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

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

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

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

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

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

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

circunstancia que ha permitido su publicación y difusión, tal como señalamos a propósito del trabajo de Gandhy Olivares y Melvin Taboada, reseñado en esta misma revista. Dadas sus características de avances de investigación, nos limitaremos a hacer comentarios muy generales de estos trabajos.

El trabajo de Amós Pilco, *Danzas del Cusco: didáctica para su enseñanza*, busca proporcionar a los educadores peruanos un instrumento auxiliar para la enseñanza de expresiones culturales propias del Perú, en este caso danzas. Después de una primera parte, donde se plantea una propuesta de orientación para el proceso de enseñanza-aprendizaje, Pilco nos presenta el análisis de las danzas. Para cada danza analizada, nos proporciona informaciones sobre la historia, los roles, vestuario y utilería, la ejecución de las danzas y la música que las acompaña. Las danzas estudiadas son la danza guerrera *Q'ara Ch'uncho*, la danza festiva *Carnaval de Combapata*, la danza carnavalesca *Panti Pallay*, la danza agrícola *Qanchi*, la danza religiosa *Qhapaq Qulla* y la danza *Carnaval Cusqueño*. Sobre este interesante trabajo hacemos dos observaciones. Primero, ignoramos hasta qué punto el tipo de notación empleada permite una reproducción efectiva de las danzas descritas. Y segundo, la información acerca de la música se reduce a la enumeración de instrumentos empleados y a la mención de fonogramas donde se puede hallar la música. En este aspecto, el trabajo de Olivares y Taboada, reseñado en esta misma revista, como mencionamos, debiera señalar un camino para profundizar los estudios en esta área.

Por su parte, Nanda Leonardini nos entrega una entrevista realizada al Grupo Kuntur Chaya Ayarachi de Paratía. La finalidad de esta entrevista, realizada por la autora en su calidad de asesora del Centro Cultural Folklórico de la Universidad Nacional de Ingeniería (FOLKUNI), era conocer los propósitos que grupos como éstos tienen para la difusión de su cultura, así como crear una instancia de aprendizaje de una "fuente viva y verdadera", como el caso de estos cultores. Los integrantes de este grupo son pastores alpaqueros, todos procedentes del distrito de Paratía, situado en la región José Carlos Mariátegui, al sur de Perú, limitando con Chile. *Ayarachi* es el nombre con el cual se conoce a la música fúnebre del Altiplano, interpretada con zampoñas y bombos. A partir de esta entrevista se puede extraer una serie de ideas, algunas de las cuales son señaladas por Antonio Rengifo Balarezo, el cual realizó el prólogo de este trabajo. Tensiones entre políticas estatales y propósitos de preservación y difusión desde las culturas locales, tensiones entre cultores comprometidos y artistas e instituciones que buscan el reconocimiento y el beneficio económico en el mundo del espectáculo, en fin, tensiones entre un sistema económico y cultural en vías de globalización y comunidades que buscan mantener y defender su identidad. Parece que "el fin de la historia" definitivamente no ha llegado, al menos en estos rincones del mundo.

Finalmente, Guillermo Salas nos presenta un avance de su investigación sobre danzas peruanas en las cuales se representa la esclavitud negra. Salas entrega interesantes orientaciones históricas y teóricas acerca de la danza andina, informaciones sobre la presencia de los negros en la sierra peruana durante la colonia y la descripción de cinco danzas de temática negra: *La Pachahuara de Acolla, Los Negritos de Huanuco, Los Negritos de la Provincia de Concepción, Los Negritos de Lucanas* y la danza *Qhapaq Negro de Paucartambo*. Los análisis de Salas nos permiten descubrir que las danzas, como la música y otras expresiones artístico-culturales, son fuentes vivas de la historia y, por lo tanto, nos estimulan a explorar más estas áreas de nuestras culturas, con el enriquecimiento que pueden proveer los estudios interdisciplinarios.

En suma, tres avances que nos invitan a mirar nuestro entorno cultural y reconsiderar los temas de la identidad y la otredad, lo propio y lo ajeno, lo tradicional, lo moderno y, ahora, lo posmoderno. No desde teorías políticas ni fantasías socioeconomicistas, sino desde nuestra danza y nuestra música.

Cristián Guerra Rojas

Hernando Franco (1532 - 1585). Obras, volumen primero. Juan Manuel Lara Cárdenas (trans), Tesoro de la Música Polifónica en México, IX. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, 1996, 192 pp.

Hernando Franco es considerado uno de los más notables compositores renacentistas del siglo XVI en América. De origen español, nació en 1532 en Galizuela (Alcántara) y fue niño cantor en la catedral de Segovia. En 1573 su nombre aparece en los registros de la catedral de Guatemala como maestro de capilla. Entre 1575 y 1585 (año en que murió), fue maestro de capilla de la catedral de México, sucediendo en el cargo a Juan de Victoria, también de origen español.