tienen en mente hacer ejecutar un tema musical asociado a ciertos aspectos de su paso por este mundo. La relación de los conjuntos con la música de difuntos no está circunscrita sin embargo a las honras fúnebres, que por lo general se realizan en domicilios particulares o espacios públicos, sino también a los homenajes que tienen lugar el Día de los Muertos, que corresponde según el calendario litúrgico a la celebración de Todos Santos del dos de noviembre. Estas intervenciones musicales tienen lugar esencialmente en los cementerios. Uno de los más antiguos y concurridos en la ciudad del Cusco es el Cementerio General de la Almudena. Cientos de personas ese día llegan para

limpiar las tumbas de sus familiares y cambiar ofrendas florales. Se han hecho igualmente habituales ciertos grupos musicales que se ponen a disposición de los deudos para honrar a sus muertos. Estos grupos por lo general se presentan con yaravíes, cuyas melancolías predisponen a familiares y amigos presentes a recordar a sus difuntos. Es el caso del yaraví *La Colina*, interpretado en el cementerio de la Almudena por el señor Vidal Miranda y su conjunto. Otros lo hacen igualmente con waynos como ilustra *Triguchatapas*, interpretado por los señores Luis Aldazábal y Alejandro Huamán.



Luis Aldazábal y Alejandro Huamán. Cusco, 2004.



Alejandro Huamán Quispe. Cusco, 2013.

## FIESTAS PATRONALES

Las fiestas patronales constituyen la mayor fuente de actividad para los orquestines. Se presentan bajo la forma de festejos religiosos que se realizan a nivel de círculos domésticos; y de fiestas patronales, cuando tienen lugar en el marco más amplio del sistema de cargos. Los organizadores, muchas veces los mayordomos o algunos de sus *burkados*, personas que se comprometen en dar su aporte a la fiesta, recurren a conjuntos musicales para el acompañamiento musical de las danzas y para la animación de la fiesta con waynos. Los festejos religiosos que se celebran a un nivel familiar son comparables al despliegue que se produce en el marco de las fiestas de cumpleaños, con la diferencia de un número más pequeño de invitados y las diligencias menos dispendiosas respecto a un cargo religioso. El encuentro se inicia con una rueda de melodías religiosas extraídas del repertorio en quechua. Los miembros de la familia y sus invitados llegan y se acercan al altar para depositar velas y recogerse ante la Imagen. Además de guardar una estrecha relación con el grupo social del cual forman parte sus intérpretes, un wayno depende de los contextos en los cuales está inscrito. Por eso los waynos en una gran fiesta patronal, como la de la Virgen del Carmen en Paucartambo, están relacionados al carácter regional de esta celebración. Abriéndose hacia un repertorio más variado, sobre todo en reuniones familiares que por su carácter reducido implican los gustos particulares que se relacionan con localidades y regiones distintas. En este contexto familiar se entabla un diálogo de estilos de wayno, que por otro lado denota y pone en evidencia el saber musical y la versatilidad de los músicos cusqueños organizados en grupos de orquestines.

En los últimos quince años, que son los que nos separan del más antiguo de los registros de la presente selección, se han producido en la ciudad del Cusco, como en el resto del país, notables cambios sociales y urbanísticos no solamente explicables por el crecimiento demográfico. Si el aspecto más visible se encuentra en la fisonomía de la ciudad, que ha presentado un rápido crecimiento urba-

nístico, así como el surgimiento de una arquitectura que podríamos calificar como poschicha, pues surge en años posteriores a la música conocida con este nombre entre las décadas de 1970 - 1980 y la cultura que se le asocia; la difusión del wayno, a través del disco y las emisiones de radio desde la segunda mitad del siglo XX, ha tomado un nuevo impulso e inusitada difusión esta vez a través de internet y por medios televisivos. A todo ello se pueden añadir los espectáculos folclóricos más comerciales, encarnados por divas de la canción vernácula o la música pop de raigambre local, como el wayno balada y sus derivados. Todos estos elementos se conjugan de una manera más insistente en la práctica ritual del wayno y más precisamente por parte de los orquestines. Esta influencia repercute en la innovación del timbre y volumen sonoro de sus instrumentos musicales, lo cual les conduce a adoptar estrategias que les permitan abrirse campo en una sociedad con nuevos hábitos de percepción auditiva, con el extensivo uso de accesorios electrónicos como celulares y computadoras. Dentro de esta lógica tienen cada vez menor espacio los sonidos de baja intensidad, propios a los instrumentos acústicos, y menos aún el silencio en sí, desterrado por el tránsito vehicular y el actual paisaje sonoro de la ciudad. Los orquestines recurren a la renovación y a la adaptación de sus instrumentos musicales y a través de ellos a la actualización de la textura sonora. Es por eso que, debido a la necesidad de permanecer perceptibles en un universo urbano cuya sonoridad se ha incrementado, los orquestines recurren cada vez más a la amplificación eléctrica. No obstante, la presencia de estos conjuntos en las fiestas de carácter ritual se ha afirmado y parece consolidarse gracias a esta estrategia si nos fijamos en el número de agrupaciones que se multiplican e intervienen en el calendario festivo de la región del Cusco.



Cruz Velacuy en San Blas. Cusco, 2014.

ARGUEDAS, José María

1989. Indios, mestizos y señores. Lima: Editorial Horizonte.

ESCOBAR, Gabriel

1984. "The words of the quechua waynos of Cusco" Latin American Indian literatures. University of Pittsburgh.

ESTENSSORO, Juan Carlos

2003. Del paganismo a la santidad: la incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos: Pontificia Universidad Católica del Perú.

GONZALES HOLGUÍN, Diego

1989 [1608]. Vocabulario de la lengua general de todo el Perv llamada lengua quichua o del inca. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

MACERA, Pablo

1993. *La Pintura Mural Andina. Siglos XVI-XIX.*

Lima: Editorial Milla Batres.

MENDOZA, Zoila

2006. *Crear y sentir lo nuestro: folclor, identidad regional y nacional en el*

*Cuzco, siglo XX.* Lima: Fondo Editorial PUCP.

MESCLIER, Evelyne

1997. *Atlas de la región del Cusco: dinámicas del espacio en el sur peruano.*

Cusco: IFEA, CBC, ORSTOM.

ROEL, Josafat

1991 [1959]. *El huayno del Cusco.* Cusco: Municipalidad del Qosqo.

ROMERO, Raúl

2001. *Debating the past: music, memory, and identity in the Andes.*

Oxford: Oxford University Press.

**01. Paso doble** (02:00) / **02. Verde limoncito** (05:50) / **03. Carnaval cusqueño** (05:50)  
**04. Wayno** (01:36) / **05. Wayno** (01:41) / **06. Linda gaviotita** (06:21)  
**07. Cárcel de Urcos** (05:24) / **08. Triguchatapas** (02:52) / **09. La Colina** (03:42)  
**10. Arpaschallay violinchallay** (06:18) / **11. Urcos plaza** (05:58) / **12. Cabraqara** (04:26)

**01. 02. 03.**

Temas registrados el 2005 en una fiesta de cumpleaños en la ciudad del Cusco. Fueron interpretados por los señores Modesto Cuba (pampapiano), Luis Aldazábal (violín) y Alejandro Huamán (arpa).

**04. 05.**

Versiones ofrecidas por el Señor Roberto Esquivel en su domicilio en la ciudad del Cusco en junio del 2004.

**06. 07. 08.**

Los dos primeros registros fueron obtenidos el año 2005 en una sesión informal y el tercero el año 2001 en el cementerio General de la Almudena del Cusco en Todos Santos. Los intérpretes son

los señores Alejandro Huamán (arpa y voz) y Luis Aldazábal (violín y voz).

**09.**

Esta versión fue interpretada el año 2001 por el conjunto musical del señor Vidal Miranda (pampapiano) en el marco de un homenaje a difuntos en el Cementerio General de la Almudena del Cusco.

**10. 11. 12.**

Interpretaciones ofrecidas por el Señor Alejandro Huamán en una fiesta de Cruz Velacuy el 2003. Está acompañado por los señores Reinaldo Pillco, David Pillco y Rubén Ramírez en el violín, Valentín Pillco en el pampapiano y Modesto Cule en la quena.

Violinista y antropólogo cusqueño experto en patrimonialización y música tradicional andina. Obtuvo su doctorado (2010) en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París, donde igualmente alcanzó el grado de Master (2003) luego de terminar sus estudios en la facultad de antropología de la universidad San Antonio Abad del Cusco (2000). La música como forma de mestizaje y expresión de alteridad constituye su principal campo de estudio combinado a tareas de salvaguarda del patrimonio musical religioso en lengua quechua del Cusco. Formó parte del departamento de investigaciones y enseñanza universitaria del Museo du Quai Branly (Francia) donde desarrolló una investigación posdoctoral sobre cultura musical escrita y de tradición oral en la catedral del Cusco. Tema expuesto en su libro *Musiciens, religion et société dans les Andes au 20e siècle* (Ed. l'Harmattan, Paris). Actualmente integra el Equipo de investigaciones sobre espiritualidades amerindias e Inuit (ERSAI) del departamento de Antropología de la Universidad de Montreal.





MINISTERIO DE CULTURA  
DIRECCIÓN DESCONCENTRADA DE CULTURA DE CUSCO  
SUBDIRECCIÓN DE INDUSTRIAS CULTURALES Y ARTES

Directora  
Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco  
Mag. Mildred Fernández Palomino

Subdirector  
Subdirección de Industrias Culturales y Artes  
Lic. José Omar Bonet Gutiérrez

Coordinación  
Área Funcional de Industrias Culturales y Nuevos Medios  
Ricardo Guevara Cárdenas

Coordinación  
Área Funcional de Artes y Acceso a la Cultura  
Hilario Arque Haumaní

Coordinación  
Colección Música Tradicional de la Región Cusco  
Hubert Ramiro Cárdenas

Investigación, fotografías, registro sonoro, edición y masterización  
Enrique Pilco Paz

Fotografías  
Página 6: Hermanos Cabrera. Páginas 11, 22, 23 y 30: Ingrid Hall. Páginas 15, 16, 19 y 26: Enrique Pilco

Edición y masterización  
Omar Vargas Laucata

Diseño, diagramación y edición fotográfica  
Nicolás Marreros Córdova  
Élder Olave

ORQUESTAS TÍPICAS, FIESTAS Y WAYNOS  
Enrique Pilco Paz

Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco  
Ministerio de Cultura  
Subdirección de Industrias Culturales y Artes  
Palacio Inka del Kusikanca, Calle Maruri 340  
<https://www.culturacusco.gob.pe>

Cusco, Perú, noviembre de 2022

Reservados todos los derechos. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares.



Dirección  
Desconcentrada de Cultura  
de Cusco

