



Fiestas y danzas del Perú







Fiestas y danzas del Perú

Acceda a la versión digital de *Fiestas y danzas del Perú*, del Fondo Editorial del BCP,
a través del siguiente QR o de la web www.fondoeditorialBCP.com



© Copyright

Banco de Crédito del Perú

Lima, Perú

Hecho el depósito legal

en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2019-15290

BANCO DE CRÉDITO DEL PERÚ

Calle Centenario 156, Urb. Santa Patricia

La Molina, Lima 12

ISBN: 978-9972-837-34-0



9 789972 837340

Fiestas y danzas del Perú

JUAN OSSIO ACUÑA

CECILIA PARDO

JULIO RUCABADO YONG

ELIZABETH KUON ARCE

MARÍA EUGENIA ULFE

ALEXANDER HUERTA-MERCADO TENORIO

GISELA CÁNEPA KOCH

MANUEL RÁEZ RETAMOZO

MANUEL ARCE SOTELO

GONZALO VALDERRAMA ESCALANTE

RICARDO VALDERRAMA FERNÁNDEZ

CARMEN ESCALANTE GUTIÉRREZ

FRED ROHNER

CLAUDIA BALARÍN BENAVIDES











Índice

Índice XI

Presentación XV

Agradecimiento XXI

Introducción / Juan Ossio Acuña XXVII

1 Celebraciones en el antiguo Perú

Celebraciones, fiestas y bailes / Cecilia Pardo - Julio Rucabado Yong 1

2 Cristos y vírgenes andinas

Cristos y vírgenes: devociones ancestrales / Elizabeth Kuon Arce 17

3 Inversión del Orden

Orígenes y expansión del carnaval en el Perú / Juan Ossio Acuña 51

Los carnavales: géneros musicales, prácticas coreográficas y memoria / María Eugenia Ulfe 75

Risa de altura: personajes lúdicos en la fiesta andina / Alexander Huerta-Mercado Tenorio 85

Las máscaras en las fiestas del Perú / Gisela Cánepa Koch 101

4 Danzas y festejos competitivos

Mito, etnicidad e historia en las danzas andinas / Manuel Ráez Retamozo 121

La danza de tijeras / Manuel Arce Sotelo 169

Toropukllay: la corrida de toros con cóndor / Gonzalo Valderrama Escalante 183

5 Fertilidad en el ciclo agrícola

Rituales pastoriles andinos / Ricardo Valderrama Fernández - Carmen Escalante Gutiérrez 191

Las fiestas del agua o yarja aspi / Juan Ossio Acuña 203

6 Bailes costeños y amazónicos

La música en la Costa del Perú / Fred Rohner 233

Festividades y danzas amazónicas / Manuel Ráez Retamozo 255

7 Las danzas en la imaginaria artística

Danzando el orden cósmico en el arte popular / Claudia Balarín Benavides 273

Notas 287

Bibliografía 291

Registro de Autores 297

Créditos 303









uando se habla de fiestas en el Perú se abre un universo que resulta cada vez más sorprendente a medida que uno se sumerge en él. Si bien el ánimo celebratorio es una inclinación natural del ser humano y se manifiesta en todas las sociedades, las formas de expresarlo son de lo más diversas, pues revelan creencias y costumbres que corresponden a las distintas tradiciones culturales; más aún, encierran una visión del mundo y una actitud ante la vida que nos remiten a la historia y los valores que sostienen a una comunidad.

En nuestro caso, dadas la extensión del territorio y la idiosincrasia de sus pobladores, las festividades alcanzan una variedad y riqueza inusitadas, en concordancia con los elementos multiculturales que articulan la identidad peruana. Las fiestas y las danzas son mucho más que una explosión de alegría y contento. Ante todo, funcionan como un vehículo de integración, una manera de insertar a los individuos dentro de un grupo social y hacerles participar de una determinada cosmovisión. Por tanto, se convierten en instrumentos esenciales para cohesionar a las comunidades y reafirmar sus aspiraciones colectivas. De ahí que a menudo adquieran un sentido ritual, aspecto que resaltan los especialistas que han hecho posible este libro, que constituye el tomo XLVI de nuestra colección *Arte y Tesoros del Perú*.

Como se comprenderá, se trata de un proyecto cuya concepción presentaba no pocas dificultades, sobre todo por la magnitud y diversidad de las fiestas religiosas y cívicas que se

celebran anualmente en todas las regiones del país. En esa perspectiva, queremos destacar la labor de nuestro coordinador, el doctor Juan Ossio Acuña, quien se encargó de organizar los temas de estudio y logró el concurso de un notable equipo de antropólogos, historiadores, arqueólogos y etnomusicólogos. Sin duda, la contribución de estos profesionales, la mayoría de los cuales conoce de primera mano aquellas ceremonias y rituales, ha sido decisiva para poder llevar a buen puerto este libro.

Aunque las fiestas pueden tener motivos políticos, laborales o agrícolas, entre otros, es evidente que prevalecen aquellas de carácter religioso. En la época de los incas el calendario de las festividades tenía al sol como uno de los hitos principales, precisamente porque era considerado como una figura divina. Cuando llegaron los conquistadores españoles, sus esfuerzos por extirpar las idolatrías no consiguieron acabar del todo con estas celebraciones. Fieles a sus tradiciones, los pobladores nativos se las ingenieron para adecuar el modelo cristiano a sus cultos, lo que permitió que varias de sus fiestas siguieran vigentes.

Hoy, en el mundo andino, persiste una vinculación de las festividades con el ciclo de las actividades productivas. El pastoreo, la marcación del ganado y la cosecha dan lugar a fiestas de gran esplendor. Si bien la costa y la selva tienen sus propios festejos, los que se multiplican en los Andes resultan singulares por sus resonancias ancestrales y la confluencia de elementos religiosos y culturales. Por ejemplo, se mantienen rituales pastoriles destinados a los espíritus protectores de los hombres, animales y plantas. En el mes de diciembre se escuchan las hualías, canciones que muestran el cariño del pastor por su rebaño y que se asocian a la Navidad, momento en que se festeja al Niño Jesús con bailes cuyos personajes son pastores.

Por otra parte, son importantes las fiestas del agua o *yarja aspi*, que originan celebraciones elaboradas y fastuosas, como se aprecia en pueblos de Ayacucho y Lima, aunque también se desarrollan en otras comunidades. Su relevancia se explica por el hecho de que el agua en movimiento se vincula estrechamente con una condición fertilizadora y dadora de vida. En consecuencia, la limpieza anual de las acequias no es solo una obra necesaria para la subsistencia sino un ritual que posee un valor trascendental. El propósito final es honrar el sustento vital que brinda la naturaleza –el agua que viene de las montañas, los *apus* sagrados de los incas– y celebrar la unidad comunitaria.

Una de las fiestas de mayor arraigo en todo el Perú es la de los carnavales. Aunque esta celebración proviene de la tradición occidental, lo cierto es que al ser asimilada por nuestros pueblos ha experimentado modificaciones que le imprimen un sello único y particular, una riqueza de matices que revelan una curiosa e imaginativa simbiosis cultural. Los carnavales se distinguen por propiciar la llamada inversión del orden, tendencia que también se extenderá a otras manifestaciones festivas peruanas. Después de todo, en la temporada carnavalesca se subvierten las jerarquías, se transgreden las normas y se trastocan los roles de identidad social. En nuestro libro, se rastrea su introducción en el Perú y se pasa revista a los personajes lúdicos que desfilan con las comparsas bajo la apariencia de demonios, osos, magistrados y soldados, entre otros seres caricaturescos. Las máscaras configuran un imaginario asombroso, donde el disfraz es un mecanismo que sirve para invertir el orden, además de ser un signo de identidad étnica.

La danza es otro de los temas estudiados por nuestros colaboradores. En la costa, no obstante los procesos de modernización, siguen vivas expresiones tradicionales como la danza de los diablicos en Túcume o el baile de los negritos en Chincha. En cuanto a la selva, su registro es limitado en tanto el acceso a las comunidades resulta difícil y las fechas de los festejos no suelen ser fijas. El mundo andino, en cambio, se impone por su variedad y significación. Como señala uno de los autores del volumen, las danzas restauran el orden cosmológico de las comunidades y consolidan la identidad de los participantes. Una de las más valoradas, la danza de tijeras, es un ritual propiciatorio que ofrecen las comunidades de los Andes centrales a los dioses telúricos para que retorne el agua y haya una buena producción agrícola.

Por último, debemos tener en cuenta que existen algunas fiestas de carácter cívico que revisten especial importancia. Es el caso de las Fiestas Patrias, la conmemoración del Combate de Angamos o la Procesión de la Bandera, que se realiza en Tacna y que en su más reciente celebración nos recordó que habían transcurrido 90 años desde su histórica reincorporación al territorio nacional.

Más allá de trazar un panorama ilustrado de nuestras principales festividades, confiamos en que este libro también pueda ayudarnos a reflexionar sobre nuestra realidad, tan contradictoria y, sin embargo, tan llena de posibilidades. Porque hablar de fiestas y danzas también es hablar de unión y esperanza, del entusiasmo que suscita el trabajo en comunidad y la búsqueda de un mejor porvenir.

Dionisio Romero Paoletti
Presidente del Directorio
Banco de Crédito del Perú









El Banco de Crédito del Perú agradece a las autoridades, instituciones y a las personas vinculadas a los proyectos culturales por su generosa y renovada colaboración; algunas de ellas podrían involuntariamente no figurar en esta relación.

Organismos del estado, instituciones y museos

Ministerio de Cultura: Francisco Petrozzi, Ministro, Soledad Mujica Bayly, Directora de la Dirección de Patrimonio Inmaterial; Dirección Desconcentrada de Cultura de Junín: José Carlos Rivadeneyra Orihuela, Director; PROMPERU: Gabriela Trujillo; Corte Superior de Ayacucho: Andrés Churampi Garibaldi, Presidente; Agencia de Noticias Peruana: Carlos Lezama, Reportero Gráfico; Museo de Arte y Tradiciones Populares, Instituto Riva-Agüero PUCP: Luis Repetto Málaga, Jefe del Museo; Dirección Desconcentrada de Cultura-Áncash: Marcela Olivas Weston, Directora; Museo de Arte de Lima - MALI: Archivo Digital de Arte Peruano; Museo Larco; Municipalidad de Huancabamba, Piura: Diana Milagros Chasquero, Jefe de imagen institucional; Municipalidad de Huamanga: Yuri Alberto Gutiérrez Gutiérrez, Alcalde; Radio Andina 91.5 F.M.: José Reyes Quispe, Susay Xauxa, Edward Carbajal Riquez; Asociación Cultural Zaña: Carlos Dimas Gil; Instituto de Etnomusicología PUCP: Cecilia Rivera, Directora; Taller Artesanal Diabólicos de Túcume: Martín Granados; Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas: Lic. Tania Anaya Figueroa, Directora; Dirección Desconcentrada de Cultura de Apurímac: Mérida Inca Paullo, Directora; DIRCETUR Huánuco: Medalih Elvira Soto Galarza; Dirección Regional de Comercio Exterior

y Turismo de Tacna: Lic. David Rendón Cohaila; Los Comuneros de Viques: Ángel Bernaola; Instituto de la Juventud y Cultura de Huancayo: Arturo Cuyubamba Flores, Director; Museo Nacional de la Cultura Peruana: Estela Miranda, Directora; Comunidad de Andamarca (Ayacucho-Perú); Comunidad de Sarhua (Ayacucho-Perú); Comunidad de Alccamencca (Ayacucho-Perú); Biblioteca Real de Copenhague; Parroquia San Sebastián: Presbítero Jesús Mendoza, Párroco; Asociación Cultural Común Huaylarsh de Huamanmarca; Elenco Nacional de Folklore, Ministerio de Cultura, Fabricio Varela Travesí.

Colaboración personal

Sean Galvin, Primitivo Evanan Poma, José Carlos Vilcapoma, Guillaume Liauzun, Claudio Cortés, Neil Mamani Eugenio, Rosendo Quintos, Giancarlo Bigolín, Mauro Labán, Antonio Tamayo Torres, Iván Omar Sánchez, Tania Neira, David Salamanca, Nolasco Paucar, Flaviano Flores, Yonel Campos, Presbítero, Roy Cutire, Darío Corihumán, Miguel Ipenza, Mirta Rojas, Amanda Terbullino, Bengi Pancca, Rosa M. Cristina Retamozo.

Página I:

- ◀ Mujeres con sus coloridos trajes del sarawja aguardan el inicio del festival Charango de Oro 2019. Moquegua.

Páginas VI-VII:

- ◀ Majestuoso amanecer en la fiesta del Señor de Qoyllurit'i, Ocongate, Cusco.

Páginas VIII-IX:

- ◀ Los tigres de Calacoa en la festividad Tixani's. Provincia Mariscal Nieto, Moquegua.

Página X:

- ◀ Joven danzante de los Siquiris de Taquile, en la fiesta de la Virgen de la Candelaria. Puno.

Página XII-XIII:

- ◀ Músicos del carnaval de Ichuña, usando singulares sombreros adornados con paños de diversos colores. Moquegua.

Página XIV:

- ◀ Danzante del sarawja, vistiendo blusa (qawa), traje negro con mangas de colores, faja y lliclla. Adorna el vestido con tupus en forma de pescado. A la cabeza lleva una montera negra con adornos y flores multicolores. Esta danza, se realiza después del Domingo de Resurrección.

Página XVIII-XIX:

- ◀ Comparsa del carnaval ayacuchano, en un derroche de alegría y elegancia.

Página XX:

- ◀ Danzante de huaylarsh moderno, en el tradicional concurso de Viques, Huancayo.

- ▶ Joven con el traje típico de Cotahuasi, Arequipa.

- ▶ Joven en la fiesta del *akshutatay*, adornada con dalias (huaita), flores de estación. Sapallanga, Huancayo.





PROVINCIA
MURCHANCHI





Introducción

Juan Ossio Acuña

L

as fiestas, que generalmente incluyen danzas y otras expresiones rituales, son manifestaciones culturales que debieron acompañar a los seres humanos desde sus orígenes como una vía de escape a la rutina cotidiana, reafirmando las premisas fundamentales de los ordenamientos temporales, espaciales y sociales que estuvieron en la base de sus sistemas clasificatorios y categorías del pensamiento.

A la par que se celebra en un espacio, la fiesta es un demarcador del tiempo por excelencia, tanto para las colectividades como para los individuos. De ello dan cuenta los calendarios oficiales occidentales donde los días laborables se marcan con color negro, azul u otro, y los festivos, sean inspirados por consideraciones religiosas o cívicas, con rojo. Las razones para ello son de carácter regional e histórico, dependiendo de la voluntad de quienes están a la cabeza del sistema gubernamental que los engloba. Es así que en el Perú, por distintas circunstancias, fueron removidas del color rojo y de su condición de “fiesta de guardar” a nivel nacional festividades religiosas tales como Bajada de Reyes (6 de enero), San Juan (24 de junio), Corpus Christi y otras más. A su vez, en el campo civil, aunque no son “de guardar”, por estar exentas de la obligación de concurrir a misa, han dejado de ser no laborables la conmemoración de acontecimientos como la gesta de Arica el 7 de junio, la batalla de Ayacucho el 9 de diciembre y algunas otras más.

Si a nivel nacional, por razones laborales, la conmemoración de dichos hitos festivos ha disminuido, esto no quiere decir que no se realice algún acto que los recuerde y que, en determinadas



2a



2b

localidades, por el significado que tuvieron, se eximan de los dictámenes nacionales y sigan otorgándole el realce que pudieron tener en el pasado. Este es el caso de la festividad del Corpus Christi. Si bien en Lima, como en otras localidades, los eventos con que es recordada se han opacado, en el Cusco alcanza tal esplendor que, podríamos decir, constituye la fiesta mayor de la ciudad que en el pasado fuera la capital del imperio de los incas.

Hoy en el Perú, el gobierno de turno, en concordancia con la Iglesia, tiene la principal potestad de decretar los días festivos que se tiñen de rojo en los almanaques y a los cuales se les da el atributo de no ser laborables. El criterio que prevalece en el Gobierno para tal efecto es un hecho bélico o político de grandes consecuencias para el país y que por lo general se produjo en otros tiempos. Puede ocurrir, sin embargo, que la motivación se encuentre en el presente, como en el caso de algún triunfo deportivo o de otra índole de repercusión nacional, o de un día puente entre feriados que contribuya a promover el turismo interno. A diferencia del poder político, la tarea seleccionadora de la Iglesia es mucho mayor, pues las instancias de las que se vale alcanzan mayor amplitud: se trata, ni más ni menos, de los numerosos hitos del ciclo litúrgico y del santoral católico, que asocia cada día del año a la conmemoración de uno o más santos. De no cumplirse esta tarea los peruanos prácticamente no trabajaríamos y los días de los almanaques figurarían en su mayoría en rojo. Esto, sin embargo, no quiere decir que se dejen de celebrar algunos acontecimientos de gran trascendencia religiosa como las fechas en que el Señor de los Milagros hace su recorrido procesional en octubre o en algún otro momento del año, o cuando se honran el Corpus Christi, la Bajada de Reyes, las cruces, Pentecostés y muchos otros acontecimientos eclesiales.

Con la globalización el calendario adoptado por casi toda la cristiandad derivada del ámbito europeo ha sido el gregoriano, llamado así por haber sido el papa Gregorio XIII quien, al apar-

Páginas XXIV-XXV:

- ◀ Adoración al sol en la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i, Ocongate, Cusco.

Página XXVI:

- ◀ Fig. 1. Danzante de los incas, en la fiesta de la Virgen de Altigracia, Huamachuco, La Libertad.



2c

tarse del juliano (originado por Julio César en el año 46 a.C.), lo expandió por todos los dominios europeos. Ambos calendarios tienen en común que se orientan por el movimiento del sol, lo que motiva una división del año en 365 días, 52 semanas de 7 días cada una y 12 meses, subdivididos cada cual en alrededor de 4 semanas y 30 o 31 días, exceptuando los bisiestos donde, cada 4 años, febrero figura con 29 días en vez de los 28 de los tres años previos.

A la par de este ordenamiento temporal inspirado principalmente por el sol y la luna, existen valores vinculados a las partes de estas unidades que están casi tan extendidos como las premisas que lo sustentan. Así, de los siete días de la semana, uno es consagrado a Dios, por lo que los almanaques lo destacan en rojo. Fieles al Antiguo y Nuevo Testamentos, los judíos consideran que este día debe ser el sábado, pues se trata de la jornada de descanso de Dios después de la creación. Pero, para la mayor parte de los países cristianos que siguen lo decretado por el emperador Constantino I el siete de marzo del año 321, ese día debe ser el domingo, por corresponder con el día del sol y con aquel de la resurrección de Jesucristo.

Esto quiere decir que para la cristiandad (y como lo reafirma a nivel internacional el estándar ISO 8601 del año 2004) el último día de la semana, o séptimo día, es el domingo, y el primero el día lunes. Sin embargo, no siempre ha existido concordancia sobre este punto. Un caso concreto que nos viene del pasado es el del cronista indio Felipe Guaman Poma de Ayala, quien, al hablar del calendario en *El Primer Nueva Coronica y Buen Gobierno*, señala el día domingo como el primero de la semana, destacando esta condición con una letra "A" , y el último, o día sábado, con una "G".¹ En correspondencia con este patrón, a las semanas les da el nombre de "domingos".

Así como la cristiandad, luego de reformarlo en el siglo XVI, expandió un calendario que devino de la civilización grecorromana, en el área andina sucedió algo semejante con la

- ◀ Figs. 2. Fiesta de bajada de Reyes en Ollantaytambo, Cusco:
- Danzantes sinkuy wata qallary (Huayruros) de las comunidades de Huilloq y Patacancha, con sus coloridos ponchos y máscaras llenan de alegría la fiesta.
 - Pobladores de las comunidades Huilloq y Patacancha, llevando al Niño Jesús de Marcacocha para la festividad en Ollantaytambo. Tres imágenes del Niño Jesús se encuentran en la Plaza Central.
 - Huallata, danza típica y ancestral, cuyos movimientos recrean a las aves que moran en las alturas andinas.



3a

▲ Figs. 3. Cruces de Porcón, elaboradas con imágenes piadosas, espejos, flores, sobre un armazón de carrizo. Cajamarca.

- a. Cerca de 40 cruces se reúnen en la casa del mayordomo principal, para acompañar al Cristo de Ramos –emulando el ingreso de Jesús a Nazaret– hacia la capilla central de la Comunidad de Porcón.
- b. Llegada de las cruces a la capilla central de la Comunidad de Porcón. Antes de la misa, se ordenan alrededor de la plaza en sus lugares respectivos.
- c. Culminada la misa, la imagen del Cristo de Ramos acompañado de las cruces peregrina hacia la casa del gloriero, personaje responsable de recibir y acoger al Cristo de Ramos hasta el Sábado de Gloria.



3b



3c



▼ Fig. 4. Sol y luna, personajes centrales en la danza *turku tusuy*. Arequipa.

► Fig. 5. Cápac Inti Raimi. *La gran pascua solene del sol*. Guaman Poma de Ayala. Nueva coronica y buen gobierno, 1615: 258 (260). Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague.

última civilización que se desarrolló en esta región antes de la llegada de los europeos. Se trata de los incas, cuya expansión, como es sabido –y hemos reiterado en numerosas oportunidades–, no tuvo parangón con ninguna de las civilizaciones que se desarrollaron en Mesoamérica. Como ha destacado el célebre antropólogo holandés Tom Zuidema en varias publicaciones, pero en particular en su *magnum opus* titulada *El calendario inca*, el calendario que difundieron, el cual se nutrió de las culturas que lo precedieron, no tuvo nada que envidiar ni a los que se establecieron en Mesoamérica ni a los de otras grandes civilizaciones que emergieron en Oriente o en el mundo grecorromano.

Una vez más, sus referentes fueron los movimientos del sol, la luna, los planetas y algunos fenómenos celestes adicionales. Quizá la complejidad que alcanzaron fue mayor que la que se advierte en el calendario adoptado por la cristiandad, pues reconocieron la existencia de ciclos anuales paralelos, valiéndose simultáneamente en un caso del sol y, en el otro, de la luna. Es así que bajo el movimiento del sol un ciclo totalizó 365 días, mientras que el otro, bajo el manto de la luna, sumó 328 días (con el añadido de encerrar 41 subdivisiones, de 8 días cada una). Sin embargo, lo que sí llama la atención es que, a diferencia de los calendarios de muchas civilizaciones (incluida la cristiana, donde el año fue dividido en 12 meses sinódicos siguiendo las fases de la luna), aquellos de los incas, al parecer, no siguieron esta tendencia. De haberlo hecho, como explica Zuidema basándose en el cronista Cristóbal de Albornoz, para ellos los meses habrían tenido, consistentemente, solo 29 o 30 días, y no

habría ninguna razón para que hiciera su observación sobre la longitud variable de los meses incas. De este modo, lo único que podemos concluir de la observación que el estudioso nos transmite es que los meses no eran sinódicos.²

Más que sinódicos, los meses inca fueron solares; es decir, se trataba de unidades que dividían el año más por las posiciones del sol en el ciclo anual que por las fases de la luna. De ello se deriva que, en vez de constituir 12 de estas unidades, el total que sumaban era 13; en esto jugaban un rol muy importante, como referentes, los solsticios y los dos amaneceres en el cenit y las dos puestas del sol en el anticenit o nadir.

No entendiendo plenamente este sistema y siendo los números de las divisiones anuales cercanos (12 y 13), los europeos supusieron que los meses incas se inspiraban en consideraciones semejantes a las que ellos tenían.

compuesto de
señala Zuidema-
ocupaban sus

Por tanto, a nadie se le ocurrió que el año pudiera estar compuesto de 13 meses. Todos pensaron que eran 12, aunque, como ma, la existencia de variaciones en las posiciones que nombres, implícitamente sugiere las dificultades que tuvieron para comprender el sistema.

Si bien uno de los mayores escollos que afrontaron los europeos estaba relacionado con la demarcación de estas unidades, algunos consiguieron vislumbrar algo. Gracias a ellos, al sistema de los *ceques* del Cusco y a determinados hitos para establecer mediciones astronómicas es que Zuidema pudo reconstruir, en compañía de arqueólogos como Manuel Chávez Ballón y el etnoastrónomo Anthony Aveni, cómo fue el calendario inca en su estado original.



Su paciente esfuerzo no solo ha identificado numerosos hitos que demarcaron el ciclo anual, sino la existencia de festividades con las cuales se asociaron, así como la naturaleza de las distintas fuentes que motivaron estas celebraciones, ya fuesen religiosas, políticas, laborales u otras.

La marcada presencia del sol como hito calendárico guarda correspondencia con el gran relieve que alcanzó en la religión de la cultura inca y, con seguridad, mucho antes en las civilizaciones que la precedieron. Tal fue su importancia que, de las múltiples festividades que celebraban, aquellas asociadas con los solsticios, particularmente la que estaba vinculada con los días que transcurren entre el 20 y el 23 de diciembre de nuestro tiempo, no tuvo parangón alguno. Como señala el cronista indio Felipe Guaman Poma de Ayala, esto último motivó lo que él llama “la gran pascua solene del sol” / “*Qhapaq Inti Raymi*”, de la cual dice:

“Que en este mes hacía la gran fiesta y pascua solene del sol, que, como dicho es, que de todo el cielo de las planetas y estrellas y cuanto ay, es rrey el sol y acá capac; capac quiere dezir rrey, ynti, sol, raymi, gran pascua, más que Ynti Raymi. Y acá emos dicho de Coya Raymi, de la fiesta y pascua de la luna, quilla.

Que en este mes hacía grandes sacrificios al sol, mucho oro y mucha plata y baxillas. Que entierran quinientos niños enosentes y niñas; lo entierra parado bibo con sus baxillas de oro y de plata y mucho mollo [concha] y ganados.

*Y después del sacrificio hazían grande fiesta; comían y beuían a la costa del sol y dansauan taquies [danza ceremonial] y grandemente de ueuer en la plasa pública del Cuzco y en todo el rreyno”.*³



Como ilustración de esta cita, previamente nos presenta un dibujo, donde, en la parte superior, son realzados en igual tamaño el sol a la derecha y su esposa la luna a la izquierda. Debajo de estos, aparece el Inca con la *mascapaycha* (corona) y flores que ciñen su cabeza, y vestido con galas especiales (que recuerdan aquellas que le adjudica a Dios en la página 2 de su crónica). Su estatura es mayor que la de sus acompañantes y mira reverentemente al sol con sus brazos alzados. A las claras, es representado presidiendo su culto. Lo acompañan numerosas mujeres (¿sus esposas?), que figuran debajo del astro que corresponde a su género y festejan la ceremonia tocando *tinyas* o tambores.

Por la importancia que le otorgan este cronista y otras fuentes adicionales, se podría decir que el Qhapaq Raymi fue el paradigma de todas las fiestas y como tal una muestra representativa de lo que estas ocasiones especiales significaron para los pobladores andinos. Una primera observación que podríamos desprender de las peculiaridades que encierran las festividades es que fueron inseparables de consideraciones religiosas y que se proyectaron en múltiples dimensiones que dieron sentido a su sistema social, político y económico.



▲ Fig. 6. Capítulo primero de las fiestas, Pasqvas y dansas taquies de los Yngas y de capac apuconas (Señores poderosos). Guaman Poma de Ayala. Nueva coronica y buen gobierno, 1615: 315 (317). Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague.

▲ Fig. 7. Primer capitvlo de los ingas: armas propias. Guaman Poma de Ayala. Nueva coronica y buen gobierno, 1615: 79 (79). Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague.

► Fig. 8. Inti, Vana cavri, tambo toco. Guaman Poma de Ayala. Nueva coronica y buen gobierno, 1615: 264 (266). Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague.

Tal es la asociación de las fiestas con el dominio religioso que, a la par de llamarlas con dicho término, el cronista escoge el de “pascua”, que específicamente tiene esa connotación, como cuando nos referimos al nacimiento de Cristo, la Bajada de Reyes o el domingo de Resurrección en la Semana Santa y otros ceremoniales del cristianismo, o, en la tradición judía, a la liberación del cautiverio egipcio. Realza tanto esta connotación de la fiesta que, cuando Guaman Poma dedica un acápite a este tema, aparte de escribirlo en letras pequeñas (“fiestas”), lo encabeza con el de “PASCUAS” en letras altas.

Al estar el sol a la cabeza del panteón inca, las principales fiestas fueron consagradas a él. Luego seguían otras que se ofrecían a diferentes figuras celestes como la luna, el planeta Venus o el rayo. Y así, paulatinamente, a las montañas que actuaban como vasos comunicantes entre el cielo y la tierra; a las huacas, como las que se desplazaban en líneas rectas, llamadas ceques, desde el templo del Sol hacia los confines de los cuatro suyos; a la Pachamama o



Madre Tierra. Asimismo, se encontraban en un lugar muy privilegiado las fiestas dedicadas al Inca, quien como monarca divino se constituyó en el eje principal de unión entre el cielo y la tierra, identificándose con Huanacauri, la principal montaña de aquellas que eran veneradas en el Cusco.

De esta caracterización jerárquica del universo religioso inca de Guaman Poma de Ayala dan un testimonio fehaciente que sirve de telón de fondo para comprender la adecuación del panteón cristiano a este modelo y entender mejor el fundamento religioso de las festividades que se han perpetuado en el país hasta nuestros días.

La posición jerárquica de esas divinidades guardaba relación con la posición que ocupaban en cada uno de los tres niveles verticales en que dividieron el cosmos. Aquí, como ocurre en muchas culturas, el celestial o Hanan Pacha fue el de mayor relevancia, cualidad que se trajo en la proyección universal que merecieron sus divinidades y el mismo Inca como Hijo del

◀ Fig. 9. Inca adorado como hijo del sol. Martín de Murúa, *Historia General del Perú*, 1613, Manuscrito Getty, f. 99v.

▲ Fig. 10. El Inca comunicándose con las huacas. Martín de Murúa, *Historia General del Perú*, 1613, Manuscrito Getty, f. 96v.

▲ Fig. 11. *El Inca interrogando a las huacas del Tahuantinsuyo*. Guaman Poma de Ayala. *Nueva coronica y buen gobierno*, 1615: 261 (263). Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague.







Sol. Al descender a los siguientes niveles, se estrecha la circunscripción de las otras divinidades, con la excepción de la *Pachamama*, que tuvo la particularidad de recibir distintas denominaciones según las regiones y etnias.

Con la invasión europea la asociación de estas divinidades con el Estado inca se derrumbó. No obstante, ya sea de forma clandestina o por camuflarse en las nuevas figuras religiosas aportadas por el cristianismo, la veneración que se les profesaba permaneció vigente hasta la actualidad, con el apoyo de un sistema calendárico que retuvo hitos temporales semejantes a los del pasado. Lo mismo sucedió con los niveles de su estructura jerárquica. A las antiguas divinidades celestiales le sucedieron el Padre Eterno, Cristo, y Santiago Apóstol; a las huacas del nivel intermedio la pléyade de santos que, junto con los anteriores, pautaron la sacralización del espacio y el tiempo hasta la socialización de los individuos. En cuanto a la *Pachamama*, esta mantuvo su antigua raigambre fertilizadora asociada al fluir de las aguas y a varias figuras femeninas.

Dadas estas semejanzas no fue difícil adecuar las festividades dedicadas a estas figuras religiosas cristianas a las que antes se habían otorgado a las divinidades andinas. El solsticio de verano dejó de corresponder con lo que Guaman Poma llamaba la gran Pascua Solemne del Sol para convertirse en la Pascua del nacimiento de Jesucristo y, días después, la Adoración de los Reyes

Magos, que en conjunto marcan la etapa del pastoreo de camélidos en la puna. En cuanto al Corpus Christi, a pesar de ser una fiesta movable, fue vinculada, a la par que las cruces, con el tiempo de la cosecha y el Inti Raymi, que coincidió con la fiesta de San Juan y la marcación del ganado ovino. Asimismo, se adoptaron los carnavales, que como antesala de la Cuaresma se inician poco después de la Epifanía y se prolongan casi hasta las vísperas de la Semana Santa. El ciclo litúrgico aportó, además, la extendida congoja de la Semana Santa y la alegría de la Pascua de Resurrección, que nos aproxima al tiempo de la cosecha, la cual es realizada con la celebración de la Santa Cruz. La posición del sol en el nadir trajo aparejada la creencia de que la tierra se abre en agosto para ser fecundada, lo que motiva en muchas partes las fiestas en honor al agua conocidas como *Yarja aspi* (literalmente, limpieza de las acequias) o *Yaku Raimi*.

Estas son algunas celebraciones religiosas que, como en el pasado, tuvieron una naturaleza universal. A ellas hoy se les suma otras de proyección semejante, pero de naturaleza

Páginas anteriores:

- ◀ Fig. 12. Pobladores de Huamachuco con traje típico de la danza los incas, la que, expresa la relación ancestral con el Cusco, a partir de las expediciones de conquista del Inca Pachacútec.

cívica, que en aras de evitar recortar los días laborables, se reducen a dos: el 28 de julio, que conmemora nuestra independencia, y el 8 de octubre, que recuerda la gesta heroica del almirante Miguel Grau en la honrosa tragedia del combate de Angamos contra la flota chilena.

Si bien los diccionarios españoles señalan que la noción de fiesta se asocia con “alegría, regocijo, diversión, recreación”, en su connotación de “pascua” sugiere solemnidad, lo cual involucra un elemento de seriedad. Este se explica en tanto existe un matiz religioso que incluye la ejecución de actos rituales acordes con la sacralidad de los seres divinos implicados en el acontecimiento. Sin embargo, ello no significa que estos ritos no puedan adoptar algunas veces un aire risueño, como cuando el Inca, en un contexto musical, dialoga con una llama en el mes del Inca Raymi o abril. Pero lo más frecuente es que, una vez que concluya la etapa seria, venga el jolgorio, el mismo que es realizado con la presencia de danzas y de personajes impostados que estimulan la hilaridad de los participantes. De ahí que Guaman Poma, aparte de ofrecer una descripción de los actos solemnes cuando se refiere al calendario inca, dedique un acápite especial, como hemos visto, a la vertiente propiamente festiva de los soberanos incas y de los pobladores de los cuatro suyos.

Defensor acérrimo de la continuidad de estas expresiones de la creatividad andina, el cronista aclara vehementemente que están exentas de idolatría y que si no fuera por que sucumben a las borracheras “sería cosa linda”. A estos elogios se agrega la gran expansión que han alcanzado, así como su notable riqueza creativa, ejemplificada en la profusa variedad del muestrario que nos describe.

En 1945, al prologar Luis E. Valcárcel el libro *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes* de Pierre Verger, lo primero que destaca es que el número de danzas de los indígenas andinos de Perú, Bolivia y Ecuador llega aproximadamente a doscientos. Añade además que “...este hecho revela la extraordinaria vitalidad del pueblo nativo”.⁴

Si tenemos en cuenta que en el Perú existe un total de 1874 distritos, repartidos en 196 provincias y 25 departamentos, y que en el medio rural se calcula que hay cerca de 8000 comunidades campesinas y nativas, muchas de las cuales son parte de los 1874 distritos y que en cada uno de ellos en todo el año se celebra no solo una festividad sino varias, nos parece que en la actualidad la cifra dada por Valcárcel se queda corta. Piénsese, por ejemplo, que si a cada una de estas unidades rurales se le otorgase un promedio de tres fiestas a lo largo del ciclo anual, se podría estimar que en el Perú se llevan a cabo alrededor de 24 000 fiestas religiosas y cívicas, muchas de estas acompañadas de rituales que conllevan la presencia de música, danzas y diferentes representaciones. La promotora cultural Escoque calcula que existen unas 1509 danzas, de las cuales hay varias que se repiten. Desconocemos, sin embargo, la metodología de su estadística como también la realización de otros intentos similares. No obstante, si los hubiera, dado el número de unidades sociales que hemos mencionado, quizá el dato no esté muy alejado de la realidad. En todo caso, hay que aclarar que se trata de una tarea muy difícil porque las danzas, así como las fiestas, aparecen y desaparecen con mucha facilidad, pues dependen de los vaivenes demográficos asociados sobre todo a las migraciones.

En consecuencia, como el Perú cuenta con un número elevado de festividades y danzas, lo que nos proponemos con este libro es destacar sus valores más recurrentes, especialmente en aquellas de contenido religioso, pues su predominio es tan alto que muchas veces absorben las peculiaridades de las fiestas que podrían ser consideradas cívicas. Este es el caso del 28 de julio, que por su cercanía a la celebración de Santiago, se contamina de los festejos dedicados a este santo como son las corridas de toros.



◀ Fig. 13. *Fiesta de los Ingas, varicza, aravi (Bailes) del inga Canta con sv pvca* (llama roja). Guaman Poma de Ayala. *Nueva coronica y buen gobierno*, 1615: 318 (320). Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague.

▲ Fig. 14. Llamas cargueras adornadas a la antigua usanza. Cerro de Pasco.



15

▲ Fig. 15. Joven danzante del Cusco.

► Fig. 16. Los *cachampa*, con sus coloridos trajes y acrobáticos saltos, en la festividad de bajada de reyes. Ollantaytambo.



16

Considerando la importancia concedida al dualismo y al ciclo de las actividades productivas en el mundo rural andino, que es el ámbito donde principalmente se recrean estas fiestas, resaltaremos como expresiones paradigmáticas aquellas que nos remiten a sus orígenes en el pasado prehispánico, así como las celebraciones de gran relieve dedicadas a los santos y su organización basada en las diferencias de género; igualmente, las manifestaciones de la inversión del orden, que se caracterizan por recurrir al erotismo, la burla, el desenfreno, las competencias y las reminiscencias de tiempos pretéritos. Asimismo, las representaciones en el campo de la artesanía y en las actividades pastoriles y agrícolas, sin olvidar las expresiones festivas de la costa y la selva. Por consiguiente, son estas premisas estructurales las que guían el ordenamiento y la selección de los artículos que conforman el presente volumen.

A la relevancia que tienen estos rubros –ya sea en los Andes, donde alcanzan su mayor esplendor, o en la costa y la selva–, queremos agregar que las fiestas en cualquiera de estos ámbitos no terminan al cabo de un día sino que, como en el pasado, se extienden durante varias jornadas, llegando en algunos casos a cubrir semanas y hasta meses. Por lo general, siguen una secuencia que parte de la periferia y concluye en el centro, lo que sugiere un proceso de socialización que avanza paulatinamente de una etapa de naturaleza a otra de cultura o de plenitud social, de manera semejante a la presentación de muchos mitos de origen.

Como hemos señalado en otras oportunidades, las fiestas pueden ser públicas o privadas, o combinar elementos de ambas como en los ritos de pasaje. Estas últimas predominan en la selva, ya que están asociadas a una etapa del ciclo anual que reúne a una colectividad de un determinado grupo, con el fin de festejar el cambio de una etapa a otra del ciclo vital de los individuos que son sus miembros.

En sociedades con un mayor sesgo individualista, ritos de pasaje como los bautismos, matrimonios y otros también motivan alegres festejos. Sin embargo, a diferencia de los anteriores, el agasajo está dirigido a un individuo y no involucra a toda la macro colectividad (solo participan los miembros de la familia y algunas amistades). Quizá el festejo privado más representativo sean los cumpleaños.

Dada la importancia que en este libro damos a las fiestas y danzas andinas, adelantamos que el énfasis está puesto en las festividades de carácter colectivo. Aunque no es nuestro

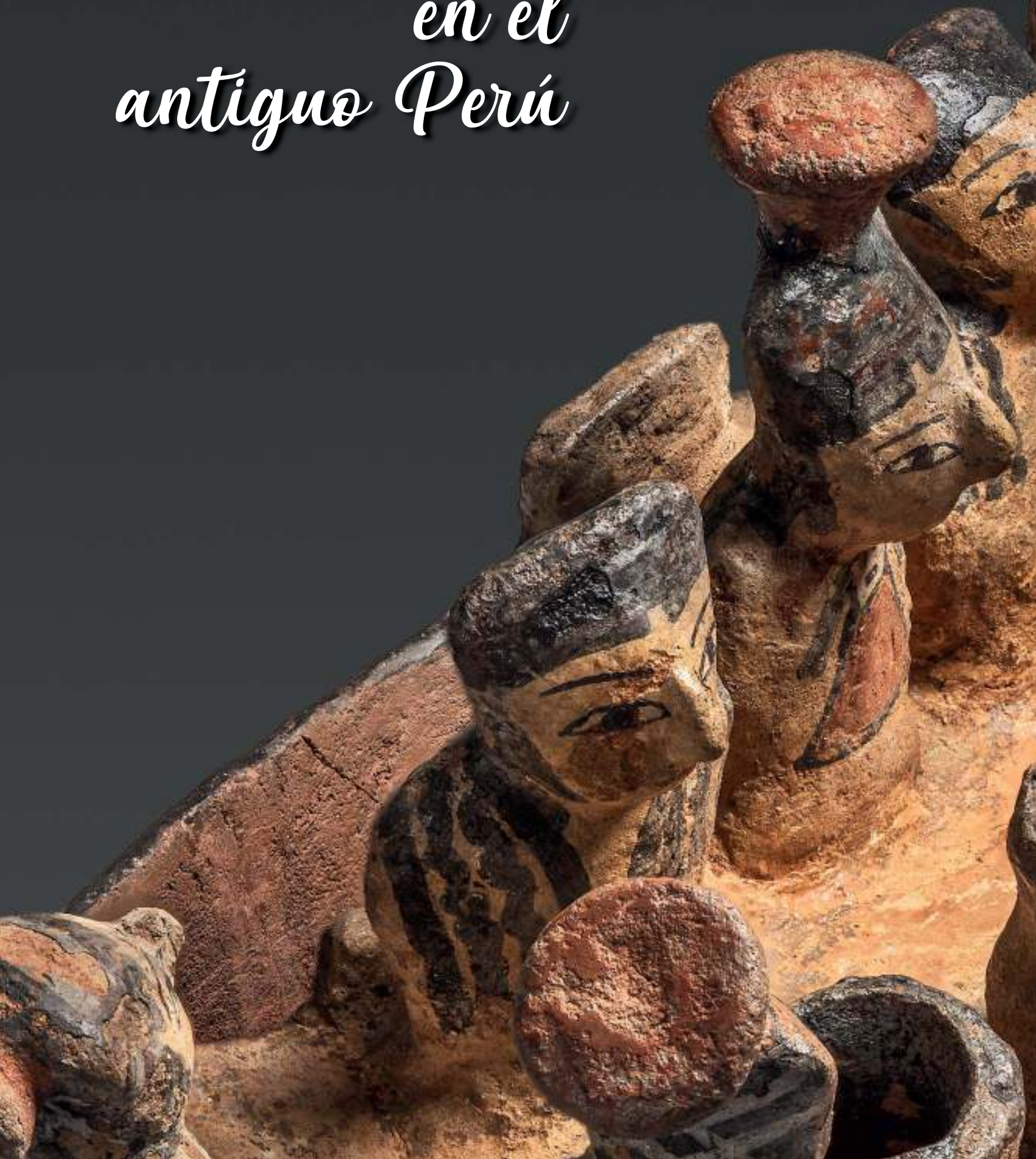


propósito abordar todos los pormenores mencionados en estas líneas iniciales, advertiremos que para entender las diversas celebraciones hemos considerado los siguientes criterios.

Lo primero que hay que tener en cuenta es que todas las actividades festivas tienen un motivo central, el cual –como sugiere José Carlos Vilcapoma– supone la presencia de un contexto que encierra matices temporales y espaciales referidos al momento y lugar de la celebración, así como a la estructura de la secuencia de las distintas etapas que lo conforman. A este componente se le agregan los agentes, entre los que figuran los auspiciadores o *carguyoq* y su red de colaboradores, quienes solventan los gastos que demandan las comidas, las bebidas, la música y los actores de las danzas y teatralizaciones. Asimismo, la parafernalia que alude a “los elementos materiales que sirven tanto para la comunicación como para el culto”.⁵ Finalmente, debe considerarse el mensaje encubierto en todo este conjunto de variables que, por lo general, acaban recreando el orden sociocultural a través de expresiones competitivas.

► Páginas siguientes:
Detalle de vasija nasca que representa una escena de celebración con ocho mujeres. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Ministerio de Cultura del Perú.

*Celebraciones
en el
antiguo Perú*







Celebraciones, fiestas y bailes

*Cecilia Pardo
Julio Rucabado Yong*

L

a fiesta constituye un eje fundamental en el desarrollo de la vida humana. Desde los albores de la civilización ha contribuido a establecer hitos temporales, reforzar vínculos y afianzar recuerdos en la memoria de grupos familiares y comunidades. A partir de la conmemoración de un determinado acontecimiento, ya sea parte de la vida de un individuo o de la historia de su comunidad, la fiesta articula un conjunto de acciones dentro de una estructura ritual, en la que se incorporan prácticas como la danza y la música, el consumo de comida y bebida, el uso de sustancias alucinógenas e incluso diversas formas de sacrificio y encuentro sexual. En muchos casos, la fiesta se convierte en un espectáculo donde los participantes adquieren roles diferenciados de actores y espectadores, mientras que el paisaje se transforma en escenario y las conductas suelen ocurrir en una temporalidad que recrea episodios míticos o legendarios. Estos eventos, cargados de un profundo simbolismo, se expresan a través de diversas manifestaciones, desde el gesto y el movimiento corporal hasta el uso de vestimentas, máscaras o parafernalia.

En los Andes prehispánicos es posible estudiar las festividades a partir de las huellas recuperadas por el registro arqueológico, que permiten reconstruir la función que estas cumplieron en su propio contexto. El escenario, como un contexto ceremonial que ha dejado evidencia material de momentos de celebración, el registro de participantes –dirigentes, músicos, danzantes o espectadores–, instrumentos musicales, máscaras y vestimentas,

restos de comida, bebida –y los recipientes que se utilizaron para prepararlos, almacenarlos y servirlos–, así como evidencias de sustancias que modificaron la percepción y conducta de los participantes, como el sampetro (*Trichocerus pachanoi*), la ayahuasca y la wilka (*Anadenanthera colubrina*), constituyen ejemplos de estos referentes.

Asimismo, se incorporan en nuestro estudio las representaciones iconográficas que decoran los objetos y estructuras vinculadas con las fiestas, incluyendo aquellas imágenes que despliegan escenas donde se representan dichas actividades y sus participantes. A este tipo de análisis se suma la información que puede extraerse de una lectura crítica de la variada documentación histórica y etnográfica,¹ que contribuye a reconsiderar algunos de los elementos efímeros que no han perdurado en forma material –como el sonido, los olores o las palabras– pero que formaron parte esencial de las fiestas en el antiguo Perú.

Pero las fuentes documentales nos ayudan también a rastrear los cambios y continuidades en fiestas andinas luego de la irrupción de la conquista europea. Dichas transformaciones se enmarcaron en gran medida dentro de un sistema de cosmovisión creado por sociedades agrícolas y ganaderas que, durante miles de años, habían dependido tanto de los avances tecnológicos y la organización comunitaria como de los rituales propiciatorios para su supervivencia. Aun después de la represión ideológica impartida por las autoridades eclesiásticas y el complejo proceso de sincretismo cultural, muchas comunidades continuaron ciñéndose a reglas y a prácticas rituales ancestrales que, en algunos casos, se mantienen hasta la actualidad.²

Este ensayo explora la naturaleza y relevancia de la fiesta en el contexto de las celebraciones rituales en diversas sociedades prehispánicas, desde las primeras manifestaciones del periodo Arcaico y Formativo hasta las expresiones documentadas del siglo XVI. Las investigaciones arqueológicas, complementadas con el estudio de las imágenes y los textos históricos, dan cuenta de que las fiestas en los Andes estuvieron integradas a rituales de vida, actos políticos, actividades funerarias y prácticas religiosas.

La fiesta en los andes prehispánicos

La fiesta prehispánica en los Andes, con su diversidad de sonidos, colores, texturas, olores y sabores, ocupó un lugar central en diversas ceremonias o rituales de la vida social. Los antiguos peruanos celebraban con música, bailes y bebidas en un marco ritual que incluía actividades agrícolas y ganaderas, ciclos astronómicos, iniciaciones, alianzas políticas, eventos fundacionales o de culto a los ancestros. Al igual que otras civilizaciones agrícolas del mundo antiguo, las sociedades andinas desarrollaron complejos sistemas rituales cuya finalidad principal era asegurar la fertilidad y bienestar agrícola, para mantener tanto la estabilidad de los ciclos de la naturaleza como la propia organización del grupo.

Nos enfocaremos en tradiciones desarrolladas de forma paralela aunque independiente en dos grandes ámbitos culturales del área central andina, el norte y el sur. Si bien en cada uno de ellos coexistieron diversos pueblos, la información que disponemos a partir del dato arqueológico nos permite tan solo acceder a describir y analizar algunos casos concretos, usualmente a partir de elementos dispersos y referencias iconográficas. A pesar de ello, tenemos la intención de explorar la naturaleza y función que cumplieron las fiestas prehispánicas en su propio contexto, invitando al lector a re-imaginarlas no como expresiones artísticas sino como eventos claves en el proceso mismo de formación social.



2



3

El Norte

La construcción de los primeros complejos ceremoniales andinos durante el primer milenio antes de nuestra era conllevó el surgimiento de nuevos territorios organizados sobre la base del prestigio y la capacidad de los líderes para responder a cuestiones básicas de supervivencia.³ Si bien desconocemos los límites precisos de esta región, la evidencia arqueológica nos permite reconocer las conexiones existentes entre los nodos que la conforman, ya sea a través de la distribución de bienes suntuarios o la dispersión de aquellos símbolos que constituyeron la cultura visual de las prácticas religiosas compartidas.⁴ Fue en ese contexto en el que se realizaban peregrinaciones hacia los centros más prestigiosos, donde las plazas debieron cumplir un rol integrador, sirviendo de escenario ideal para rituales que incorporaban música y danza como parte del espectáculo.

En el caso del norte, centros como Kuntur Wasi en Cajamarca y Chavín de Huántar en Áncash funcionaron como ejes del culto centrados en el rol fertilizador y ordenador de criaturas fantásticas de naturaleza híbrida (felino-ave-serpiente). Estos centros atraían a públicos de diversas regiones, tal como lo sugiere la presencia de un conjunto de ofrendas de cerámica depositadas en una de las galerías subterráneas del templo en Chavín de Huántar.⁵ Los fieles habrían llegado a este lugar motivados por el culto a una divinidad local, participando de prácticas religiosas que posiblemente incluyeron consultas oraculares, ofrendas y sacrificios,

Página LXIV:

- ◀ Fig. 1. Detalle de escultura nasca con representación de escena de peregrinaje. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Ministerio de Cultura del Perú.
- ◀ Fig. 2. Figurina antropomorfa de estilo cupisnique que representa a músico con atuendo y pintura facial, que porta una trompeta de *Strombus*. Museo de Arte de Lima. Donación Colección Petrus y Verónica Fernandini.
- ◀ Fig. 3. Figurina antropomorfa de estilo cupisnique que representa a músico con atuendo y pintura facial, tocando una quena. Museo de Arte de Lima. Donación Colección Petrus y Verónica Fernandini.
- ▼ Fig. 4. Vista de la plaza circular hundida, del templo viejo de Chavín de Huántar. Recreación. Museo Nacional Chavín, Áncash. Ministerio de Cultura del Perú.

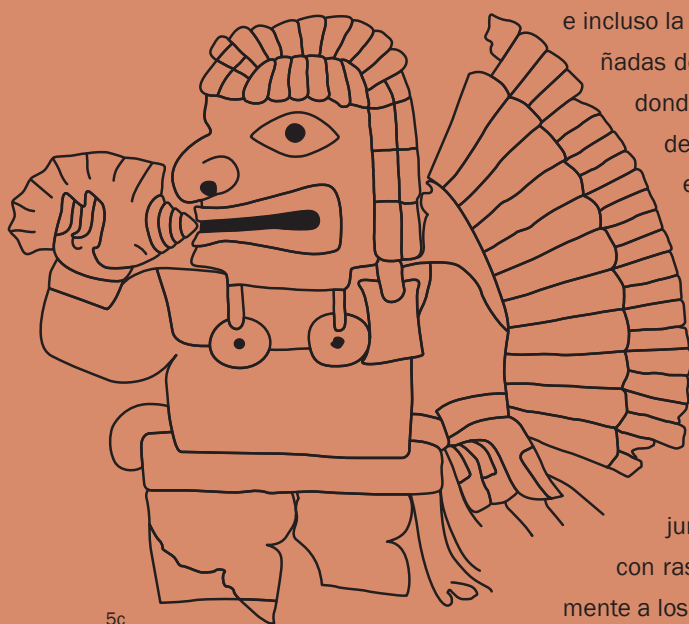




5a



5b



5c

e incluso la propia iniciación en el culto.⁶ Estas actividades habrían estado acompañadas de espectáculos montados en las plazas frente a la fachada del templo, donde la música, la danza y el consumo de alucinógenos habría formado parte de todo el complejo ritual previo y posterior al encuentro con la divinidad en el interior del recinto subterráneo.⁷

En varias de las lajas talladas que decoran la fachada y la plaza circular hundida de Chavín de Huántar se representan criaturas híbridas que portan en sus manos plantas de sampedro y conchas *Strombus galeatus* utilizadas como trompetas, también conocidas como *pututos*. El hallazgo de veinte *pututos* en el suelo de una galería aledaña a esta plaza reforzaría la hipótesis del uso ritual de aquellas como instrumentos musicales de viento.⁸ Es importante resaltar que esta especie marina, junto con la *Spondylus sp.*, aparece representada en manos de un personaje con rasgos felinos⁹ y forman parte del conjunto de diseños asociados directamente a los caimanes sagrados representados en el Obelisco Tello, pieza tallada en granito que habría estado colocada en el centro de la plaza circular.¹⁰ Es probable que el sonido producido por estas caracolas anunciara la presencia de esas criaturas, recordando además su origen marino y el control que estas tenían sobre dichos bienes exóticos, generalmente traídos desde las aguas cálidas del actual Ecuador. Trompetas de caracol similares, diseñadas en el estilo Cupisnique, han sido halladas en las tumbas reales de Kuntur Wasi,

junto a ajuares metálicos posiblemente usados por los líderes religiosos locales.¹¹ En ambos santuarios, el simbolismo del agua se ve resaltado también por la presencia de una red de canales y drenajes vinculados con la arquitectura.¹²

Estos elementos dan cuenta de un alto grado de planificación y organización de los rituales realizados en estos templos. El diseño arquitectónico integrado al paisaje y la imaginería representada en los elementos decorativos en plazas y edificios, así como el uso instrumentos musicales y drogas, habrían formado parte de un complejo sistema enfocado en la manipulación multisensorial durante las actividades rituales.¹³

Hacia el año 400 a.C., la imposibilidad de cambiar el curso de la naturaleza y los catastróficos efectos de un periodo ENSO (El Niño) debieron debilitar el sistema de creencias, base del prestigio de las deidades y sacerdotes.¹⁴ Si bien los edificios monumentales erigidos durante el periodo Formativo (3000-400 a.C.) fueron abandonados, no podemos descartar la realización de celebraciones en otros espacios.

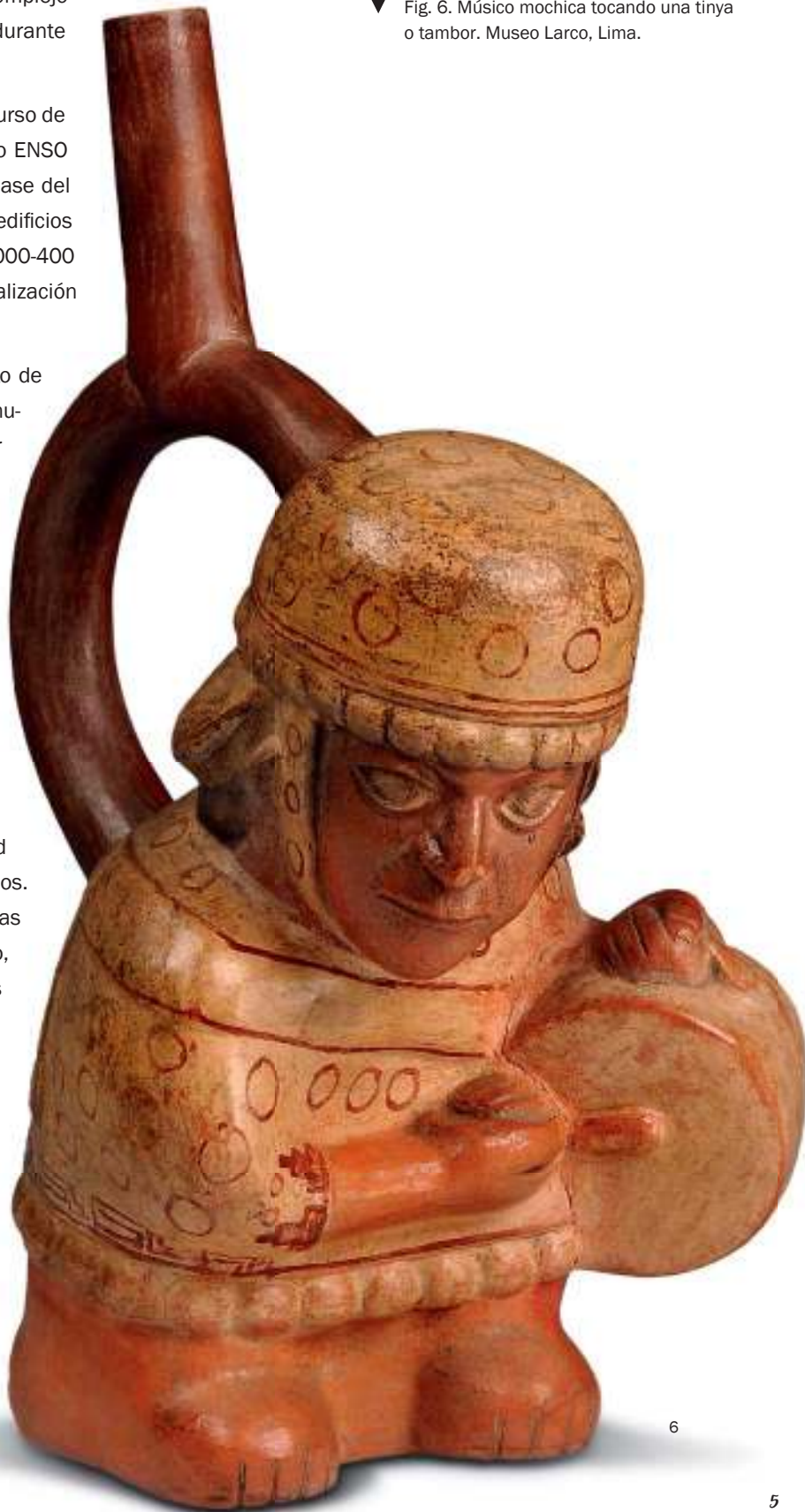
Tendrían que pasar algunos siglos para el resurgimiento de expresiones ceremoniales vinculadas a proyectos monumentales, alrededor de un nuevo orden político de poder centralizado y alcance interregional. En el caso de las poblaciones de la costa norte del Perú, la reconfiguración de territorios y el fenómeno estatal temprano estuvieron vinculados, entre otros factores, a una expansión de los sistemas hidráulicos y las zonas de cultivo,¹⁵ al control de la producción artesanal y la circulación de bienes suntuarios a cargo de las elites,¹⁶ así como a la consolidación de una ideología basada en un sistema de símbolos articulados a relatos míticos.

A través de sus diversas formas de materialización, este sistema de creencias fue la base de la identidad mochica que guió la estructuración de los nuevos estados. Por tanto, los esfuerzos se dirigían a legitimar las formas de organización establecidas por el nuevo orden político, así como a resaltar el rol de quienes encarnaban en los rituales a los personajes divinos del panteón mítico. En ellos recaía la responsabilidad de propiciar y asegurar la estabilidad del orden socio-cósmico. Asimismo, fue en este contexto que se organizó y legitimó el sistema de batallas rituales y sacrificios humanos, prácticas que se convirtieron en el medio principal para fortalecer el propio orden mochica.¹⁷

Una lectura detenida del discurso visual del arte narrativo mochica nos permite reconocer el lugar que ocuparon la música y el baile en esta sociedad. Tanto escenas pictóricas como vasijas escultóricas muestran una diversidad de personajes que tocan

- ◀ Figs. 5. Museo Nacional Chavín, Áncash. Ministerio de Cultura del Perú.
 - a. Personaje alado, tocando una concha *Strombus galeatus* (pututo). Recreación.
 - b. Fragmento de cornisa con escena de procesión de dos personajes alados.
 - c. Redibujado de personaje alado tocando pututo, tomado de fragmento de cornisa.

- ▼ Fig. 6. Músico mochica tocando una tinya o tambor. Museo Larco, Lima.



instrumentos musicales como antaras, trompetas *Strombus*, *tinyas*, sonajas y *chajchas*, que realizan coreografías de baile y con seres humanos –oficiantes, guerreros y mutilados–,¹⁸ muertos, criaturas híbridas y el propio Ai-Apaec, el héroe mochica.¹⁹

La participación de músicos y/o danzantes se vincula principalmente con episodios de celebración de oficiantes y guerreros vencedores,²⁰ aunque también los encontramos participando de una procesión funeraria,²¹ y en entierros de personajes importantes.²² En otros casos, son los propios muertos los que, luego de regresar del inframundo, se dedican a festejar, bailando y tocando instrumentos e interviniendo en encuentros sexuales.

En San José de Moro, cementerio y centro ceremonial de la elite mochica ubicado en el valle de Jequetepeque, se han registrado espacios de celebración prefuneraria asociados a la producción y consumo de chicha,²³ eventos que también han sido plasmados en el arte mochica.²⁴ El consumo masivo de

chicha debió acompañar las grandes fiestas dedicadas a los principales ancestros y a la propia diosa Luna, personaje vinculado al sacrificio de prisioneros y que estuvo encarnado



► Fig. 7. Detalle de danzantes tomados de las manos, en una sección de la fachada del templo mochica conocido como Huaca de la Luna, complejo Huacas de Moche. La Libertad.

► Fig. 8. Detalle de botella chimú con representación de escena de libación y música, donde destaca un oficiante de mayor tamaño y los participantes que parecen realizar una coreografía tomándose de las manos, mientras uno sirve la bebida y otro toca una tinya. Museo Larco, Lima.



por las sacerdotisas locales enterradas en San José de Moro. Asimismo, podemos imaginar la participación de prisioneros, consagrados y preparados para el suplicio y sacrificio mediante la ingesta de bebidas estimulantes, sustancias alucinógenas y frutos de *ulluchu*,²⁵ lo que les permitía tomar el rol activo de los muertos como agentes de fertilidad y regeneración.²⁶

Por otro lado, algunas tumbas mochicas incluyeron instrumentos musicales u ofrendas en miniatura que los representan,²⁷ así como también atuendos metálicos similares a los observados en varias de las representaciones iconográficas de quienes bailan o ejecutan sus instrumentos.²⁸

La importancia de la música, la comida y la bebida parece haber quedado institucionalizada en las sociedades tardías de la costa norte, llegando incluso a formar parte de la memoria colectiva de las poblaciones y sus elites gobernantes que, posteriormente en el siglo XVI, revelaron al padre Cabello de Balboa sus relatos míticos de origen o fundación. En el caso de Lambayeque, la figura de Naymlap, ancestro fundador, estaba acompañada por una corte de oficiales, destacando entre ellos *Occhocalo* –el cocinero–, *Ninagintue* –el que preparaba las bebidas–, y *Pita Zofi*, el tañedor de concha o trompetero.

En el caso Chimú, las escenas representadas en vasijas escultóricas de cerámica y en maquetas arquitectónicas y tarimas con personajes tallados en madera,²⁹ nos permite reconstruir actividades relacionadas con el culto a los muertos, festines y procesiones en las que se llevan ofrendas e instrumentos musicales. Nuevamente, destaca la estrecha relación entre las celebraciones con música y bebida y los ritos funerarios, referencia que debió tener su correlato en las actividades realizadas en el interior de las famosas ciudadelas de Chan Chan, especialmente en construcciones adyacentes a las plataformas funerarias, donde descansaban los restos de los grandes señores y señoras chimúes.

El Sur

A inicios de nuestra era, los grupos asociados a la cultura Paracas asentados en los valles de Pisco e Ica empezaron a migrar hacia el sur, asentándose en la cuenca del río Grande, principalmente alrededor de Cahuachi, el principal centro político-religioso del periodo Nasca Temprano.³⁰ Gracias a investigaciones arqueológicas y estudios iconográficos, hoy podemos reconocer las relaciones étnico-culturales y temporales entre los fenómenos Paracas y Nasca, plasmadas en un *continuum* de temas y personajes vinculados a una cosmovisión que floreció e imperó en la costa sur entre el 400 a.C. y el 650 d.C.³¹

Al igual que en varias mitologías del mundo antiguo, el imaginario de la costa sur del Perú incluye criaturas fantásticas que coexisten con el ser humano pero claramente tienen dominio



9

sobre los ciclos de vida, muerte y regeneración, con injerencia directa sobre la fertilidad. En esta región, donde las franjas desérticas que rodean a los valles constituyen uno de los paisajes más áridos del planeta,³² donde el agua escasea y principalmente proviene de las corrientes subterráneas, las sociedades agrícolas debieron generar estrategias de subsistencia que integraban el conocimiento científico y tecnológico a las creencias religiosas. Es por ello que, junto con la habilitación de acueductos subterráneos o la lectura de los movimientos astronómicos, se desarrolló un complejo sistema de creencias y rituales basados en el encuentro e interacción con las fuerzas de la naturaleza –el mar, las pampas, los vientos, la lluvia, el sol, entre otras– encarnadas en seres híbridos dotados de apariencia felina y atributos de aves, ofidios y mamíferos marinos.

Las pampas de Nazca, Palpa e Ingenio, formaciones geológicas conformadas por cantos rodados y sedimentos finos acumulados por acarreo fluvial durante de miles de años, fueron escogidas como escenarios rituales donde interactuar con las fuerzas animadoras de la naturaleza. Para ello, se intervino la superficie removiendo los materiales rocosos y creando geoglifos, diversas formas lineales, geométricas y figurativas.³³ Sobre estos geoglifos, los arqueólogos han registrado evidencias de actividad humana –fragmentos de cerámica, diversos objetos dejados a manera de ofrendas, restos de posibles techados–, que nos remiten a un espacio vivo al que recurrían los pobladores para celebrar festividades con el objetivo de rendir culto a sus dioses en la permanente búsqueda de agua y fertilidad.³⁴

Imágenes representadas en el arte Nasca dan cuenta de cómo pudieron suceder estas celebraciones. Una singular placa de terracota, recuperada por Julio C. Tello en la década de 1920, representa una escena de lo que parece ser una procesión conformada por cinco figuras humanas ataviadas que portan ofrendas e instrumentos musicales, acompañadas por cinco cánidos. Tello asoció esta imagen, por primera vez, con los peregrinajes que se habrían llevado a cabo en las pampas de Palpa y Nazca.³⁵

Es preciso recalcar que ninguna cultura prehispánica nos ha legado un corpus tan variado de instrumentos musicales como Nasca, no solo en imágenes que contextualizan su uso ritual sino por la evidencia de los objetos mismos. La variedad de instrumentos como antaras, silbatos, tambores, tamboriles y trompetas, que pertenecen a las colecciones de museos y otros hallados en contextos arqueológicos conocidos, dan cuenta de la importancia de la música para estas sociedades.³⁶ Uno de los principales descubrimientos corresponde a un contexto excavado en 1995 por Giuseppe Orefici en el sector Y13 de Cahuachi, confor-

◀ Fig. 9. Escultura nasca con representación de escena de peregrinaje, donde cinco personajes van tocando instrumentos musicales y son acompañados de perros y aves. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Ministerio de Cultura del Perú.

◀ Fig. 10. Sacrificio ritual de antaras en el sitio de Cahuachi, Ica, excavadas por el Proyecto Nasca.

▼ Fig. 11. Par de antaras nasca con decoración tricolor y monocroma. Museo de Arte de Lima. Donación Memoria Prado.

Página 10:

▶ Fig. 12. Dibujo extendido de la pieza posterior, que presenta a músicos con instrumentos de viento junto a un posible chamán con antaras en el pecho y mano. Nótese la presencia de un cactus de San Pedro y múltiples vasijas que acompañan la escena.

▶ Fig. 13. Botella nasca que representa a un posible chamán con máscara, collar y tocado. Sobre su camiseta lleva dos antaras. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Ministerio de Cultura del Perú.

Página 11:

▶ Fig. 14. Vasija nasca que representa una escena de celebración con ocho mujeres (originalmente diez), donde una marca el ritmo con un tambor mientras las otras se reúnen alrededor de tres tinajas, posiblemente conteniendo bebidas. En el cuerpo se observan diseños pintados de guerreros portando armas. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Ministerio de Cultura del Perú.





12

mado por veintisiete antaras de cerámica. Según las características del hallazgo, los objetos habrían sido rotos intencionalmente como parte de una ofrenda –descrita por Orefici como “un sacrificio”– y debieron ser utilizados en ceremonias con música, posiblemente propiciatorias de fertilidad agrícola.³⁷

Si bien la decoración de estas antaras contrasta con la profusión pictórica y policroma observada en instrumentos similares, así como en tambores y silbatos,³⁸ destaca por una gran diversidad de tonalidades.³⁹ Estas antaras debieron musicalizar las celebraciones dirigidas por oficiantes o chamanes, ataviados con máscaras y vestimentas coloridas, en las que el consumo de sustancias psicoactivas fue determinante. Por medio

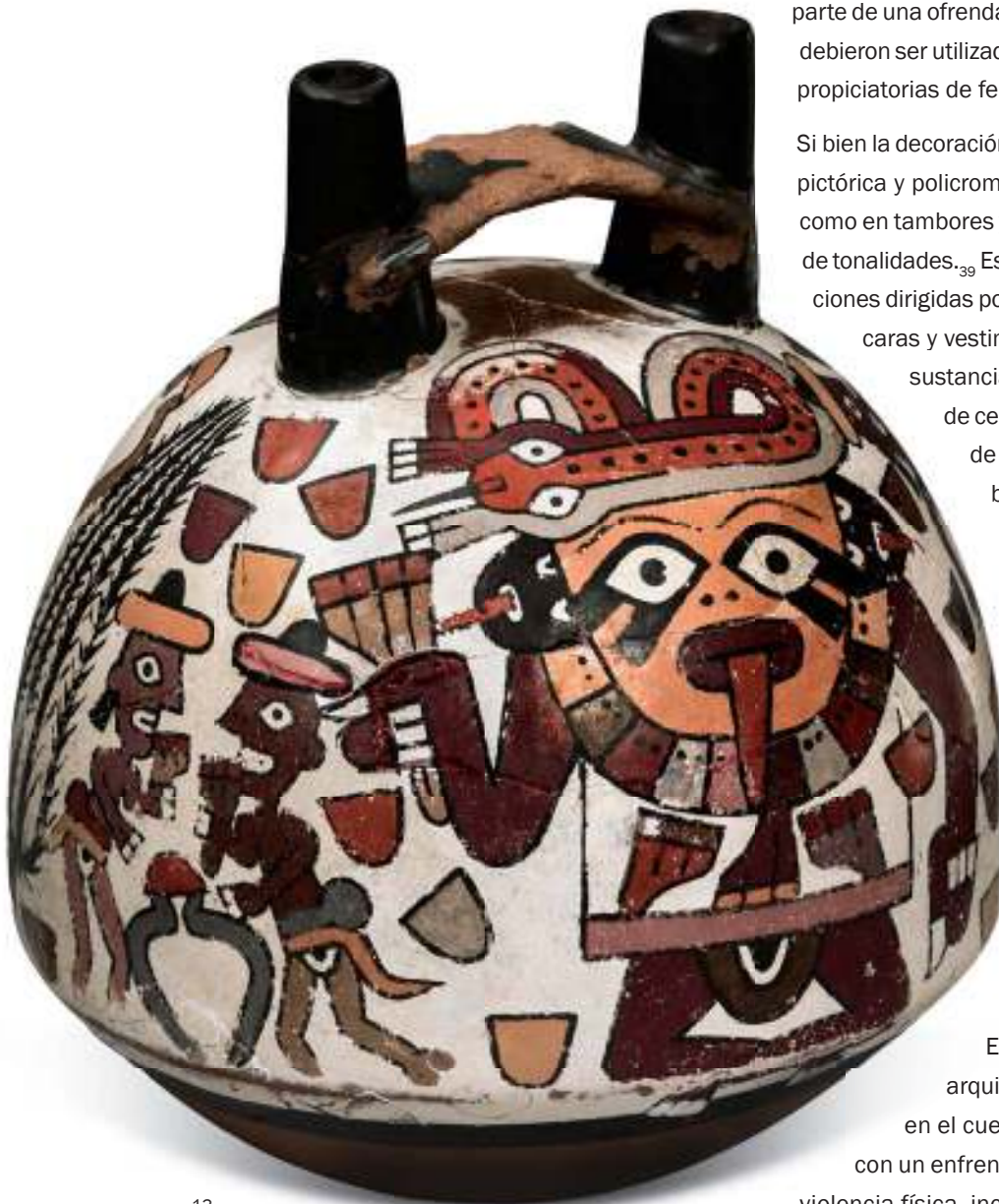
de ceremonias especiales y la ingesta de extractos de sampetro, el chamán adquiría poderes sobrenaturales para invocar a los dioses y hacer cumplir los pedidos de la sociedad.⁴⁰ Otras imágenes representadas en la cerámica

Nasca, como la que se plasma de forma escultórica sobre una vasija tipo *paccha*, uno de los ejemplares más originales del arte Nasca Tardío, dan cuenta de la presencia de bebidas –posiblemente chicha– en las festividades rituales.⁴¹

En la escena representada se reconocen tres grandes tinajas en el centro de una celebración en la que participa un grupo de ocho mujeres, una de ellas dedicada a marcar el ritmo con un tambor.

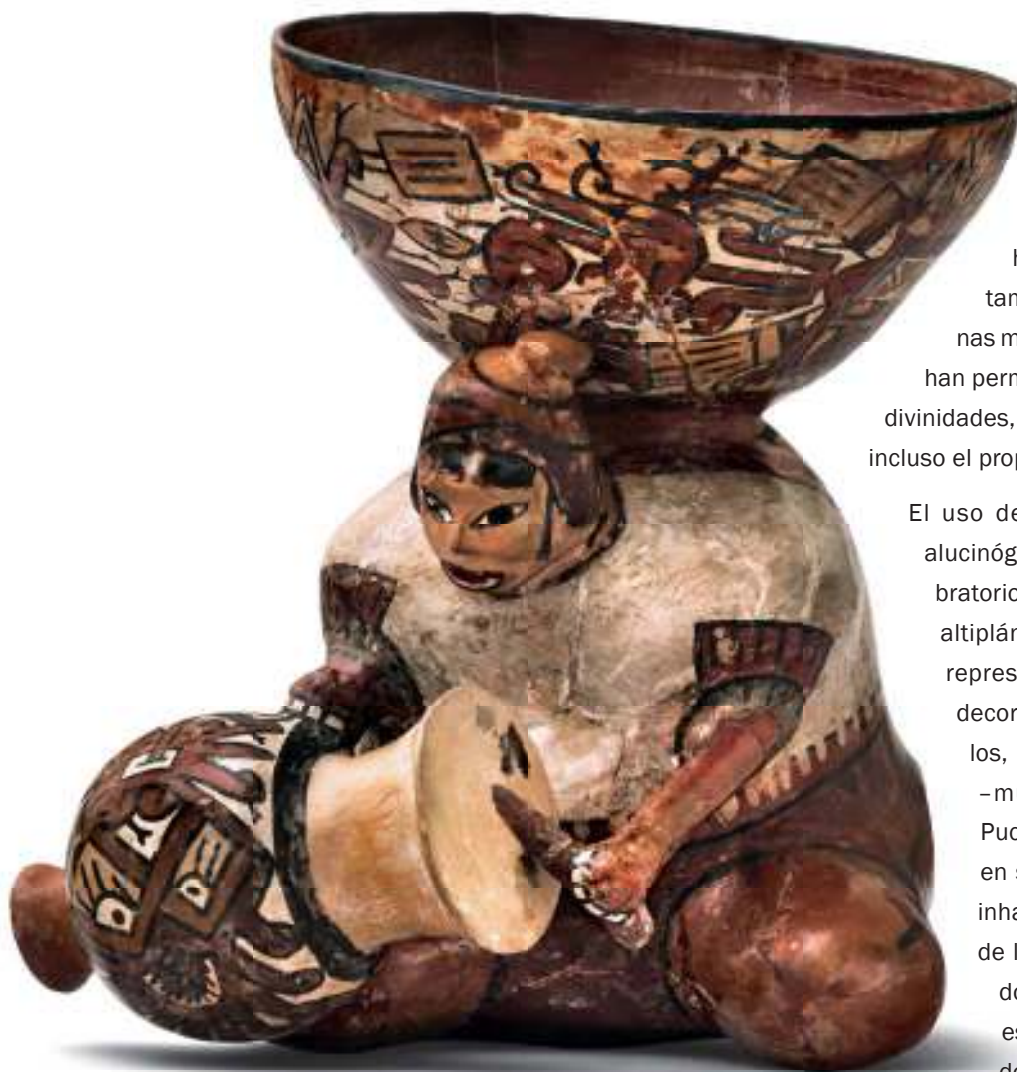
Esta celebración parece ocurrir en un espacio arquitectónico y, a juzgar por los diseños pintados en el cuerpo de la vasija, la libación tendría relación con un enfrentamiento entre guerreros o alguna forma de

violencia física, incluso un sacrificio humano.



13





15

Al igual que los instrumentos aerófonos, la variedad de tambores jugaron un rol importante en el ritual, especialmente los llamados tambores-vasija, elaborados en cerámica y que llegaron a alcanzar hasta 1,5 m de altura. Algunos de estos tambores fueron decorados con las escenas más complejas del arte Nasca, las cuales han permitido esbozar el rol que cumplieron las divinidades, los ancestros, el sacrificio humano e incluso el propio uso de instrumentos musicales.⁴²

El uso de bebidas alcohólicas y sustancias alucinógenas como parte de los rituales celebratorios estuvo también presente en el área altiplánica. En Tiwanaku, los monolitos que representan a sacerdotes con vestimentas decoradas, personajes frontales con báculos, criaturas aladas de perfil y camélidos –muy similares a los tejidos del estilo Pucara provincial–,⁴³ usualmente portan en sus manos un kero y una tableta para inhalación.⁴⁴ Estos objetos formaban parte de la parafernalia utilizada en las fiestas, donde el trance extático de los oficiantes estaría asegurado por una combinación de plantas psicoactivas molidas, posiblemente complementada con chicha de maíz.



16

Las tabletas y tubos inhalatorios con iconografía Tiwanaku presentan diseños bastante similares a los representados en los llamados monolitos Ponce, Bennett y en la Portada del Sol. La distribución geográfica y temporal de este tipo de parafernalia inhalatoria se extendió a regiones de los actuales territorios de Bolivia, el sur de Perú y el norte de Chile, teniendo su mayor concentración en la zona de San Pedro de Atacama, donde las fechas son bastante tempranas (300 a.C.-100 d.C.). Para Constantino Torres, esta relación visual entre las tabletas y la escultura lítica tiwanaku sería un indicador de la importancia de las experiencias extáticas en la construcción y evolución de la propia iconografía e ideología tiwanaku.⁴⁵

Por otro lado, en los estudios sobre Wari se ha demostrado la asimilación de elementos rituales, entre estos el uso ceremonial de vasos tipo kero, las camisetas decoradas con personajes del culto altiplánico y los gorros con cuatro puntas. A criterio de Patricia Knobloch, la iconografía wari está vinculada a la ingestión oral de sustancias, principalmente haciendo uso de vasos para el brindis.⁴⁶

Pero sería el propio vaso ceremonial uno de los elementos que daría continuidad a las tradicionales fiestas andinas. Fueron los incas quienes, además de trazar su genealogía hasta las orillas del Titicaca, asumieron el uso de estos vasos, utilizándolos en pares para brindar con los *apus*, *wakas* y *mallquis*, tal como lo ilustra la crónica de Felipe Guaman Poma de Ayala. Este mismo documento permite también acercarnos a la diversidad de las

celebraciones que tuvieron lugar en el imperio. Lejos de ser, a inicios del siglo XVII, solo un recuerdo del glorioso pasado andino, la música y el baile indígena, los conocidos *taqui*, continuaron practicándose.⁴⁷ Algunas veces en secreto, por el miedo a la represión, pero, otras, fueron los propios encomenderos españoles quienes llevaban a su propio grupo de indígenas dedicados a marcar su paso al sonido de la tinya, para remarcar su prestigio frente a las comunidades indígenas que gobernaban.

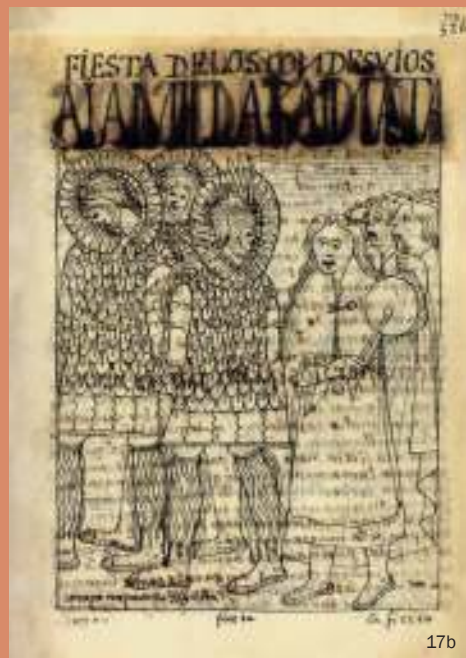
Es indiscutible que la naturaleza de la fiesta prehispánica trascendió el tiempo y el espacio, así como los grandes cambios que tuvieron lugar en los Andes a lo largo de más de tres mil años. A pesar de estas considerables transformaciones, derivadas en gran medida de los cambios ideológicos, del encuentro europeo y el posterior sincretismo cultural, la música y la danza perduraron en la cultura popular y ritual de los pueblos andinos, convirtiéndose en lo que hoy forma parte esencial de nuestro legado histórico.



17a



17c



17b



17d

◀ Fig. 15. Cántaro nasca con representación de personaje tocando un tambor. Museo Regional de Ica "Adolfo Bermúdez Jenkins". Ministerio de Cultura del Perú.

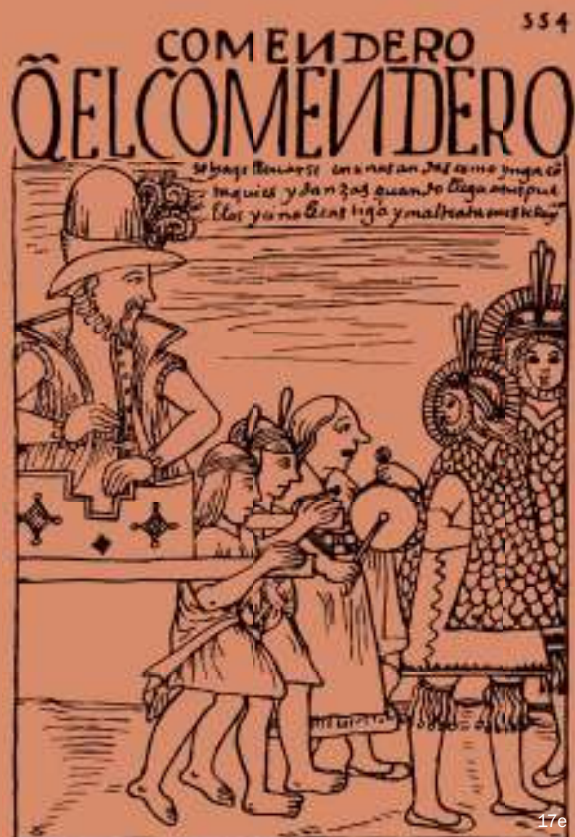
◀ Fig. 16. Monolito Ponce. Representa a un sacerdote vistiendo una túnica decorada y portando en sus manos un vaso tipo qero y una tableta para inhalación. Templo de Kalasasaya, Tiahuanaco, Bolivia.

▼ Figs. 17. Guaman Poma de Ayala. Nueva coronica y buen gobierno, 1615. Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague.

- Fiestas de los andisuyos, [El qaya qaya, mujer enemiga]: 322 (324).*
- Fiesta de los contisuyos: 326 (328).*
- Fiesta de los chinchaysuyo, [la danza del Wawku, el wakun]: 320 (322).*
- Fiesta de los collasuyos: 324 (326).*
- El comendero se haze llevarse en unas andas como Ynga con taquies y danzas quando llega a sus pueblos. Y ci no, le castiga y maltrata en este rreyno: 554 (568).*

Páginas siguientes:

- ▶ Interior del Santuario del Señor de Qoyllurit'i, Ocongate, Cusco.



17e



2

The image shows a highly ornate, golden altar with intricate carvings and arches. Several religious figures are visible, including a central figure in a dark archway and a figure in a red and gold robe in a circular frame on the left. The altar is decorated with numerous flowers and greenery. The ceiling is dark with exposed wooden beams. The overall atmosphere is solemn and reverent.

*Cristos y Vírgenes
andinas*



Cristos y vírgenes: devociones ancestrales

Elizabeth Kuon Arce

E

l sur peruano de los Andes centrales es rico en expresiones del patrimonio cultural inmaterial y tiene como referentes celebraciones y fiestas religiosas de gran arraigo y larga data, que identifican nítidamente a cada uno de los pueblos donde se llevan a cabo.

Cristos y vírgenes marcan la pauta de las fiestas dentro de variados contextos como las peregrinaciones religiosas en conmemoración de desastres naturales vividos por masivos grupos sociales que, siglos atrás, los vinculaban con determinadas deidades. Su vigencia en nuestros días muestra la vigorosa dinámica y continuidad cultural andina.

Enriquecen dichas expresiones las imágenes que las representan. Estas revelan el gran talento artístico de seculares pobladores nativos y de quienes se arraigaron en estas tierras. Ellos interpretaron el profundo sentimiento de fe de unos creyentes que materializaban su devoción a través de obras de arte que trascenderían el tiempo.

A continuación, mostraremos, muy brevemente, las fiestas y celebraciones de cristos y vírgenes más emblemáticas de las zonas de Cusco, Apurímac, Puno y Arequipa.



2a

Página 16:

◀ Fig. 1. Cruz con vestimenta de *ukuku* (Pablitos) y sombrero de plumas del *qarachunchu*. Peregrinación al santuario Señor de Qoyllurit'i, Cusco.

▲ Figs. 2. Peregrinación al santuario Señor de Qoyllurit'i.

- a. Pablitos de la nación Quispicanchi subiendo al nevado de Ausangate, formando una cadena con sus látigos, en muestra de solidaridad y apoyo mutuo.
- b. Pablitos de la nación Quispicanchi plantando la cruz en la cima del nevado.

CUSCO: Dos Señores, una fe

Dos antiguas devociones, de honda y arraigada fe, marcan el calendario católico en Cusco: al Señor de Qoyllurit'i ("La Nieve Blanca Resplandeciente") y al Señor de los Temblores, cariñosamente conocido como Taytacha Temblores.

Señor de Qoyllurit'i

Una de las cuatro peregrinaciones más importantes en el mundo católico contemporáneo por su connotación de profunda religiosidad, con presencia de miles de devotos en el santuario del Señor de la Nieve Blanca Resplandeciente, es el Qoyllurit'i, la deidad más trascendente en el mundo del sur andino. Es una peregrinación y, asimismo, una fiesta.¹

En efecto, cada año y en tiempo de luna llena, en fechas movibles entre la Ascensión del Señor y el Corpus Christi (mayo y/o junio), se realiza, durante siete días, una serie de rituales, misas y procesiones, de intrincada y compleja estructura, difícil de sintetizar. Según la tradición oral, tiene su origen en el siglo XVIII. Relacionado con antiguas creencias prehispánicas, el lugar era sagrado desde la época inca. Situado a más de cinco mil metros sobre el nivel del mar, el *apu* Ausangate y el glaciar del Sinakara son los escenarios de la fiesta-peregrinación que congrega a más de cincuenta mil creyentes de toda condición social y de diversa procedencia. Los fieles del área cusqueña van agrupados en "naciones", cumpliendo funciones a manera de cofradías religiosas, dirigidas por los



legendarios *ukukus* o *pauluchas*, personajes encargados de mantener el orden y que hoy constituyen la Hermandad del Señor de Qoyllurit'i.² El gentío camina cuesta arriba para rendir culto al Cristo crucificado pintado sobre una roca y protegido por un templo construido en el siglo XX.

De acuerdo con la versión oral más difundida sobre la aparición del Señor al que se honra en Sinakara y Tayancani, el indio Mayta mandaba a sus hijos a pastar sus rebaños. Mariano, el menor, era quien asumía el trabajo duro. Un día, cansado del maltrato que le infligía su hermano, decidió huir. Sin embargo, surgió un niño rubio y de blanca tez que lo retuvo invitándole pan, y se puso a jugar y bailar, lo que hizo durante varios días. Alguien los vio y se lo contó a Mayta. Este fue al lugar y se quedó sorprendido, pues sus rebaños se habían incrementado. El niño blanco era de Tayankani y se llamaba Enmanuel.³

Conocido el hecho, el párroco del pueblo de Ocongate y sus feligreses fueron a constatar lo que sucedía. Vieron al niño blanco en lo alto de una roca, apacentando el ganado y envuelto por una luz fulgurante que los cegó. El párroco se acercó para acoger al niño y estiró la mano hacia él, pero lo que tocó fue el árbol de tayanka (*Baccharis odorata*), que tenía la forma de una cruz. Allí se encontraba Cristo crucificado, con sus llagas sangrantes. Los presentes miraron el cielo y cayeron postrados de rodillas. El niño Mariano pensó que su amiguito había sufrido algún daño y cayó muerto al pie del peñasco, donde fue enterrado. Más tarde, en este espacio sacro, se construiría una pequeña capilla dedicada al Cristo de Tayankani.



▲ Fig. 3. Pablitos de la nación Quispicanchi, adorando la Cruz en la cima del nevado Ausangate.

Corría el año de 1783 y Carlos III, rey de España, se enteró del milagro y pidió que le enviaran la cruz. A la larga, la reliquia no fue devuelta, tal como se había prometido. Ante el reclamo de la feligresía, el párroco optó por mandar a esculpir una réplica de la imagen, que hoy guarda el templo del pueblo de Ocongote, que fuera doctrina de indios hasta fines del siglo XVIII.

Con el tiempo, el sepulcro de Marianito se convirtió en la principal devoción de los indígenas, quienes iban al lugar a reverenciarlo. Para evitar la propagación de este culto, las autoridades religiosas encargaron que se pintara en la mencionada roca la imagen del Cristo crucificado, que ahora es venerada como el Señor de Qoyllurit'i.



Las reiteradas alusiones a la roca en la tradición oral no son extrañas si se considera que, a inicios del siglo XVII, Cobo escribía que “[...] adoraban también los cerros [...] a las peñas o las piedras grandes [...]”.⁴ La tradición cultural andina señala que, cuando la gente se convierte en piedra, deviene en *waca* y es objeto de culto. En el caso referido, podemos ver la relación que existe entre el aumento del ganado y la aparición del Niño Blanco, al que se identificó con la roca sobre la cual fue visto.⁵

Muchos danzantes y músicos participan en la peregrinación. Entre estos, destaca el grupo de los *qarachuncho* o *puka pakori*, que llevan como tocado hermosas plumas rojas de guacamayo, las cuales también adornan la imagen del Señor de Tayankani.



▲ Fig. 4. El rojo intenso de la flor de ñucchu, traída de las alturas del Cusco, corona al Señor de los Temblores.

► Fig. 5. El lunes santo, el Señor de los Temblores, inicia su peregrinar desde la catedral del Cusco. Al recorrer las calles recibe el homenaje de los fieles mediante una lluvia de flores.

El Señor de los Temblores, patrón jurado de la ciudad de Cusco

Llamado por la feligresía cusqueña Taytacha Temblores, o Tayta Papito, algo que indica la relación personal que establecen con él sus devotos,⁶ su imagen de Cristo crucificado fue esculpida en Cusco hacia 1560, siguiendo el modelo de otra más pequeña procedente de España y conocida como el Cristo de La Buena Muerte.

El Señor de los Temblores está profundamente ligado a la historia de la ciudad. Cuando el devastador terremoto de 1650 sacudió Cusco, su imagen recorrió las calles en hombros de sus devotos, gracias a lo cual cesaron las réplicas, según la creencia popular. Su salida anual se realiza el Lunes Santo.⁷

Mucho se ha escrito sobre el Taytacha y la procesión del Lunes Santo, donde una gran multitud de fieles testimonia su fe. Sin embargo, su fiesta se celebra el último domingo de octubre, día que la Iglesia católica dedica a Cristo Rey, Señor de los Temblores. Tal fecha fue fijada por don Pedro Pascual Farfán, prelado y arzobispo nacido en Cusco, quien, siguiendo las costumbres imperantes entre los siglos XVI al XVIII, cuando las celebraciones patronales eran establecidas por las jerarquías eclesiásticas, redactó en 1928 el documento pastoral que reza:

*“El último domingo del mes de octubre celebra la Iglesia la festividad de Nuestro Señor Jesucristo como Rey del Universo; y habiendo nosotros juntado, con muy buen recuerdo, a esta festividad la de Nuestro Señor en su amadísimo título de los Temblores, a quien venera el Cuzco como su Patrón y Rey Justo es que todos, movidos por estas causas, nos preparemos debidamente [...] a celebrar dicha fiesta tal como verdaderos vasallos de nuestro Rey Cristo Jesús.”*⁸

El autor agrega que la ciudad de Cusco rinde homenaje a su patrón Señor de los Temblores en dos oportunidades, el Lunes Santo y en el día de Cristo Rey. No obstante, advierte que al ser el lunes de Semana Santa parte de un periodo de recogimiento y oración, no son permisibles las fiestas de regocijo.⁹ Esta fue una razón poderosa para tener otra fecha de celebración.

Se presume que la fiesta ya existía y que se oficializó para que los cusqueños mantuvieran la tradición de la Iglesia. Este hecho es poco conocido debido a que la apoteósica procesión del Lunes Santo del Taytacha es el referente por excelencia de su culto y, por tanto, se genera la confusión.¹⁰

El día domingo, lo que es un caso excepcional, el Señor de los Temblores no sale en procesión. Los momentos de celebración se desarrollan en el interior de la basílica catedral y en su atrio. Esto motiva que no haya mucha concurrencia de feligreses. El sábado se llevan a cabo dos facetas de la fiesta. La entrada es el momento en que llegan al templo los mayordomos (quienes van en pareja), junto con parientes y amigos. Visten elegantemente y llevan flores, velas, recordatorios, y están acompañados por bandas. El siguiente episodio ocurre en la noche, cuando se quema un sinnúmero de fuegos artificiales artesanales en el atrio del templo catedralicio, lo que ilumina excepcionalmente aquella noche cusqueña. No hay otra fiesta en Cusco donde la presencia del arte pirotécnico, muestra de una arquitectura efímera que va desapareciendo, pueda apreciarse en toda su riqueza. Desde el amanecer de ese día, los devotos no dejan de reventar cohetes y coheterillos para agasajar al Cristo crucificado. Lo mismo harán el día siguiente.

El domingo, día central, se celebra la misa de la festividad. En el atrio, la concurrencia es invitada a degustar algún ponche y bocadillos dulces, a modo de desayuno. Después, las



actividades continúan con el almuerzo en casa de los mayordomos. Los invitados seguirán disfrutando el resto del día con las viandas, bebidas y música, hasta entrada la noche.

La estructura de esta celebración, aunque de manera discreta, adopta los patrones de toda fiesta religiosa del sur andino: mayordomías que, con la cooperación de parientes y amigos, a través de un sistema de reciprocidad conocido como *hurk'a*, sustentan el costo de un festejo que puede durar entre tres y ocho días. Además de los ritos católicos, que incluyen veladas, misas y procesiones, los grupos de bailarines, músicos y devotos serán agasajados con comida y bebida; también recurrirán a una variada parafernalia de trajes de fiesta, recordatorios, velas, flores y otros artificios. A ello debe sumársele el vestido de las imágenes sacras, la decoración de andas y el levantamiento de altares efímeros en espacios públicos, entre tantos otros componentes.

En este acápite es importante señalar la relación que existe entre dos deidades católicas de especial devoción en nuestro país: El Señor de los Temblores en Cusco y el Señor de Los Milagros en Lima.¹¹



Ambas devociones se remiten a un mismo hilo conductor: el temor a los terremotos, como anota María Rostworowski. Un sentimiento incontrolable en pueblos con remotas creencias animistas como han sido los antiguos habitantes de nuestro territorio, donde los fenómenos naturales destructores solo pueden ser controlados por la divinidad que se cree domina a las fuerzas ocultas de la naturaleza. Y no hablamos únicamente del pasado, pues el temor a los sismos está siempre presente en los pobladores de los Andes y del país.¹²

Es oportuno mencionar tres celebraciones relevantes en el área del Cusco rural. Primero, la del Señor de Torrechayoc, en la localidad de Urubamba, cuyos festejos son en Pentecostés, una fiesta móvil. Con una concurrencia masiva, sobresale por el derroche de música y danzas habituales en casi todas las fiestas religiosas: *qhapaq negros*, *qhapaq qollas*, *qhapaq chunchu*, *cachampa*, *contradanza*, *chunchachas*, *majeños*, *auca chilenos*, *doctorcitos*, *chuqchu*, *panaderos*.

Las otras son la del Señor Exaltación en la comunidad campesina de Inkillpata y la del Señor Manuel Exaltación de la Santa Cruz en Mollepata, ambos lugares situados en la provincia de Anta. Las dos fiestas se celebran el 14 de setiembre porque la tradición popular los señala como “hermanos” y su mito de origen se entronca con el del Señor de los Temblores. Sus imágenes son de factura colonial y representan al Cristo crucificado. Según la leyenda, llegaron como regalo del rey de España.



Vírgenes cusqueñas

La renombrada fiesta del Corpus Christi en Cusco es un símbolo de los momentos de esplendor barroco que vivió nuestra ciudad en los siglos XVII y XVIII. Hoy, casi quinientos años después de realizarse la primera procesión, se mantiene como la gran festividad cusqueña.

Esta breve sección está dedicada a las vírgenes más importantes y populares de la ciudad de Cusco, que tienen en común, entre otros aspectos, su salida bajo el “manto” del Cuerpo de Cristo, rasgo principal de esta celebración, al decir del doctor Juan Ossio.¹³

La Virgen de Belén o Mamacha Belén

De larga trayectoria histórica, la Virgen de Belén es la de mayor devoción en la ciudad. Llegó hacia 1560 y fue albergada por la parroquia de los Reyes de Belén, que a partir de entonces se denominó Nuestra Señora de Belén. El fervor que despierta es notable debido a los favores que ha derramado a manos llenas. El Cabildo Eclesiástico del Cusco, acatando una cédula real que ordenaba consagrarse a una imagen de la Virgen como patrona de las Armas Españolas, escogió, por ser la más venerada, a la Virgen de Belén en marzo de 1645.¹⁴

La población ha recurrido a su misericordia en álgidos momentos de sequías prolongadas, así como, cuando una peste asoló la ciudad y la región cusqueña en 1720. La imagen fue llevada a hombros en procesión de rogativas hasta la catedral, para que, junto con el Señor de los Temblores, protegieran a la ciudadanía y la librasen de aquellos males. Como señala Ignacio de Castro en su obra *Fundación de la Real Academia del Cuzco*:

*“No hay necesidad o calamidad pública que amenace, en que el recurso no sea a la Señora en su imagen de Belén, La traen en procesión a la Catedral y conseguido el beneficio la restituyen a su iglesia con singular afecto de todos los cuzqueños.”*¹⁵

La parroquia de los Reyes de Belén, se viste de fiesta cada 21 de enero. El imponente templo, edificio religioso del siglo XVII, acoge a una gran cantidad de gente y está decorado con cientos de flores, donación de los devotos. Desde la madrugada saludan a la Virgen con *camaretazos* y repique de campanas. Luego de la celebración eucarística, la procesión recorre las calles de la parroquia, acompañada por numerosos devotos y con cánticos, música y danzas. Posteriormente, los agasajos continúan tanto en el atrio del templo como en el domicilio de los mayordomos.

Otras antiguas devociones marianas significativas son la de La Almudena, en la parroquia del mismo nombre; La Purificada o Virgen Candelaria, en la parroquia de San Pedro; la Virgen de los Remedios, en el templo del monasterio de Santa Catalina de Siena; y la Inmaculada Concepción, conocida como La Linda, en la catedral.



◀ Fig. 6. Gran Cruz del Señor de Torrechayoc patrón de Urubamba.

◀ Fig. 7. Danza del *qhapaq qolla*, en la fiesta del Señor de Torrechayoc.

▲ Fig. 8. Venerada imagen de nuestra Señora de Belén, llamada por la feligresía cusqueña Mamacha Belén, cuya fiesta se celebra el 20 de enero.



La Virgen del Carmen en Paucartambo

La devoción a la Virgen del Carmen en Paucartambo se remonta a tiempos coloniales, cuando pobladores españoles y mestizos de ese pueblo implantaron su culto, que celebraban cada 16 de julio. Por documentos de la época, se presume que se inició en 1788. En 1830 fue declarada patrona de Paucartambo.¹⁶

Las fechas importantes de la fiesta son el 15 de julio, día de la entrada o víspera; el 16, que es el central, y el 17, en que se llevan a cabo la bendición y la guerrilla. El día 15, más de veinte comparsas de bailarines aparecen en diferentes lugares, antes de ingresar al templo para saludar a su patrona. Los protagonistas son los *maqtas*, que ostentan máscaras de grandes narices y se encargan de mantener el orden durante la fiesta, seguidos por el resto de comparsas, cuyo último grupo son los majeños.

Al final de la tarde, los devotos participan en la procesión denominada *Cera Aparqo*, llevando velas, flores y muñecas hasta el templo, donde las depositan al pie del anda de la imagen sagrada. En la noche se realiza la quema de pajes (o *qonoy*), constituida por figurillas de animales de fibra de bambú, sobre las que se colocan grandes fuegos artificiales.¹⁷

Paralelamente, personajes de las comparsas

▲ Fig. 9. Virgen del Carmen patrona de Paucartambo, cuya fiesta se celebra el 16 de julio.

► Fig. 10. Los *saqras* haciendo malavares en los techos de las casas, al paso de la procesión.

► Fig. 11. Los *maqtas*, personajes que con sus bromas y ocurrencias, alegran las distintas festividades cusqueñas.

Páginas 28-29:

► Fig. 12. Conjunto de *qhapaq chunchus*, protectores de la Virgen del Carmen. Con tocados de plumas y lanza de Chonta.

de los *qollas*, *chunchus* y *saqras* bailan alrededor de los fuegos y juegan con la concurrencia. Más tarde, sin sus atuendos, los bailarines ofrecen a la Virgen, en la puerta del templo, una serenata con cánticos y bailes.

El gran día comienza con el alba y continúa con la misa. Simultáneamente, la población arma en la plaza principal un gran castillo de troncos conocido como “el bosque”. Desde esta plataforma, los *qollas* arrojan a los asistentes frutas, juguetes y otros objetos de artesanía, acompañados por las bandas que interpretan música variada.

Esa tarde la Virgen sale en procesión escoltada por los *chunchus* –sus guardianes en esos días–, la feligresía y los grupos de danzantes. Los *qhapaq qollas* cierran la marcha, que avanza por las callejuelas del pueblo y la plaza. Algo notable en este momento es la presencia de los *saqras*-diablos, que representan los siete pecados capitales y se apostan en balcones y tejados de las casas, saltando y haciendo peligrosas piruetas. Al paso de la Virgen, se cubren y voltean el rostro, lo que simboliza la vergüenza ante la divinidad que, en la tradición católica, encarna todas las virtudes.







El día de la despedida, la Virgen sale nuevamente en procesión por algunas callejuelas hasta que llega al puente colonial Carlos III, donde la imagen bendice el río, para que no cause desastres, y a los cuatro puntos cardinales. Las comparsas de los *qollas*, *chunchus* y *qhapaq* negros se despiden de su Mamacha con cánticos y bailes.

Por la tarde empieza en la plaza el ritual conocido como la guerrilla, que se caracteriza por cuatro actos sucesivos: la reunión de los *paq'os*, especialistas en la lectura de la hoja de coca, el enfrentamiento de *qollas* y *chunchus*, el rapto de la *imilla*, y la muerte y entierro del rey *qolla*.

Otro momento crucial es aquel del enfrentamiento entre los *chunchus* del Antisuyo y los *qollas* del Qollasuyo, dos etnias rivales y hostiles desde tiempos preincas. La puesta en escena en la plaza presenta una tienda armada por los *qollas*, donde se encuentra la *imilla* (esta voz aimara significa “muchacha” y se refiere a la mujer que realiza las labores domésticas). Pese a ser el único personaje femenino de la fiesta, su rol es interpretado por un varón, quien aparece con el rostro cubierto por una tela negra. Los *chunchus* tratan de hacer amistad con sus rivales los *qollas*, mediante regalos que intentan seducirlos, pero estos, recelosos, encienden pequeñas fogatas para adivinar, por medio de las hojas de coca, la suerte que correrán frente a los *chunchus*. Los *qollas* preparan ofrendas a las divinidades de la religión andina para asegurar su triunfo. Ante esas circunstancias, sus enemigos los emborrachan y aprovechan la oportunidad para raptar y desaparecer con la *imilla*. Indignados, los *qollas* entablan una batalla, pero serán derrotados. En ese instante, irrumpen los *saqras* con los “carros de fuego” (o *nina carros*) y levantan a los caídos en la lucha para llevarlos al infierno.¹⁸

El rey *qolla* queda profundamente afectado por el rapto de la *imilla* y abandona sus responsabilidades, lo que lo lleva a perder la vida. En el entierro, aunque el líder de los *chunchus* lleva del brazo a la *imilla* como trofeo, ella parece complacida con la situación. Cabe mencionar que, desde tiempos remotos, los reyes *qollas* y de los *chunchus* han sido

actores importantes en los Andes del sur. La presencia de bailarines en esta fiesta es clave porque desempeñan el papel de intermediarios entre la divinidad y los mortales. Los danzantes “leen” el rostro de la Virgen: si su expresión es de contento, ello revela un augurio de bienestar para los paucartambinos; en caso contrario, el augurio será funesto. De todas las comparsas, los *qhapaq negros* y *qhapaq qollas* resultan privilegiados, pues son los únicos que conversan con la divinidad a través de cantos poéticos interpretados en quechua.

El auge de esta devoción se aprecia en otros poblados históricos de la región de Cusco, donde alcanza una fuerza, fervor y colorido similares a los de Paucartambo: Pisaq, en el valle sagrado de los incas, y Huarcocondo, en la provincia de Anta.

- ▼ Fig. 13. Las panaderas en la fiesta de la Virgen del Carmen. Paucartambo.
- Fig. 14. *Imilla* (muchacha), hombre vestido de mujer, en la danza de los *qollas*.
- Fig. 15. Los *qhapaq chunchus*, llevando preso al rey *qolla*.
- Fig. 16. Los *saqras* llevando al rey *qolla* en un carro de fuego.





14



15



16



La Virgen de la Candelaria en cuatro espacios andinos

El santoral católico señala que el 2 de febrero es el día de la fiesta de la Virgen de la Candelaria, advocación muy antigua y que recuerda la presentación del Niño Jesús en el templo de Jerusalén, adonde llega para iluminar el mundo. La candela o vela que porta la Virgen en una mano alude a ello. Su devoción fue traída a nuestras tierras desde las islas Canarias. Su iconografía corresponde a la que se creó en América en el siglo XVII, cuando la Virgen comenzó a hacerse famosa por sus milagros.¹⁹

La Candelaria de Puno

En la ciudad de Puno, situada a orillas del lago Titicaca, la fiesta de la Candelaria es excepcionalmente popular y espectacular. Son ocho días plenos de color y música que congregan a decenas de comparsas de danzantes y miles de fieles, que proceden del sur andino peruano y boliviano, para celebrar a la Mamita Candelaria a partir del 2 de febrero. Declarada por la UNESCO Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad en noviembre de 2014, es la expresión viva de una religiosidad tradicional de origen virreinal, que se manifiesta con actos litúrgicos y una imponente procesión de la imagen, a la que acompañan los danzantes y devotos que,

en su gran mayoría, pertenecen a las etnias quechua y aimara de las zonas rurales y urbanas.

Las comparsas de bailarines suman decenas (algunos años han participado más de un centenar) e incluyen bandas de cincuenta o más músicos. Esto significa que intervienen alrededor de cincuenta mil personas, que desfilan y bailan, luciendo una fastuosa vestimenta y celebradas máscaras (ver pág. 126s). Estas son hechas por artesanos que, imbuidos de un profundo compromiso con su fe y el deseo de homenajear a la Virgen, apelan a toda su creatividad para concebir espectaculares diseños, los cuales se vuelven cada vez más sofisticados. Los desfiles y pasacalles de estos grupos son interminables durante la fiesta. Es inimaginable la cantidad de bebida y comida que se consume en esos días y el derroche de recursos que se destinan a los festejos. Cabe resaltar que las pandillas de danzantes se preparan con varios meses de antelación. La celebración se extiende fuera del ámbito puneño, pues también suscita atención en la región arequipeña, así como en lugares cercanos de Bolivia. Migrantes puneños llegan de lejanas tierras a festejar a su Mamita Candelaria. Su devoción y ánimo muestran cuán significativa es su identidad y relación con esta hermosa fiesta, además de lo que representa en su vida emocional.

Ocho días después, la fiesta termina con una gran presentación de los grupos de danzantes en el multitudinario y espectacular concurso que tiene como escenario el estadio de la ciudad. Este se inicia a las seis de la mañana y finaliza en la madrugada del día siguiente.

Sin embargo, no pasará mucho tiempo antes de que recobren el entusiasmo y comiencen a ensayar y renovar las coreografías de las pandillas, pensando en la fiesta que dedicarán a su Mamita Candelaria el próximo año.

▲ Fig. 17. Virgen de la Candelaria, en procesión por las calles de Puno. Fiestividad del 2 de febrero.

▶ Fig. 18. Musicos tocando quenas en la fiesta de la Virgen de la Candelaria.

▶ Fig. 19. Danza chita señalacuy de Orurillo, comparsa de danzas autóctonas, Puno.

Página 34:

▶ Fig. 20. Danzante del carnaval de capachica, en la fiesta de la Virgen de la Candelaria, Puno.

▶ Fig. 21. Carnaval de Arapa, en la comparsa de danzas autóctonas.

Página 35:

▶ Fig. 22. China morena en la fiesta de luces, de la Virgen de la Candelaria.

▶ Fig. 23. Danzante del waca waca, en la fiesta de luces, de la Virgen de la Candelaria.

▶ Fig. 24. Comparsa de siquris, en la fiesta de la Candelaria.





20



21









Santuario de Nuestra Señora de Cocharcas (Apurímac)

Si bien las vírgenes que se veneran en esta parte del mundo provienen principalmente de España, algunas son originarias de América. Están ligadas a poblados donde, al entronizar su imagen, adquirieron fama por los milagros que concedían. Estas vírgenes llevan el nombre del lugar de su aparición.²⁰ Es el caso de Nuestra Señora de Cocharcas, cuya creación escultórica con el tiempo propició versiones pictóricas, gracias a su creciente devoción en el territorio surandino.²¹

Cocharcas es una comarca de muy pocos habitantes, situada en la provincia de Chincheros, departamento de Apurímac, a 3050 m.s.n.m. Lo que le da realce es su notable templo del siglo XVII, erigido en la plaza del poblado, y uno de los primeros santuarios marianos que se instituyeron en América del Sur.²²

La tradición oral señala que el joven indio Sebastián Quimicho, natural de Cocharcas, era muy aficionado “al culto divino, y a las cosas de la doctrina cristiana”. Descendiente de curacas, sufrió un grave accidente y quedó muy mal herido. Carente de recursos y sin posibilidades de sanarse, decidió buscar ayuda en la ciudad del Cusco, donde escuchó acerca de la milagrosa imagen de la Virgen de Copacabana, a cuyo santuario a orillas del lago Titicaca acudían muchos peregrinos con la esperanza de curar sus enfermedades por una gracia de la deidad. Lleno de fe, partió en peregrinación hacia el Qollao para pedir por su salud, milagro que le fue concedido cuando aún se encontraba en camino. Fue en el sitio de Pucara donde se detuvo a descansar y, al despertar, se sintió sano y bueno. Dando gracias a Dios, continuó su marcha hasta Copacabana, para conocer y venerar a la Virgen de aquel santuario.²³

Por gratitud, inició una cruzada en aquellas tierras, para mandar tallar una réplica de la imagen que lo había curado y poder llevarla a su pueblo. Luego de salvar innumerables obstáculos durante un largo tiempo, consiguió volver con la sagrada efigie y entronizarla

en su comarca, donde el nombre de la Virgen de la Candelaria fue sustituido por el de Virgen de Cocharcas. Según las crónicas, esta fue recibida con arcos de flores y danzantes, costumbres que siguen vigentes.²⁴

Otros documentos de la época también señalan que en el año de 1598 se fundó la cofradía de Nuestra Señora de Cocharcas, a cargo de los jesuitas. Estos proyectaron la edificación del santuario, que fue construido por etapas. La obra culminó en 1675, gracias a los donativos del clero diocesano de Cusco y la contribución de los indígenas, quienes aportaron su fuerza de trabajo y dinero a lo largo de 75 años. En 1623 se inauguró la primera etapa del santuario.²⁵

Con el paso del tiempo la celebración fue expandiéndose por la región debido a la fama de la imagen milagrosa y los pobladores organizaron romerías hasta su santuario, cuya cofradía es la responsable de la fiesta.

Páginas 36-37:

◀ Fig. 25. Los chunchos de Esquilaya, Carabaya en la comparsa de danzas autóctonas, rindiendo homenaje a la Virgen de la Candelaria.

▲ Fig. 26. Procesión de la Virgen de Cocharcas en el día central, Apurímac.

▶ Fig. 27. Vista panorámica del santuario de nuestra Señora de Cocharcas. Apurímac.



27

La peregrinación de la Virgen de Cocharcas es masiva y convoca a gente de todas las edades y condición social, y de diversas partes del país. Los rituales comprenden la velación, las misas y la procesión, con bailes tradicionales, así como la realización de corridas de toros, el entretenimiento favorito de los concurrentes. Comida y bebida están siempre presentes en estas fiestas andinas. Las actividades se llevan a cabo poco tiempo después de la cosecha y, en cierto modo, están asociadas al inicio de las lluvias y la fertilidad de la tierra.

Su iconografía es la de una Candelaria, es decir, la Virgen sostiene con una mano la “candela” o vela y con la otra al Niño Dios, como la Virgen de Copacabana en su santuario del lago Titicaca. Sin embargo, hay una variación iconográfica que no se sabe en qué momento se produjo. Esta consiste en la inclusión de un ramo de rosas y amancaes (*Hymenocallis amancaes* o *Ismene amancaes*), que la Virgen porta en su mano derecha, junto con la candela. En la izquierda se encuentra el Niño Dios, quien sostiene el mundo. Este detalle le otorga un sello propio de tierras peruanas y la aleja de la iconografía original de la Candelaria.²⁶

Existen dos imágenes más asociadas a este culto. Se las conoce como vírgenes Misioneras porque, en el curso del año, una es llevada a Lima y otra a la vecina Bolivia. Ambas regresan en las vísperas del 8 de setiembre para participar en la procesión del día central, cuando la imagen principal de factura colonial sale en hombros de los cargadores conocidos como “químichos”, en recuerdo de quien inició la devoción. El rito tiene como actor esencial a un personaje llamado “rezador”. Acompaña a la procesión un grupo de músicos con tambor y chirisuya, emblemático instrumento de la peregrinación. Chirisuya es el nombre que se le da en el Perú a la chirimía, instrumento musical de viento y de madera que se parece al oboe y cuenta con una doble lengüeta.²⁷



28

▲ Fig. 28. Comparsa de chonguinos, llevando la imagen de la Virgen de Cocharcas. Sapallanga, Huancayo.

► Fig. 29. Virgen de Chapi, con traje típico, en el día de su fiesta. Arequipa.

► Fig. 30. Vista aérea del santuario de la Virgen de Chapi. Víspera de su fiesta.

La Virgen de Cocharcas en Sapallanga (Junín)

La fiesta de la Virgen de Cocharcas adquiere matices interesantes en el poblado de Sapallanga, en la provincia de Huancayo (Junín). Según la tradición oral, la Virgen “decidió” quedarse en este sitio para ser venerada. Esta devoción se remonta al siglo XVII y se celebra desde el 7 de setiembre, durante una semana.

La sagrada efigie se encuentra en el templo matriz del pueblo. Los priostes, denominados mayor y menor, se encargan de las actividades celebratorias. Son elegidos un año antes en el acto que se conoce como *alapakuy*, donde se entregan los cargos.²⁸

Danzantes y músicos acompañan la fiesta, en la que destaca la escenificación de la captura y muerte de Atahuallpa en Cajamarca, a la que se llama *Apu Inca* (ver pág. 162s). Allí aparecen personajes de la corte inca, que son representados al estilo huanca, y también españoles. Asimismo, uno de los rasgos característicos de esta festividad es el baile de las *qoyas*, en el que solo intervienen mujeres, quienes cumplen así su promesa de retribuir los favores otorgados por la Virgen de Cocharcas. Igualmente, participan los niños con la comparsa denominada *carachaqui*. Dice la leyenda que al ver a estos pequeños danzantes, la Virgen se convenció de que su lugar estaba en Sapallanga.²⁹

La Virgen de Chapi en Arequipa

Otro importante santuario en el sur andino es el consagrado a la Virgen de Chapi, situado en el paraje desértico de Chapi o Chaypi, en el distrito de Polobaya, a 76 km de la ciudad de Arequipa, en el límite con el departamento de Moquegua. Esta advocación mariana representa una Candelaria o Purificada, cuya celebración es el 2 de febrero. Sin embargo, hacia 1876 sus fieles devotos establecieron que el primero de mayo sería el día central de su fiesta, al considerar que este mes está dedicado a la Virgen María.

La víspera del día central, la imagen hace una pequeña salida en procesión y por la noche los cerros aledaños se ven iluminados con miles de velas y cirios en “casitas” que acompañan el rito. La atmósfera que se respira es particular. En la procesión del día principal las andas de la Virgen son cargadas por cuadrillas de devotos. Son muchos los fieles que buscan la ocasión de pasar bajo su manto y recibir su bendición.³⁰

En febrero de 1985, Juan Pablo II, hoy San Juan Pablo, coronó a la Virgen de Chapi, que fue proclamada Reina y Señora de Arequipa. Sobre el origen del culto, la tradición oral más difundida refiere que, en el siglo XVII, unos arrieros que iban rumbo a las minas de Potosí olvidaron en el camino una caja de su cargamento. Esta contenía una imagen de la Virgen. Cuando fue encontrada por los lugareños de Chapi, estos entendieron que debía quedarse y ser venerada en su villorrio.

Debido a diversos accidentes, la imagen tuvo que ser trasladada a tres capillas entre los siglos XVII y XX. La primera se cubrió de cenizas al erupcionar el volcán Huaynaputina, la segunda se incendió y la tercera soportó los embates de un terremoto. Cuenta la leyenda que el párroco del pueblo vecino de Chapi, luego de la erupción del volcán, decidió llevarse la imagen a su parroquia y resguardarla. Más tarde, cuando quisieron levantarla para trasladarla, su peso era tan grande que no fue posible hacerlo. El párroco interpretó este hecho como una señal de que la voluntad de la Virgen era quedarse en Chapi, donde se edificaría la conocida “capilla vieja” que desde 1884 sería ampliada y embellecida por sus devotos. En mayo de 1922 se incendió a causa de las velas, pero



la imagen no sufrió perjuicio alguno. El templo fue reconstruido y la Virgen se quedó allí hasta el siglo pasado.³¹

A pedido de los fieles, la Iglesia Católica donó un terreno, en el que se construiría el nuevo santuario para albergar a la imagen sagrada. Fue entregado simbólicamente al arzobispado de Arequipa el primero de mayo de 2018. Ha sido incluido en el circuito mundial de santuarios aceptados por el Vaticano, para júbilo de la feligresía arequipeña.

La veneración y peregrinación de sus devotos es permanente. Se inició hacia fines del siglo XIX, fue incrementándose sustancialmente durante el siglo XX y así ha continuado hasta el día de hoy. Si bien la presencia de fieles es mayor en su fecha de celebración, cada año el santuario recibe a miles de feligreses que llegan caminando largas jornadas en cumplimiento de promesas hechas a la Virgen por los milagros que les ha concedido y por la fe que le profesan. Portan ofrendas de flores, velas, exvotos y otros objetos rituales que dejan en el santuario, al pie del altar.

La Inmaculada Concepción de Chivay en el valle del Colca (Arequipa)

▼ Fig. 31. Comparsa del wititi en la procesión de La Inmaculada. Chivay, Arequipa.

► Fig. 32. Virgen de La Inmaculada de Chivay, junto a un altar efímero.

Patrona de Chivay, la Inmaculada Concepción es celebrada el 8 de diciembre. La procesión atrae una gran concurrencia y resulta colorida por los vestidos que lucen los pobladores





de este lugar, capital de la provincia de Cailloma, en Arequipa. Ellos le rinden pleitesía, pues la fiesta coincide con el inicio del año agrícola. El día central se anuncia con el repique de campanas del templo colonial. Al salir en procesión, la Virgen lleva el atuendo tradicional que usan las pobladoras, confeccionado y bordado por ellas, que le ofrecen su compañía y bailan varias horas al compás de grandes bandas de músicos.

La procesión recorre la plaza del pueblo bajo una arquitectura efímera muy elaborada que simula varios arcos triunfales de considerable altura. También se levantan altares, que son decorados con banderas peruanas, flores de papel y muchos abalorios que engalanan el entorno. La víspera, en la noche, empiezan los interminables bailes de hombres y mujeres, que no dan señales de cansancio. En algún momento se realiza la famosa danza del wititi, a la que se denomina “danza del amor” e involucra a hombres y mujeres. Este baile se ejecuta en toda la zona del valle del Colca, con características peculiares que marcan ciertas diferencias, según los distintos pueblos. En diciembre del 2015, la UNESCO declaró a la danza del wititi Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.³²

Páginas siguientes:

- ▶ Fig. 33. Vista panorámica de la plaza central, adornada con coloridos arcos, en la fiesta de la Virgen Inmaculada de Chivay.







▲ Fig. 34. Procesión de la Virgen de Alta Gracia en Huamachuco, La Libertad.

- Figs. 35. Fiesta de la Virgen de Alta Gracia. Huamachuco, La Libertad.
 a, c. Incas danzando. Portan corona de sol.
 b. Contradanza liberteña.

Debemos resaltar que el colorido atuendo de los pobladores de Chivay es el vestido de uso cotidiano, sobre todo el de las mujeres, costumbre que se está perdiendo en otras poblaciones y comunidades del sur andino.

La Virgen de Alta Gracia, patrona de Huamachuco (La Libertad)

Ahora nos vamos a la región altoandina del norte del Perú, al poblado de Huamachuco, en la provincia de Sánchez Cerro (La Libertad), donde el 15 de agosto sale en procesión la Mamita Alta Gracia, en medio de la algarabía de los numerosos fieles que acuden desde las zonas aledañas. La celebración se inicia a fines de julio con una ceremonia cívica denominada “parada del gallardete”, que consiste en el traslado de un madero de cuarenta metros o más, cargado por cientos de campesinos. Asimismo, se efectúa el paseo del gallardete, una bandera del Perú de 20 metros de largo, que será izada en el mástil, luego del desfile de músicos, danzantes y pobladores. El gallardete presidirá todas las actividades de la fiesta patronal y constituye la reafirmación de identidad y arraigo de un pueblo que contribuyó a la independencia de nuestra patria.

Diversas manifestaciones de fe matizan las celebraciones. Entre las actividades festivas destacan la verbena, el baile con caja y la escenificación del Waman Raymi o Fiesta del Halcón (que cuenta la historia de los *wamachucos* y su legado), así como vistosas danzas tradicionales (la de los turcos, las quicayas y los emplumados (ver pág. 128 fig. 8a)). Con la bajada del imponente gallardete el último día de agosto, se cierran las festividades en honor a la patrona Virgen de Alta Gracia. ³³

Páginas 48-49:

- Derroche de júbilo y alegría en la comparsa del carnaval ayacuchano.



35a



35c



35b





Inversión del Orden



Orígenes y expansión del carnaval en el Perú

Juan Ossio Acuña,

E como es bastante conocido, los carnavales de origen cristiano tienen lugar en una fecha móvil que se define en relación con el periodo de la Cuaresma, que se extiende desde el Miércoles de Ceniza hasta la víspera del Domingo de Resurrección, que culmina la Semana Santa. Si se contabilizan los días entre estos dos puntos son 46 (y 40 hasta el Domingo de Ramos que da inicio a esta Semana Sagrada). El mencionado miércoles, a su vez, se establece de acuerdo a los movimientos de la luna que definen el inicio de la semana. La fase lunar significativa es el primer plenilunio o luna llena de primavera que sea coincidente con un domingo. En consecuencia, el Miércoles de Ceniza se determina desde el Domingo de Ramos para atrás y los carnavales o carnestolendas se festejaban litúrgicamente tres días antes de dicho miércoles, pero en muchos pueblos la celebración abarca más días, como señala María Eugenia Ulfe en su artículo.

Recuento histórico

Siendo la Cuaresma un periodo de recogimiento, que se supone debe incluir ayunos y abstinencias, pues recuerda el tiempo que Cristo pasó en el desierto antes de su sacrificio, los días previos –como antesala a esa austeridad– estaban marcados por el desenfreno, la diversión y, en general, la exaltación de lo carnal.



Esta peculiaridad de la correspondencia entre los carnavales y la Semana Santa se da en muchas partes y recalca también en el Perú, pero matizada con elementos de sus propias tradiciones. Uno de estos era el calendario inca, que impuso en esa etapa la gran celebración del dios Sol, que concuerda en nuestro hemisferio con el solsticio de verano. Este, a su vez, coincidía simultáneamente con la época de lluvias, que pautaba –como sigue ocurriendo en la actualidad– el auge de la actividad ganadera por su trashumancia hacia las alturas, para aprovechar el crecimiento de los forrajes.

Así, los meses del año y sus correspondientes fiestas fueron recogidos de distinta forma. Unos cronistas dicen que el calendario inca comenzaba en diciembre y otros en enero, pero convienen en que, días más o días menos, se celebraba el gran *Qhapaq Raimi*, fiesta asociada al solsticio de verano (del hemisferio sur). Inmediatamente después de aquella festividad, en lo que vendrían a ser los meses de febrero y marzo, tenía lugar el *Hatun Pucuy* o *Pacha Pucuy*. Se hacían sacrificios de ganados en honor a la tierra, tal como su nombre lo indica: celebración de la gran (*Hatun*) producción de los sembrados (*Pucuy*).²

Por otro lado, tal fue el impacto de la idiosincrasia heredada del pasado andino que la Navidad, a la par que asociaba al Niño Dios con el Inca, como se aprecia en unas pinturas estudiadas por Ramón Mujica Pinilla,³ se convirtió en una fiesta que realizaba el pastoreo, así como también el auge de la fertilidad para el desarrollo de los cultivos. Más aun, a tal grado se tergiversó la prédica

eclesiástica sobre la razón de ser de los carnavales que, estando en una ocasión en Andamarca, se me llegó a decir: “El origen de los carnavales está asociado a la alegría que tuvieron los enemigos de Jesucristo por su captura. Estos últimos son llamados los «Herodes de aquel tiempo», y a quienes se incluye son Anás, Caifás y Pilatos. La captura, se dice, tuvo lugar un día sábado después de una larga persecución, donde Cristo castiga y recompensa, según el comportamiento que manifiestan hacia Él, a una sucesión de personas con quienes se cruza en su recorrido”⁴.

Aunque el estudio sistemático de los orígenes del carnaval en el Perú está por hacerse, Rolando Rojas Rojas nos dice, basándose en los Libros de Cabildos de Lima, “que ya en 1544 se celebraba en la capital la fiesta del domingo de Cuasimodo.”⁵ Esta era una fiesta carnavalesca –en la que los negros salían pintados y con máscaras de diablos para realizar danzas frenéticas y representaciones coloridas– que tenía lugar al término de la Cuaresma y cerraba el ciclo del carnaval”⁶ (ver pág. 278s). Citando a Juan Carlos Estenssoro, señala además que esta celebración sugería “que el carnaval resucitaba por un solo día para demostrar que no había muerto y que retornaría al año siguiente”.

Página 50:

◀ Fig. 1. Danzante de huaylarsh moderno en Huancayo.

▲ Fig. 2. Comparsa del Ño carnavalón en Ayacucho. Nótese la cruz vestida de carnaval, en clara inversión del orden.

▶ Figs. 3a, b. Comparsa campesina en el carnaval de Cotahuasi, Arequipa.

Siguiendo con su recuento histórico, Rojas Rojas también anota que la lectura de Juan Antonio Suardo y Josephe de Mugaburu sugiere “que ya en el primer tercio del siglo XVII el carnaval era una fiesta muy popular, asimilada por negros, indios y mestizos”.

Más allá de Lima, en el Cusco, “esta diversión estaba tan arraigada –afirma Rojas Rojas– que cuando en 1749 la Iglesia le pidió al corregidor de la ciudad que la suprimiese para dar paso a las misiones, este respondió «que no se podían omitir los bacanales, porque eran entretenimiento y diversión de la República». En esa ciudad, el 31 de enero de 1743, se publicaron avisos que prohibían, bajo pena de excomunión, remedar los trajes eclesiásticos en los juegos carnavalescos. Y es que cuatro días antes, el propio alcalde, el contador real y otras personalidades habían acudido a una corrida de toros haciéndose preceder por un muchacho disfrazado de fraile de San Juan de Dios, que llevaba una jeringa con la cual mojaba a los transeúntes”.

También en Ica, por esos mismos años, los jugadores se extralimitaban tanto que ni las casas ni los conventos se libraban de sus tropelías, llegando al colmo de faltar el respeto hasta a las autoridades, como sucedió con un cura al que mojaron de pies a cabeza.

De estas evidencias se colige que la algarabía que acompañaba a la celebración se traducía principalmente en el juego con agua y en el uso de disfraces, que atraía especialmente a los negros. De lo que no se habla es de la presencia de comparsas de bailarines que, en la actualidad, es la expresión carnavalesca que más se ha expandido por distintas provincias del Perú. Tanto así que ha motivado la creación de asociaciones que, a semejanza de las escuelas de samba brasileñas, se enfrentan en reñidas competencias cuyo desenlace se define por lo general en Lima (ver págs. 76ss).

Sin embargo, paradójicamente, aunque los festejos de esta celebración de la liturgia anual se originaron en la capital, hoy, al estar amenazados por un sinnúmero de prohibiciones oficiales, prácticamente han desaparecido, salvo en los pueblos jóvenes. Ni el juego con agua ni los tradicionales bailes de disfraces, donde brillaban las serpentinas y los chisguetes que esparcían perfumados líquidos en clubes sociales u otros lugares públicos, siguen en vigencia.

Ahora, el relevo ha sido tomado por las provincias, en las que se celebra, con gran belleza y alegría, esta desbordante etapa previa a la Cuaresma. Asimismo, con frecuencia, las festividades se extienden más allá de los tres días que se supone deben durar.





▲ Fig. 4. Alegre y festivo cortamonte en el carnaval abancaíno.

Carnavales andinos

El ámbito provinciano situado en los valles interandinos es el que muestra mayor esplendor y variedad de expresiones. Como cabe esperar, las manifestaciones en las grandes ciudades son, generalmente, las más ostentosas y también las más occidentalizadas. En cambio, las de las zonas rurales, si bien no tan recargadas ni uniformes en su coreografía, sobresalen por ser extremadamente creativas y por sus notorios matices eróticos, en consonancia con la propiciación de la productividad de sus actividades agrícolas y ganaderas, como se entrevé en el *pum pin* y T'ikapallana del artículo de María Eugenia Ulfe.

Esto no quiere decir que ciudades con gran apego a las tradiciones, como el Cusco, aparte de incorporar expresiones modernas, no mantengan su adhesión a manifes-



taciones de larga data como celebrar el día de compadres en iglesias cuyo patrón es un santo masculino y el de comadres en las que cuentan con una patrona femenina, como es el caso de la Virgen de Belén. Esta última, según Condori Huamani y Nina Escalante, antiguamente destacaba por ostentar la celebración más grande hasta que, más adelante, fue reemplazada por la parroquia de la Virgen de la Almudena, que alberga en su plazoleta una alegre y prolongada fiesta bajo los auspicios de una patrocinadora. Aquí, luego de intensos bailes al ritmo de una banda de k'aperos, se sirven viandas típicas como el adobo de chancho y el tradicional puchero. La fiesta se remata con una yunza o cortamonte que gira alrededor de un árbol cargado de regalos, plantado artificialmente en un lugar estratégico, el mismo que debe ser cortado por toda la concurrencia.



5

Otro detalle de la antesala del carnaval en esta zona, según las mencionadas investigadoras, es que “dos jueves del mes de febrero antes del último domingo del mismo mes, las mujeres visitan y agasajan a sus compadres burlándose de ellos, día en el cual cuelgan en las calles muñecos de trapo de tamaño natural y los hombres hacen lo mismo con sus comadres al jueves siguiente. No pudiendo eximirse del ya mencionado y apetitoso plato conocido como timpu o puchero que es muy parecido al sancochado de la costa”⁷.

Un poco más lejos, en las comunidades de Lucanas, en el departamento de Ayacucho, concretamente en Andamarca, la fecha para compadres y comadres establece el momento en que el ganado lanar de la puna tiene que ser señalado. A esta ceremonia se le llama “cuchucuy” y debe realizarse en lo que ellos llaman sábado de comadres. Simultáneamente, en el valle se preparan para la celebración de los carnavales, una de cuyas expresiones antiguas era que cada género adoptaba la vestimenta propia del sexo opuesto. Asimismo, se hacía el lavado de la ropa de los santos y los servidores de estos se bañaban a la par en la cascada de Puquiocta. Mientras tanto, en el pueblo los ayudantes masculinos de los mayordomos de los santos alegraban a la comunidad con el baile conocido como “vasallos”, en el que zapateaban al ritmo de una quena y un tambor o tinya, portando una bandera con cascabeles.

Similar rito festivo se presenta en las partes altas de la zona occidental del valle del Mantaro, en las comunidades altas del Canipaco, cuando en tales fechas van a las estancias de ganados, principalmente lanar, a realizar la “señalipakuy”: el conteo y señalización del ganado con cintas de colores en las orejas. En este sábado de comadres, se les obliga a los niños a “convertirse” en “uñachas”, que en quechua huanca significa “ganado tierno”. Así, los chiquillos se ponen en cuatro y deben sacar con la boca las monedas que los mayores

han lanzado a los lavatorios llenos de chicha. Se dice que las monedas son la sal que los ganados necesitan durante el año. Cuando anochece y hay que retornar al pueblo, es común el juego entre ambos sexos: se arrojan yerbas o terrones, se lanzan el “ampulo” (fruto de las plantas de la papa) e, incluso, los varones les dan palmadas en los glúteos a las chicas. Los jóvenes dicen ser toretes y las chicas las vaquillonas. Cuando el varón sorprende por la espalda a las jóvenes y las agarra de la cintura, simulando el juego sensual, las chicas responden con la imitación del mugido. Estas expresiones festivas se aproximan a los ritos mágicos de fertilidad.

El baile de la Chimaycha se ha expandido mucho más, alcanzando una irradiación muy amplia en el valle de Sondondo (en Lucanas, Ayacucho). Sin embargo, ha dejado de ser patrimonio exclusivo de los hombres. Las mujeres participan con relucientes vestimentas que combinan colores tales como el anaranjado, amarillo, verde, rojo y otros más.

Algunos piensan que sus orígenes se remontan a la época prehispánica, cosa un tanto improbable porque los instrumentos que apoyan al baile son de cuerda (como el arpa, el violín y hasta uno conocido como chinlili y que se parece a la bandurria) y otros propios del departamento de Áncash. Sobre su nombre poco es lo que se sabe, ya que no aparece en los antiguos vocabularios de la lengua quechua. La única excepción es el registro del término que hizo Juan de Arona en 1883 en su famoso *Diccionario de peruanismos*.

◀ Fig. 5. Carnaval de Cusco.

▼ Figs. 6a, b. Día de comadres y compadres, festividad que anticipa la llegada de los carnavales. Cusco.



6a



6b



▲ Fig. 7. Carnaval urbano en Andahuaylas, Apurímac.

Carnaval de Andahuaylas

En Abancay, región Apurímac, el carnaval tiene un matiz que conserva las dos expresiones clásicas en las provincias, unas citadinas y otras del campo, las cuales mantienen su tradición en la instrumentación (que incluye el *wakrapuku* o corneta de cacho, la quena y el pinkullo). Sus cantos son exclusivamente en quechua. En la ciudad se prefiere usar instrumentos de cuerda, a los que se suma el acordeón. El carnaval es denominado *Pukllay* y se celebra en los meses de febrero y marzo.

Sus cantos reconocen la legendaria historia chanka, en la que sobresale la figura de su líder, Usco Willca, de quien dicen que mora en el complejo arqueológico de Sónдор. Los



participantes acuden desde Talavera, para rivalizar en el *Watanakanakuy* con los de San Jerónimo, sus eternos contrincantes.

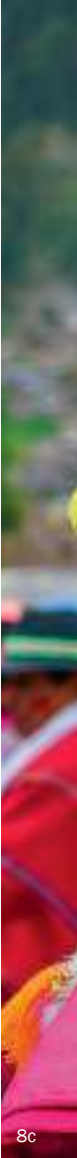
Al grito de ¡*Pukllay!* o ¡*Pukllarisun!* (¡Jugaremos!) y las interjecciones de *Chayraq* (¡Así, así, será!), entran en competencia. Las mujeres, que llevan sombreros con flores y los rostros pintados con talco o harina de maíz, cantan al compás de guitarras, quenas y cornetas. Los pobladores de Chincheros lucen sus *huaracas*, hondas rituales hechas para esta festividad. Con estas se pegarán en las pantorrillas, para demostrar su superioridad. Prevalcen el reto y la competencia. Muchos de los campesinos llevan gorros y otros sombreros. Las mujeres ciudadinas visten llicllas de pana, mientras que las del campo usan mantas tejidas cruzadas que se amarran al pecho. Los grupos tradicionales de los pueblos de Quisuará, Pichirhua,

Páginas siguientes:

- ▶ Figs. 8. Puckllay andino. Andahuaylas, Apurímac.
- a, b. Comunidad campesina de Coccairo.
- c,d,e. Pasacalle campesino en Andahuaylas.



8a



8c



8b



8e





9a



9b



9c

▲ Figs. 9. Carnaval de Chivay. Arequipa.

- a. Pareja de danzantes de wititi.
- b. Joven adornada con globos y serpentinas.
- c. Tradicional waita (flores), ostentando sombrero y manta con billetes.
- d. Mujer luciendo un elegante chaleco bordado y sombrero de ala ancha.

Andarapa, Pataqocha, entre otros, usan cornetas de cuerno, pitos, quenas y tinyas. Muestran los frutos de la tierra, como papas, habas y maíz, en collares que penden de las mujeres. Los varones, por su parte, tocan la tinya, que se conoce como instrumento femenino.

Muchos hombres se visten de mujeres, en clara alusión a los ritos de inversión. Las dramatizaciones de las danzas recrean las labores cotidianas y siempre se caracterizan por su jocosidad y tono burlesco.

El valle del Colca: el wititi

En Chivay, capital de la provincia de Cailloma, en la región Arequipa, la celebración presenta otros rasgos, lo que corrobora la diversidad de los carnavales. Los bailarines acuden bajo la denominación de *parcialidades*, que se refiere a las mitades en que está dividido el pueblo: los *hurin* y *hanan* suyos.



La competencia se inicia cuando ambos sectores llegan con sus respectivos *cabecillas*, cargos de prestigio que son asumidos por los solteros. Ellos dirigen la comparsa y llevan un estandarte que los identifica. Vienen con sus familiares, quienes portan sombreros con billetes, a los que llaman *huaytas* (flores); son obsequios que ostentan con el fin de mostrar quién ha recibido el mayor aporte de sus allegados.

Se dice que antiguamente era una danza de guerra ritual entre barrios, que se disputaban el favor de las jóvenes. Lo curioso es que los hombres se vestían de mujeres y eran simbólicamente agredidas por estas. Ellas simulaban falos con palos cubiertos por pieles de animales y, entre risas y bromas, acosaban con movimientos pélvicos a sus contendientes varones.

El *wititi*, como también se le denomina al danzante, viste dos llicllas o mantas, entrecruzadas y amarradas, y faldas bordadas de mujeres. Ellas lucen elegantes chalecos bordados, con un diseño especial que es peculiar del valle del Colca. Usan sombreros con el ala ancha hacia adelante, mientras que los varones llevan monteras con flecos hacia abajo, detalle que sería un viejo y vago recuerdo de las *mascapaichas* incas.

Este baile surgió en honor a la Virgen de la Inmaculada Concepción, patrona del pueblo. Incluye una “lucha de las frutas”, que ocurre cuando ambas *parcialidades* se arrojan manzanas o membrillos con sus huaracas. La música es interpretada por bandas de trompeteros, saxofonistas y taroleros, que son contratados expresamente para estas fiestas.

Páginas siguientes:

► Fig. 10. Danzantes visitando el tradicional traje del *wititi*. Arequipa.







Carnaval de Jauja

Jauja, fundada por Francisco Pizarro como primera capital del Perú, es otro de los lugares donde los carnavales son celebrados con el afamado cortamente. Este consiste en tumbar a hachazos un árbol adornado con regalos, que ha sido plantado por el padrino de la fiesta. El baile se hace con rondas de parejas y quien logra derribar el árbol será nominado como el nuevo padrino, el mismo que tendrá que sufragar los gastos de la orquesta, comidas, bebidas y fuegos artificiales del próximo festejo. Las bandas de músicos son conjuntos típicos de saxos, clarinetes, arpa y violín.

La fiesta comienza con la “traída del monte”, es decir, el traslado del árbol, que se realiza bien entrada la madrugada del sábado o domingo de carnaval, con música y bebida. Antes de llegar al pueblo, se efectúa el *talipay*, que es el encuentro con otro grupo de concurrentes, quienes ofrecen bebida y comida a los portadores. Al ingresar en la plaza, como símbolo de poder, el mayordomo cabalga sobre el tronco llevado a hombros por decenas de jaujinos. Luego, el árbol será plantado una vez que las mujeres lo adornen con serpentinas, globos y regalos de todo tipo.

La fiesta en sí arranca al mediodía. Después del primer machetazo al árbol, que corresponde al mayordomo, las parejas bailan a su alrededor, avanzando y retrocediendo. A continuación, por turnos, dan los golpes con el hacha. Esta fase dura varias horas y solo culmina cuando una pareja tumba el árbol, instante en que el público se lanza sobre los regalos.

Al final, previo pasacalle de toda la comarsa, se visita la casa del mayordomo oferente. Allí se sirve el infaltable mondongo o patazca de maíz pelado, y el picante de cuy colorado con maní, huevos, aceitunas y lechugas. También se comen chicharrones con arroz amarillo, papa a la huancaína, pachamanca, chicha de maní, gelatina de patitas, entre otros potajes y bebidas típicas.



11b



11c

◀ Figs. 11a, b, c. Señorial carnaval jaujino y tradicional cortamente.



12

▲ Fig. 12. Joven entonando las coplas del carnaval ayacuchano. “Desde lejos he venido, desde lejos he venido. Solamente por quererte, solamente por amarte. Eso tu no reconoces, eso tu no reconoces. Orgullosa huamanguina, pretenciosa ayacuchana”.

► Fig. 13. Apoteósica comparsa del carnaval ayacuchano.

Páginas 70-71:

► Fig. 14. Vista panorámica de las coloridas comparsas carnavalescas, en la plaza de armas de Ayacucho.

Festejos urbanos en Ayacucho

En Huamanga, Ayacucho, los carnavales convocan a las pandillas. Estas son integradas por familias y vecinos de los barrios, trabajadores que ejercen un mismo oficio o profesión, y miembros de instituciones educativas, culturales o deportivas. Las comparsas se organizan con anticipación, poniéndose cuidado en los atuendos, la coreografía y los cantos (estrofas rimadas cuya letra no debe ser igual a la del año anterior).

En la década del setenta del siglo pasado, según pudimos registrar, antes del desfile por las calles principales y la plaza central de Huamanga, las pandillas jugaban con agua, serpentinas, talco perfumado y tunas, que las mujeres lanzaban a los hombres, mientras que estos las atacaban con betún negro, embadurnando sus rostros. El cerro Acuchimay y el río Huatatas eran los lugares preferidos para estos juegos. Las pandillas se encontraban por casualidad en su camino al desfile y se producía el enfrentamiento, real o simulado. La rivalidad se expresaba a través del canto y la danza, con insultos llamados *tratanakuy*, que eran proferidos más en son de mofa que en serio. Y, para enamorar a las mujeres de las otras comparsas, se solía improvisar las letras de los cantos.

En los desfiles pueden estar presentes cuadrillas de bailarines que provienen de otras provincias. Son famosas las de Vinchos y Socos, especialistas en el *Jatun Saqtanakuy*, Hombres y mujeres se enzarzan en peleas rituales, cogiéndose de la cintura hasta tumbarse. Llevan cruces con adornos de serpentinas, globos y flores, además de máscaras con las que satirizan a algún funcionario público (ver pág. 52). Los cantos, subidos de tono, canalizan las protestas de los pobladores contra las autoridades. La improvisación de las letras resulta clave para triunfar en el desfile.



13







Ingenio verbal en Cajamarca

Entre los carnavales que privilegian el humor, la sátira, la malicia popular y la burla tenemos el de Cajamarca. Las cuadrillas apelan a la ironía, el despecho y el doble sentido. El procedimiento usual es el contrapunto, que pueden ser grupal, individual, o entre hombres y mujeres. De ahí que, con semanas de anterioridad, se convoquen concursos de coplas entre caseríos, barrios e instituciones, costumbre que recrea una vieja herencia colonial. A la celebración en la ciudad llegan comparsas de todas partes, incluidos los caseríos rurales.

Antes del Miércoles de Ceniza, el día sábado, hace su ingreso el Ño Carnavalón, muñeco de aspecto burlesco, hecho con trapos viejos y trajes de difunto. Los pobladores recorren las calles jugando con chisguetes, harina y pintura.

El domingo amanece con las patrullas –como se denomina a las cuadrillas– que se preparan para el desfile. Participan más de cuarenta barrios, que llevan efigies de los más variados personajes, desde las figuras de la televisión hasta los míticos y tradicionales de Celendín, los *shilicos*, que representan a los agricultores de su zona, con sus ponchos y ojotas. También pueden aparecer caballos de paso con peculiares adornos en la grupa, auspiciados por alguna entidad estatal, así como miembros de las fuerzas policiales, con una coreografía especial.

▼ Fig. 15. Joven con la típica vestimenta cajamarquina.

► Figs. 16a, b, c. Creativas y modernas comparsas del carnaval cajamarquino.



En Cajamarca, el cortamonte se llama *unsha* y se realiza en cada barrio hasta el martes en la noche, cuando “muere” el Ño Carnavalón. Este es velado en la colina del cerro Santa Apolonia, mientras los asistentes beben y comen gallinas y cuyes, viandas proporcionadas por los mayordomos.

El Miércoles de Ceniza se marcha a los Baños del Inca, donde se lee su testamento, en medio de los estridentes llantos de sus viudas. Después, el muñeco es quemado, momento en que se canta:

Ya te vas carnavalito,
ya te vas Carnavalón,
vuélvete el año que viene
en las aguas del Mashón.

Matarina, matarina,
matarina de algodón,
si no lloran tus ojitos,
llorará tu corazón.

Según Arturo Corcuera, fue Matarina la población donde se cantaron por primera vez las coplas del carnaval. Por esa razón, los pobladores le guardan reverencia seductora con estas nuevas coplas:

Matarina, matarina,
de requiebro y seducción,
si me ofreces tus caderas
te entrego mi corazón.

Coplas tan dulces como su manjar blanco, la conserva de higos, el dulce de ocas, las humitas, y su chicha de jora en poto de Bambamarca.



16a



16b



16c



Los carnavales: géneros musicales, prácticas coreográficas y memoria

María Eugenia Ulfe

Este es un artículo sobre algunas variedades del carnaval peruano. Me centraré en los concursos que migrantes de origen andino llevan a cabo en la ciudad de Lima en los meses de febrero y marzo. Estos casos los usaré junto con material recogido en distintos trabajos de campo realizados en la década de 1990, principalmente en Ayacucho, Apurímac y Huancavelica. En este artículo en particular me interesa, por un lado, centrarme en las competencias y concursos que tienen lugar durante el periodo de carnaval y que sirven como puntos de encuentro para las diversas asociaciones y comunidades que han emigrado a la ciudad de Lima. Por otro, trabajar sobre las escenificaciones que en los últimos años desarrollan algunas asociaciones y clubes sociales de comunidades que han padecido la violencia de las décadas de 1980 y 1990, y que ahora representan en las estampas de carnaval, para entender cómo opera la memoria encarnándose en los propios cuerpos de los y las danzantes.

Un poco de historia

Años descritos como los momentos cuando las jerarquías se subvierten, las relaciones de poder se trasgreden y las normas se quiebran, los carnavales son las fiestas medievales que evocan el periodo de las carnestolendas¹. Esta etapa abarca desde la Bajada de Reyes hasta el Miércoles de Ceniza, aunque oficialmente comienzan diez días antes del inicio de la Cuaresma. Es de gran repercusión en algunos países como Brasil, donde los carnavales son estudiados en el sentido de reversión de roles de identidad social y de género². Igualmente, su celebración en Venecia (Italia) privilegia el juego de máscaras y personajes. Así descritas las fiestas de carnavales pareciera que tienen una impronta romana y cristiana, del exceso y el ayuno.

Tuyaschallay, Tuyaschallay

*A quién y a dónde estás yendo a engañar
(bis)*

Amando, amando estás engañando

¿Qué cosa estás cultivando?

¿Con quién estás cultivando?

¿Con quién me estarás engañando?

Canción de *pumpin* recogida
en la comunidad de Colca,
Ayacucho (febrero de 1996)

Página 74:

◀ Fig. 1. Tradicional *pumpin*, característico por sus letras jocosas y críticas. Festival de Waswantu, Ayacucho.

▼ Figs. 2a, b. Las comparsas compiten interpretando el *pumpin*, con sus originales coreografías.



Fiestas como estas permiten conocer el funcionamiento social, sus propias estructuras y también las maneras como pueden subvertirse. Siempre se ha señalado que la trasgresión característica del carnaval es una manifestación lúdica de lo social, pero aquí prefiero inclinarme a pensar y proponer que ese quebramiento de lo social que se da en los carnavales sirve para restituir la misma diferenciación social en toda su jerarquía. Es decir, se quiebra la norma para que esta pueda emerger en forma rígida. Más bien, el voltear o trasgredir sirve para reforzar las propias estructuras sociales. Pero, en estos intersticios que se crean, también se ve otras posibilidades para la emergencia de otras voces o historias, como serán las prácticas performáticas de memoria que han comenzado a ser parte de la propia tradición del carnaval ayacuchano.

Los carnavales son las festividades de la exuberancia y la carnalidad, las fiestas de la prosperidad. En los Andes estas celebraciones coinciden con el periodo de los aporques o levantamiento de la tierra y con las herranzas (marcaciones de los ganados); son momentos especiales para propiciar la fertilidad. Billie Jean Isbell cuenta que en Chuschi (Ayacucho) los jóvenes celebran la *vida michiy*, que es la ocasión para el encuentro de parejas. Para ello, los *pumpines* que se entonan en el Concurso de Carnaval de Waswantu cantan al amor, como se aprecia en el siguiente ejemplo:

Tayta mamayki rimacusqasumpas
Tayta mamayki parlallawasumpas
Manapunim dejallaykimanchu
Kuscapunim ripucullasunchik
Kuscapunim pasacullasunchik
Llacta runaqa rimallasqasumpas
Llacta runaqa parlallasqasumpas...

De ninguna manera podría
dejarte siempre juntos nos iremos
Siempre juntos nos vamos a ir
Que tu padre y tu madre sigan hablando
Que tu padre y tu madre sigan diciendo
De ninguna manera podría dejarte
Siempre juntos nos iremos
Siempre juntos nos vamos a ir
Que la gente del pueblo siga hablando
Que la gente del pueblo siga diciendo₄

El *pumpin* es un género musical de las provincias del centro y sur de Ayacucho. Siempre es ejecutado por un conjunto de varones que llevan charangos y guitarras, y al que acompañan voces femeninas. Hace ya varias décadas que las comunidades rivalizan en una serie de concursos de carnaval. El más importante se realiza en las pampas de Waswantu, adonde llegan los comuneros para la competencia. Estos *pumpines* también aparecen en Lima en tiempos de carnaval y en los distintos centros sociales de comunidades ayacuchanas como los estudiados por Renzo Aroni₅, que cantan sobre los dolorosos procesos migratorios, la pérdida de lazos fraternos y la vida en la ciudad. Asimismo, el *pumpin* ha servido como mecanismo para la transmisión de memoria sobre la historia reciente. El etnomusicólogo Jonathan Ritter₆ ha escrito sobre los *pumpines* que, en los concursos de carnaval en el centro de Ayacucho, se cantan sobre los años de violencia en la región como sitios o lugares de memoria en sí mismos. La música, el arte del retablo₇ o las tablas de Sarhua₈ han sido vitales como canales usados políticamente durante el conflicto para representar sus memorias, entremezclándolas con sus experiencias de vida cotidiana y costumbres locales.

Los concursos y las competencias

Es el tercer domingo de febrero y el estadio Pallasca de Ate en la ciudad de Lima amanece con una algarabía de músicos y vendedores de comida y panes que comienzan a ocupar sus instalaciones. Esperan el arribo de las comparsas y los animadores de Radio Andina para dar inicio a las celebraciones del Tumi de Oro 2019, que llega a su decimosexta versión.



2b

Este es el concurso de carnaval que se conoce como de “los empresarios” y “la radio”. El premio consistente en 16 mil nuevos soles convoca a comparsas de distritos, comunidades y asociaciones de residentes ayacuchanos en Lima. Con este primer certamen empiezan las fiestas de carnaval en la capital. Semanas después las comparsas tomarán el coso de Acho para llevar a cabo el concurso denominado La Quena de Oro y, finalmente, aquellas que resulten ganadoras se enfrentarán en el concurso Vencedores.

Los concursos de carnaval en Lima nacieron como espacios de encuentro de la población migrante para celebrar sus fiestas. Con los años se han vuelto instancias de representación e identificación importantes, pues las comparsas han comenzado a trabajar más en sus danzas, vestuarios y representaciones coreográficas. Y es que participar en un concurso de carnaval no es cualquier cosa. La organización exige que las comparsas arranquen con un baile de presentación que dura aproximadamente veinte minutos. El conjunto Labradores de la Compañía de Paccaicasa entra en escena con una pareja de hacendados que saludan presentando a sus danzantes. Luego sigue la estampa. Este es un momento significativo en la medida en que las comparsas vienen incorporando representaciones sobre hechos vividos. Los Labradores de la Compañía de Paccaicasa, que el año anterior habían obtenido el segundo lugar en la competencia, trajeron este año una representación sobre el periodo de violencia. Las estampas duran entre veinte y treinta minutos, durante los cuales los danzantes se esforzarán por impactar al público y al jurado del concurso. En esta ocasión, los danzantes de Labradores de la Compañía ocuparon el centro del estadio de Pallasca: un grupo de ellos que vestía trajes militares tomó por asalto a las y los danzantes, provocando incendios y destrozos. Los 16 mil nuevos soles del premio fueron disputados también por las comparsas de Aparo, Sarhua, Alcamenca, Acos Vinchos, Socos y Huamanga. El Tumi de Oro abre la temporada de carnavales en la ciudad.

Páginas siguientes:

- ▶ Figs. 3a, b, c, d, e. Carnaval de *Tikapallana* en las alturas de Cotabambas, ejecutando el contrapunto y las carreras de caballo en *T'ikapampa*, que significa, llano de flores. Apurímac.

Páginas 80-81:

- ▶ Fig. 4. Grupo de jinetes participando en el Carnaval de *Tikapallana*, en las alturas de Cotabambas. Apurímac.



3a



3b



3c



3d



3e







Estas celebraciones de carnaval bajo la modalidad de concurso tienen su contrapunto en las otras competencias que también se desarrollan durante ese periodo. Las fiestas de carnaval cuentan con una larga historia que obedece a la manera como se ha organizado la vida social y económica en los Andes, donde la competencia y la reciprocidad alcanzan un peso importante. Por ejemplo, en el marco de los festejos de los pastores y *huaylías* de Cangallo que se llevan a cabo con motivo de la Bajada de Reyes (6 de enero), el personaje del obispo pregona con un falo de madera a sus fieles, dando pie a la expansión del carnaval. Las comparsas de *huaylías* y los pastores, organizadas para representar a cada uno de los cuatro barrios de Cangallo, danzan en competencia con zapateo para dirimir cuál de ellos resultará el ganador de la jornada.

Esto también se expresa en las manifestaciones de masculinidad y virilidad que exhiben los *ceqollos* y *pulseos* de Socos (Ayacucho). Los *ceqollos* son las batallas personales de latigüeo que se realizan principalmente entre varones. Estos se remangaban los pantalones y se enfrentaban uno contra el otro en sendas batallas, llegando incluso a herirse. En el Tumi de Oro la comparsa de Socos trajo el *ceqollo* en su estampa, pero ya no se azotaban solamente los tobillos y pantorrillas, sino también los torsos. Los *ceqollos* cedieron a los *pulseos*, torneos enteros donde los varones se enfrentan para mostrar su fortaleza. Estos se convierten en pequeñas instancias rituales masculinas que buscan afianzar actitudes de virilidad.

En Apurímac las competencias toman la forma de grandes carreras de caballos. Por ejemplo, en Checche y Saclaya, que son anexos de la comunidad de Huancabamba en Andahuaylas, el campo se engalana con coloridos caballos y huaracas, plumas de pavo real, ponchos de colores y sombreros con flores cada vez que los mozos salen a competir en estas carreras. En el T'ikapallana, también conocido como "lugar donde se recogen las flores", en Tambobamba, a más de cuatro mil metros sobre el nivel del mar, el carnaval se celebra con expertos jinetes que muestran sus habilidades ecuestres. Se escucha música de bandurria, mientras bailan grandes grupos de varones y mujeres en *qachuas*, rondas interminables que celebran la vida. Como el canto de José María Arguedas al muchacho tambobambino:

Tambubambinu maqtatas
Al muchacho tambobambino

Yawar mayu apamun
Un río de sangre lo trae

Tambubambinu maqtatas
Al muchacho tambobambino

Yawar unu apamun
Lo trae el agua sangrienta

Tinyachallaññas tuytuchkan
Su pequeña tinya se remoja

Qinachallaññas tuytuchkan
Su quenita se remoja

Charankullaññas tuytuchkan
Su charanguito se remoja

Biritillaññas tuytuchkan
Su birretito se remoja

Wiphalitay wiphala
Wiphala wiphala wiphala

Wiphala wiphala wiphala
Wiphalitay wiphala

Khuyakusqan pasñari
La muchacha que quería
Waqayllaññas waqaschllan

Solo llora y llora
Wayllukusqan pasñari
La muchacha que amaba

Llakillaññas llakischllan
Solo sufre y sufre

Punchitullanta qhawaspá
Mirando su ponchito

Charankullanta qhawaspá
Contemplando su charanguito

Biritillanta rikuspa
Mirando su birretito

Qinachallanta rikuspa
Contemplando su quenita

Wiphalitay wiphala
Wiphala wiphala wiphala
Wiphala wiphala wiphala
Wiphalitay wiphala

Kunturllaññas muyusllan
Dicen que el cóndor da
vueltas

Tambubambinu maskaspa
Buscando al tambobambino

Kunturllaññas muyusllan
Dicen que el cóndor da
vueltas

Tambubambinu maskaspa
Buscando al tambobambino

Manapunis tarinchu
Y dicen que no lo hallará

Yawar mayus apakun
Pues el río de sangre lo
arrastró

Manapunis tarinchu
Y dicen que no lo hallará

Yawar unus apakun
Pues el agua sangrienta
se lo llevó

Wiphalitay wiphala
Wiphala wiphala wiphala

Wiphala wiphala wiphala
Wiphalitay wiphala

Las competencias se convierten en formas rituales que expresan identidades de género bastante demarcadas, donde los varones manifiestan y refuerzan su virilidad a través de demostraciones de fuerza y vigor, mientras las mujeres se dedican a sus cantos y bailes. Asimismo, lo competitivo se ha trasladado a los concursos de carnaval, que se han ido consolidando y profesionalizando, como se observa en los momentos de la estampa. Es en este ámbito donde las comparsas muestran elaboradas representaciones de sus celebraciones del carnaval, un espacio que –desde hace pocos años– han comenzado a usar para recrear hechos de nuestra historia reciente.

Las expresiones carnalescas no son solo de trasgresión, sino también muestras de resistencia y de inversión para mantener la continuidad y persistencia del ritual mismo.¹⁰ Como antaño cantaban los *pumpines* en torno a la educación y el señor gobierno, hoy celebran sus vidas y el recuerdo como una práctica social que se revela en toda su magnitud al convertir estadios o cosos taurinos en grandes espacios que revitalizan la propia existencia. Así, en el Tumi de Oro, la estampa de los Labradores de la Compañía de Paccaicasa presentó distintas escenas de las actividades cotidianas de esa comunidad. Estas recreaciones nos ayudan a entender las conexiones entre memoria y performance que se advierten en la manera como los procesos sociales y políticos empiezan a construirse mutuamente, utilizando como plataforma y vehículo lo cultural, y redefinen las formas establecidas, como sucede cuando se transforman las propias estampas coloridas de carnaval en prácticas performáticas o coreográficas de memoria.

◀ Fig. 5. Joven danzante en el carnaval de Cotabambas.

▲ Fig. 6. Cejollo carnavalesco o prueba de valor. Andahuaylas.

▶ Fig. 7. 16avo. Concurso Nacional el Tumi de oro. Comparsas del carnaval ayacuchano y sus provincias. Auspiciado por Radio Andina. Ate, Lima.





Risa de altura: personajes lúdicos en la fiesta andina

Alexander Huerta-Mercado Tenorio

L

o cuenta el legendario manuscrito de Huarochirí: la belleza de la princesa Cavillaca atraía a los dioses. Por su parte, Cuniraya Wiracocha no solo era un dios poderosísimo, sino que le complacía trastornar el mundo y ponerlo de cabeza. Era travieso, le gustaba confundir cambiando de apariencia como solo un dios puede hacerlo; se divertía sacando de quicio a su entorno y demostrando cuán contradictorios eran los seres que vivían en su mundo mágico. En aquellos tiempos del mito, Cuniraya Wiracocha vio a la princesa Cavillaca y se enamoró de ella, pero como a él le gustaba desafiar a la lógica y las expectativas mutó primero en un ave, porque disfrutaba jugando y los dioses tienen ese poder. Transformado en un ser emplumado, voló hacia una lúcumá y con el pico le impregnó su semen. Luego la dejó caer ante la princesa Cavillaca, que la mordió encantada y quedó embarazada. Así nació un pequeño príncipe y la princesa no sabía quién podía ser el padre.

Al cabo de un año, quizá para una ceremonia del primer corte de pelo, como todavía se hace en muchas comunidades del Ande, la princesa convocó a toda divinidad tutelar para averiguar quién era el padre del principito. Como era de esperarse, fue la reunión de dioses más suntuosa que el universo haya visto, pues todos querían que la princesa creyera que eran el verdadero padre. Nuevamente Cuniraya hizo de las suyas y, aunque podía ganar en pompa a sus colegas dioses, se transformó –porque a él le gustaba cambiar su fisonomía



para engañar- en mendigo harapiento. La princesa lo ignoró, pero su bebé no y corrió al encuentro de su padre. Fue una sorpresa para todos y, en especial, para la orgullosa princesa, quien no podía admitir que su único hijo tuviera un padre tan diferente de los dioses. Entonces, cogió al crío y huyó avergonzada. Cuniraya Wiracocha recuperó su aspecto original y fue tras ella, bendiciendo a los animales que le daban ánimos y maldiciendo a aquellos que lo desalentaban. La princesa y su hijo llegaron al mar, y hasta ahora están allí, bajo la forma de dos islas.

El travieso dios andino no está solo en el mundo mitológico de la especie humana. Toda mitología siempre tiene un espacio para personajes bromistas, a los cuales les gusta poner el mundo patas arriba y burlarse de los poderosos, desde duendes y bufones hasta animales pequeños o dioses graciosos como Mercurio, Loki y el mismo Cuniraya Wiracocha. El antropólogo Paul Radin estudió el caso de los personajes lúdicos en las poblaciones indígenas norteamericanas y encontró personajes burlescos, a los que denominó *tricksters* o truqueros, dispuestos a cometer la mayor travesura en su simple búsqueda del caos. ¿Qué hace del travieso embaucador un personaje tan necesario que aparece en los mitos con un rol determinante? Una posibilidad es que toda cultura requiere explicarse por oposición. Así, el personaje bromista y caótico representa a la sociedad “al revés” y por lo tanto es un modelo a no seguir. Por otra parte, esta clase de personajes que viven un permanente carnaval también parece revelarnos simbólicamente una realidad de la condición humana: el mundo es absurdo y, aunque sigamos las reglas, nada suele salir como correspondería a la lógica.

Si queremos hallar al personaje *trickster* en los Andes, podemos descubrirlo hurgando en las narraciones mitológicas y en los relatos que fueron seleccionados y reinterpretado por los cronistas. Lo encontraremos en aquellos relatos de los niños en la sierra donde el pequeño cuy acostumbra vencer en astucia

al zorro, o donde el colibrí le juega bromas al cóndor. Sin embargo, si nos interesa indagar en su esencia habrá que rastrearlo en el contexto de las fiestas en los andes, especialmente en medio de los bailes en los que irrumpe como un enmascarado que cuida el orden e interactúa con el público, ya que además de proteger a los danzantes, bromea con los asistentes y persigue a los incautos.

En la mayoría de celebraciones religiosas en los Andes, este personaje se manifiesta a través de la danza y es concebido en consonancia con las tradiciones previas a la conquista. Cuando se permitió el ritual andino en el ceremonial católico, se logró una mayor concurrencia y participación, sobre todo de quienes antes de la llegada de los conquistadores tenían ya una concepción festiva del culto. Lo curioso es que, tanto a un lado como al otro del Atlántico, había personajes lúdicos que acompañaban



las danzas y que encarnaban una contradicción mientras abrían el paso a las comparsas. Por un lado, buscaban mantener el orden ante el caos que se producía por la cantidad de gente que congregaba la fiesta; por otro, contribuían a generar caos al interactuar con el público y hacerlo objeto de sus chanzas, jugar con los niños e imitar a los adultos. De este modo, también abrían el umbral del mundo al revés que se vislumbra en toda celebración con características de carnaval.

Encontremos, pues, a estos personajes festivos que nos reciben en las fiestas bajo la apariencia de demonios, osos, intelectuales, soldados y otros seres que emergen en medio del caos.

Los saqras, unos demonios alegres

El discurso oficial de la evangelización sostenía que los indígenas que vivían en los Andes eran víctimas de una parodia diabólica, en la que preponderaba el rasgo típico de Lucifer como consumado engañador. Esto generaba que el diablo fuera identificado con cada divinidad andina posible. Por ejemplo, cuando el cronista Pedro Cieza de León se refiere al santuario de Pachacamac (ubicado precisamente en la misma zona de donde proviene el relato de Cuniraya Wiracocha que evocamos al comienzo) iguala al gran oráculo andino con el demonio:

*Algunos indios dicen que en lugares secretos habla con los más viejos este malvado demonio Pachacama; el cual, como ve que ha perdido su crédito y autoridad, y que muchos de los que le solían servir tienen ya opinión contraria, conociendo su error, les dice que el Dios que los cristianos predicán y él son una cosa y otras palabras dignas de tal adversario; y con engaños y falsas apariencias procura estorbar que no reciban agua del bautismo.*²

Como bien confirma Cieza y lo convalida también la etnografía actual, las divinidades tutelares andinas no se fueron del todo y siguieron siendo significativas, a tal punto que muchas de ellas no tuvieron problemas para ser denominadas “demonios”³.

Página 84:

- ◀ Fig. 1. Traviesos maqtas, con su máscaras expresivas ponen la cuota de humor, en la festividad de la Virgen del Carmen, Paucartambo.
- ◀ Fig. 2. Grupo de chutos con chullo y chaleco, animando las fiestas navideñas. Muquiyauyo, Jauja.
- ▲ Figs. 3a, b. El capitán y la vieja, personajes lúdicos en el pasacalle por los setenta y cinco años de la Escuela Nacional Superior del Folklore, José María Arguedas. Lima.





Así, cuando recorramos la procesión de la Virgen del Carmen en Paucartambo (Cusco), nos sorprenderá ver colgados temerariamente de los techos de tejas o los hermosos balcones de madera a los acrobáticos *saqras*, que son demonios vistosos ataviados con coloridas mascararas con forma de animales y que rematan en imponentes cuernos, grandes pelucas de tono amarillento y trajes tan polícromos como un arco iris. Sus manos son garras y están premunidos de un bastón (ver pág. 27 fig. 10).

En un ambiente sumamente bizarro, nos percataremos de que parecen cubrirse con las garras sus expresivos rostros enmascarados, mientras pasa la procesión de la Virgen del Carmen. Esta surrealista escena cobra aun mayor impacto al descubrir a los audaces *saqras* apostados en los techos a dos aguas, aferrados a las rejas o suspendidos de los balcones. Asimismo, cuando los migrantes paucartambinos celebran las procesiones en Lima, los *saqras* intercambian miradas con los asustados y deslumbrados transeúntes desde las rejas de las iglesias.

No hay que dejarse engañar por los hermosos trajes de demonio, pues los *saqras* interactúan con el público mirándolo con sus enormes ojos. Son traviesos y señalan constantemente a los asistentes, como si intentaran encantarlos mágicamente, mareándolos con sus movimientos serpentinos y dejándose admirar por la valentía con que desafían la gravedad al desplazarse por los techos.

La contradicción se manifiesta en la actitud de temor hacia la Virgen y la imposibilidad de entrar al templo con ella. Como han confesado en diversas entrevistas, las lágrimas que sueltan delatan el malestar que sienten al no poder acercarse a su amada Madre Santa por estar personificando a un demonio, travieso pero demonio a fin de cuentas.

Ellos también afirman la Virgen entiende la paradoja que supone ser *saqras* y les brinda su protección, evitando que caigan durante sus arriesgadas maniobras.



◀ Fig. 4. Picardía, travesuras y color. *Saqras* o demonios alegres en la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo.

▲ Fig. 5. China *saqra* en el pasacalle por los setenta y cinco años de la Escuela Nacional Superior del Folklore, José María Arguedas. Lima.



Los huacones, jueces enmascarados

Máscaras, pelucas y togas... En distintas culturas, los jueces suelen vestir indumentarias exclusivas, puesto que deben diferenciarse de un ser humano normal para ejercer el derecho de impartir justicia (a veces incluso se protege la identidad recurriendo a una máscara, como en el caso del grupo Fang en Camerún, donde el hecho de llevarla también convierte al juez en alguien especial). A su vez, la máscara puede representar a quienes sí tienen el derecho de juzgar a la comunidad, en tanto pertenezcan a los ancestros.

En el corazón del Perú, en el valle del Mantaro, en el distrito de Mito (Junín), durante los tres primeros días del año desfilan unos personajes encorvados con grandes máscaras de madera que remedan rostros adustos y cuyas narices resaltan como picos de pájaros. Ellos salen a hacer justicia y llevan unos látigos llamados tronadores.

Se dice que estas máscaras son representaciones de aquellos individuos que tenían la facultad de juzgar, como sucedía antaño con los ancianos. De este modo, bajo la forma de personajes lúdicos, la tradición persiste, aun cuando los conquistadores quemaron momias y altares para evitar que se siguiera rindiendo culto a los ancestros. Por tanto, esta máscara representa a la huaca, el espacio sagrado, y al ancestro que regresa con el año nuevo para juzgar y reordenar el mundo. No es el azar, sino la memoria de los ancestros, lo que hace que todos nos vigilemos para cumplir las reglas que la tradición impone.



Hablamos del huacón, personaje definido por una máscara rudamente trabajada en madera y que despierta respeto y miedo. Cuenta con una prominente nariz, un sombrero de paja con cintas, una capa y un delantal bordado. Sin embargo, el elemento que lo proyecta hacia el público y hacia los otros huacones son los zumbadores, unos látigos con los que castigan a los que consideran faltosos. También se saludan dándose latigazos entre ellos, antes de un fraternal abrazo.

Diferentes generaciones de huacones se reúnen en la danza, a la que solo se accede por invitación y luego de superar un bautizo tan severo como lo que representa el personaje. Su origen se remonta a la época preíncá, donde aparecen como sustitutos del consejo de ancianos precedente. Desde ese momento, se constituyeron como una especie de “jueces morales” que recorren el pueblo y entran a las casas para aplicar la ley y castigar con látigo a los malos funcionarios y a los adúlteros, ladrones y ociosos. Por ello, su performance es un homenaje festivo a la justicia y un ejemplo para los más jóvenes del pueblo. Estos últimos ignoran quiénes están detrás de las máscaras, pero saben que deben obedecerlos y respetarlos.

Con la llegada de los españoles, la danza original corrió el peligro de desaparecer. No obstante, ha resistido el paso del tiempo y experimentado cambios por el sincretismo

cultural y la superposición religiosa. En la danza los huacones hacen gala de su autoridad en el centro de la plaza principal del pueblo. La celebración se inicia con la quema de un castillo de fuegos artificiales. Durante su presentación, los bailarines cruzan sus manos, saltan, se balancean y rugen mientras cruzan sus látigos al ritmo de la orquesta, en la que destacan los acordes del arpa, tinya y violín.

Los siqllas y la burla de los intelectuales

Los jueces pueden ser vistos como seres lúdicos, pero ¿qué sucede con los intelectuales que llegan como parte del proceso de la modernización del campo y parecen saberlo todo? Incluso este libro podría ser un elemento de burla. ¿Qué derecho tenemos para buscar la verdad sobre un mundo al que no pertenecemos? ¿En qué estrato de poder se ubican los así llamados intelectuales que pretenden entender a las comunidades? Ya en el tiempo de los cronistas eran los propios conquistadores quienes se apropiaban de la verdad como algo único, verificable y, sobre todo, escrito; los que imponían la ciencia exacta como criterio de verdad y los que aplicaban la ley única. Es imposible que no hayan sido objetos de crítica y observaciones, como acontece con todo elemento de autoridad. Precisamente, José María Arguedas argumenta en su poema “Llamado a algunos doctores” esta absurda situación de los intelectuales y funcionarios legales que se mostraban tan despectivos como poderosos:

Dicen que no sabemos nada, que somos el atraso, que nos han de cambiar la cabeza por otra mejor.

Dicen que nuestro corazón tampoco conviene a los tiempos, que está lleno de temores, de lágrimas, como el de la calandria, como el de un toro grande al que se degüella, que por eso es impertinente.

Los Siqllas aluden a aquellos individuos y son la encarnación grotesca de la justicia occidental. Para Arguedas eran una representación vengativa de una administración de justicia deformada por sus arbitrariedades. Aquí se da una inversión del mundo, pues los que sufren a causa de esa justicia, es decir, los pobladores andinos, son quienes visten a la usanza republicana con traje, levita y chistera. Cargan pergaminos o enormes libros antiguos, junto con sus látigos de cuero. Bailan al son de una música interpretada por un violín, quenás, acordeón, arpa y bombo, y fingen una formalidad que linda con lo ridículo.

La coreografía de la danza se articula en torno a un juicio burlesco a un ciudadano local, víctima de estos doctores, los cuales llevan unas máscaras narigonas, cuyos rostros tienen dibujado unos bigotes. Los ojos enormes refuerzan su expresividad, pero dejan entrever el carácter jocoso de los personajes y provocan la risa de los espectadores. Los bufonescos magistrados pueden “juzgar” a un transeúnte, al que obligan a arrodillarse y aguantar un libro sobre su cabeza.



◀ Figs. 6a, b. Huacones o jueces enmascarados, personajes míticos encargados de poner orden en la comunidad. Mito, Junín.

▲ Fig. 7. Siqlla, personaje que satiriza la labor de los abogados. Presente en algunas festividades cusqueñas.



8a

▲ Figs. 8a, b. *Ukukus* o pablitos, personajes que ponen orden y generan alegría con su singular falsete de voz. Participan en las diferentes fiestas cusqueñas.

Los ukukus: entre el mundo de arriba y el de abajo

Un impresionante y peludo personaje cobra vida en el Cusco durante la peregrinación del Qoyllurit'i, evocando su dimensión no humana, pues del individuo que lo encarna apenas vemos los ojos y la boca, y oímos su voz en falsete: el ukuku. Se cubre con un pasamontañas en el que están bordados los contornos de los ojos, las orejas y la boca, así como un bigote y, eventualmente, una cruz en la frente. También viste un chaleco de colores y pompones de piel sobre los hombros, como un oso. Se aconseja no acercarse mucho a ellos, pues llevan un látigo de soguilla que no dudan en utilizar para cuidar el orden en las danzas.

Pero, como buenos *tricksters*, los ukukus o pauluchas continúan siendo un misterio, pues hay quienes ven en ellos al oso andino, mientras que otros reconocen a los camélidos que viven en las alturas. Según el antropólogo Jorge Flores Ochoa, la labor del ukuku es la de un mediador que retoma el hielo del nevado –una divinidad tutelar– y representa el contacto entre los tres mundos andinos: el Hanan Pacha, donde viven los dioses; el Kay Pacha, en el que residen los mortales, y el Uku Pacha o el mundo de abajo:

*Ausangate es el Señor de los animales salvajes, así como del ganado de cría de su región. En su seno -su ukhu pacha- se nutren las llamas y alpacas, así como después de la conquista española los rebaños de ovejas, que llegan a este mundo -al kay pacha- a través de cuevas, lagunas o fuentes. Aquellos animales, que permiten la supervivencia de la población andina en estas alturas, vuelven después de su muerte (su consumo) al ukhu pacha, donde ellos regeneran para regresar de nuevo al kay pacha.*⁴

En todo caso los ukukus forman una suerte de logias secretas cerradas con sus propios ritos y reglas. Como buenos seres sagrados, su misión es la de *axis mundi*, es decir, unir el mundo

de abajo con el mundo de arriba. Son los únicos autorizados para ello y poseen suficiente fuerza para recoger bloques de hielo del nevado, que bajarán antes que se derritan, como un mensaje del apu. Asimismo, para los peregrinos será un hielo bendito, pues se convertirá en agua.

Y como si no fuera suficiente la labor de intermediación entre el nevado y los peregrinos; entre la cordillera andina y la selva, los ukukus asumen el rol fundamental de cuidar el orden, abriendo el paso para las comparsas con ayuda de sus látigos. Su capacidad de articular dos mundos se completa con una segunda función, que es la de generar el caos, lo que consiguen jugando con el público, hablándole en falsete, latigueando y rompiendo las fronteras posibles entre los actores y la audiencia.

Los chutos y la ostentación del mestizo

A fines del siglo XVI y comienzos del XVII, un cronista del que no sabemos nada, salvo lo que él dice de sí mismo y por algún documento judicial sobre tierras, se hace llamar Felipe Guamán Poma de Ayala. Él envía una extensa carta al rey Felipe II haciéndolo participe de la situación de su joven colonia. Pese a que su misma crónica es un sinónimo de mestizaje por el hecho de recurrir a la palabra escrita aun cuando se trata del quechua y a que el autor acepta su condición de mestizo, Guamán Poma deja entrever su incomodidad respecto al fin de la división entre indígenas y españoles en esos primeros años de la conquista. Para el cronista, eso significaba caos, por lo que le pide al rey que tome cartas en el asunto:

*Aumente yndios y se rreduxca en sus pueblos y multiplique yndios. Y deje de multiplicar mestizos, cholos, mulatos, sanbahigos, cin probecho de la corona rreal.*⁵

En este lamento por el orden perdido, Guamán Poma describe los efectos negativos del desarrollo del dispositivo de alianza, o sea el mestizaje, atendiendo a cómo intervenía en los escenarios políticos, económicos y sociales y alteraba el ejercicio y las relaciones de poder. Aunque era mestizo y estaba intentando articular las contradicciones que advertía en la interacción entre ambos mundos, expresó su denuncia y se ofreció a mediar, con un tono de crítico travieso y sarcástico interpelador.





9

El 20 de enero en el distrito de Yauyos, provincia de Jauja, se celebran las fiestas de San Fabián y San Sebastián, y se presenta la danza de la tunantada, que se aprecia en diversos festejos del valle del Mantaro. La tunantada es una sátira de las autoridades españolas, que son representadas por personajes con máscaras de alambre que muestran una tez blanca, bigotes y ojos azules. Algunos de ellos portan un bastón de mando, elemento que distingue ciertas jerarquías. La música es ejecutada por guitarras (ver pág. 140s).

Quien acompaña la danza es un personaje juguetón llamado chuto, que encarna al mestizo. Su situación resulta ambigua en relación con los danzantes disfrazados de europeos. Ello se debe a que es criollo, pues ha nacido en territorio colonial y no en Europa, lo que hace del chuto un personaje gracioso que busca el ascenso social, intención que se refleja en su forma de abrirle camino a la comparsa a través del público.

Como buen mestizo el chuto usa un sombrero tongo negro adornado con cintas de colores y en su cuello luce un pañuelo de seda. También lleva un chaleco bordado y una camisa blanca impecable, rematada con una corbata oscura. Sus pantalones son sueltos como un delantal y están coloridamente bordados. Su calzado son botas para montar a caballo. Es decir, tiene todas las trazas de un señorito que aspira a ser de la alta sociedad, si exceptuamos el detalle de que porta una máscara que le arrebató la apariencia humana y lo convierte en un ser fantástico.



10

◀ Fig. 9. Chuto mestizo con sombrero negro, camisa blanca y chaleco bordado, portando un muñeco en el brazo. Sapallanga, Huancayo.

▲ Fig. 10. Chutos de pueblo, con sus tradicionales varas, con las que arrancan jocosamente las pertenencias de los visitantes. Muquiyauyo, Jauja.



La formidable máscara es de cuero, con cejas adheridas de pellejo y lana, debajo de las cuales se hacen orificios para que el danzante pueda ver. Sin embargo, los ojos de la careta se ubican bajo los orificios y son esferas de cristal que le dan un aspecto impresionante. La enorme nariz y las orejas también son de pellejo y están cosidas a la máscara. Un par de mejillas coloreadas con pintura roja y una frondosa barba de piel de ovino redondean la idea de un viejo socarrón, que coquetea con las chicas del público dedicándoles canciones. Se burla de los sorprendidos espectadores masculinos, a quienes insulta o gasta bromas, a



11

- ▲ Fig. 11. Doctor o Machu, personaje que preside la comparsa del Auca chileno. Fiesta de la Virgen del Carmen, Paucartambo.
- ▶ Fig. 12. Avelino de Cáceres, vistiendo terno negro, cubierto de parches, con el que pasaba desapercibido ante el enemigo. San Jerónimo de Tunán, Junín.
- ▶ Fig. 13. Avelino de Cáceres, con su tradicional traje de retazos de tela. Pasacalle del Ño carnavalón 2019. Huancayo.

veces sacudiendo su látigo de pellejo (arma que parece constante en todos los personajes bromistas que abren el paso en las danzas). Como buen personaje lúdico, puede sostener un muñeco que es su propio reflejo y con el que habla, recurso del que se vale para halagar a las chicas que lo observan o para soltar comentarios graciosos de manera disimulada, los cuales dirige a quienes desea importunar alegremente.

En cierto modo, el chuto nos recuerda una parte significativa de nuestra historia como una nación que se construye, pedazo a pedazo, después de una conquista violenta, por decir lo menos, y que es un tema central que no cesa de reaparecer en el devenir del país.

Tricksters de Guerra: el Tayta Cáceres y los Avelinos, la Maqtada y el Auqa chileno

Entre 1879 y 1883, Perú enfrentó una guerra contra Chile con desastrosos resultados. El conflicto nos legó episodios desgarradores, aunque también héroes y victorias morales. Además, el descubrimiento de que, luego de la independencia, se había constituido un país culturalmente dividido.

Uno de los pocos sucesos que gusta recordar la historia local realza el valor y la destreza de un hacendado ayacuchano, conocedor del idioma quechua y de las características del territorio andino, quien, al mando de un improvisado ejército, obtuvo victorias en territorios de los Andes centrales mediante una estrategia de lucha de guerrillas. En la actualidad, el mariscal Andrés Avelino Cáceres es evocado como un héroe cultural, a la vez que como un personaje burlesco por derecho propio, en razón de su capacidad para organizar y liderar una valiente milicia de comuneros que supo burlarse, con teatralidad y embozo, de la superioridad militar de las fuerzas invasoras.

Aún hoy los pobladores de la sierra central narran con orgullo las hazañas del tayta Cáceres, sobre todo aquellas que refieren cómo se disfrazaba de mendigo harapiento (como el dios Cuniraya) y lograba caminar por entre los chilenos, venderles leña y espiar sus pertrechos, para luego volver y robárselos. Digno personaje imposible de atrapar, Cáceres mereció que sus enemigos le pusieran precio a su cabeza y lo bautizaran como “El Brujo de los Andes”⁶. No ha dejado de ser homenajeado por sus aliados, quienes todavía danzan sus hazañas. La sombra del mariscal sigue rondando sobre los Andes, como lo prueba la danza de los avelinos que se baila en San Jerónimo de Tunán, en el distrito de Hualhuas, en Huancayo (Junín), el 16 de agosto, para honrar al santo epónimo de la comunidad, y el 30 de septiembre, durante la fiesta de San Roque.

Una orquesta típica con violines, saxos, clarinete, arpa y tinya antecede a unos danzantes cuya coreografía libre consiste en pasos cortos y rítmicos de talante cómico. La celebración alcanza su plenitud cuando ellos sirven comida a los cargos de la fiesta, imitando onomatopéyicamente el sufrimiento de los animales (cuyes, cerdos y pollos) que serán comidos.

Los bailarines lucen ternos oscuros a los que se les ha bordado, como si fueran harapos, trozos de tela. Llevan la infaltable máscara de pellejo o lana, donde destaca una enorme nariz. Su sombrero de fieltro tiene la forma de un cono. Danzan con ojotas y portan una manta que envuelve la comida que se distribuirá a las autoridades. Hay quienes afirman que la danza representa a los harapientos espías de Cáceres o al mismo mariscal, ya que evoca sus ardides para infiltrarse entre los enemigos y burlarse de ellos. Otra versión alega que se trata de los soldados peruanos que, andrajosos y cansados, pero animosos, regresan del combate. Lo cierto es que, en cualquier caso, se celebra una victoria frente a un enemigo marcial, apelando a la informalidad y la gracia del soldado que nunca se rinde.

El jueves de la Semana Santa vuelve el mariscal Cáceres a los Andes, a través de la representación de la maqtada (o tropa de Cáceres) que se realiza en distintos distritos de la provincia de Jauja. Es una interesante manifestación carnavalesca, de fervor patriótico en pleno rito religioso; un homenaje a las huestes de campesinos que, sin preparación aunque con mucha tenacidad, lograron confrontar a un ejército superior bajo el mando de un líder guerrero ya mítico.

Por último, dejamos el valle del Mantaro y nos vamos al Cusco, a las festividades de la Virgen del Carmen, donde la comparsa del auqa chileno personifica esta vez al ejército invasor.

La tropa cuenta con un gran número de danzantes hombres, encabezados por el machu, un viejo de máscara narigona y bigote. Este aparece acompañado por una coqueta dama enmascarada que se protege elegantemente tras una sombrilla y por un maqta, suerte de bufón que imita los pasos de los danzantes. Se forman dos columnas siguiendo un compás militar interpretado por acordeones, qenas, tambor, platillo y violín, cuando no por una banda completa. La contradicción surge ante la marcialidad militar que se pretende lúdicamente y los coqueteos y piruetas del maqta, la dama y el machu. Los trajes incluyen un sombrero de paja con cintas de colores, una camisa de manga larga, un pantalón militar, unos zapatos negros con polainas y sonoras espuelas, y un pañuelo de color en la cintura. Como se estilaba, las máscaras son de yeso y recrean un serio rostro de tez blanca.

Mientras los vemos alejarse, nos quedamos pensando en la condición binaria que supone contrastar la actitud disciplinada de un ejército invasor con la picardía de sus rivales. Es decir, la necesidad del orden para generar el caos que prevalece en la población andina. De ahí su habitual firmeza, pero también su disposición para la danza, a pesar de haber afrontado siempre situaciones de dolor y fuego.



12



13

Un carnaval permanente: la fiesta del agua en Andamarca

En la lejana Europa el carnaval nació en honor a Dionisio y se prolongó como una celebración donde las reglas se relajaban, el mundo se invertía y lo prohibido se transformaba en risa constante. La Iglesia no pudo vedar el carnaval, pero al menos consiguió relegarlo a un espacio temporal, limitándolo a las semanas previas al Miércoles de Ceniza que marca el comienzo de la Semana Santa. Era una manera de permitir el desborde y los excesos antes de que llegara el periodo sagrado de recogimiento y penitencias.

Es una extraña coincidencia que el carnaval europeo que trajo la conquista se festejara en las mismas fechas en que las lluvias abundan en la sierra. Una suerte de correspondencia entre la fertilidad del entorno y sus habitantes hizo que los carnavales alentaran el relajamiento de las reglas, la inversión del mundo y el desenfado colectivo. La fertilidad es celebrada y promovida a través del agua y el barro, tanto en el ecosistema como en el mismo festejo, donde se suele embadurnar rostros y cuerpos en medio del fragor de la música y la algarabía de la gente. Sin embargo, a diferencia de Europa, la categoría de carnaval excede las indicaciones del calendario y vuelve a apoderarse de cada fiesta. Los personajes que hemos visto encarnan ese espíritu transgresor, especialmente aquellos que promueven la fertilidad. El desborde en el comportamiento y el uso de la máscara nos devuelven un ser distinto al

humano, lo que nos permite adentrarnos en el mundo al revés.

En Andamarca, en el distrito de Carmen Salcedo, Provincia de Lucanas (Ayacucho), durante el mes de agosto se lleva a cabo una deslumbrante fiesta en la que se limpian las acequias y se articula la organización comunal. Aquí las celebraciones implican ceremonias de propiciación de la abundancia del agua y de la fertilidad, a través de rituales que también incluyen la delimitación de la estructura de la comunidad. El personaje central es el danzante de tijeras, quien no solo danza sino impresiona con sus proezas. Sin embargo, una fiesta que otorga importancia al agua no puede ser ajena a la dualidad que representa el río Negromayo, cuyas dos orillas cuentan con rituales autónomos: la occidental lo celebra el 24 de agosto y la oriental el 25.

Los festejos de ambas riberas son auspiciados por santos diferentes, que bendicen las acequias mientras surgen los personajes burlescos. En la banda occidental, donde es venerado San Isidro Labrador, irrumpen unos jóvenes con sombreros de paja y rostros pintados de negro. En contraste, en la orilla oriental, cuya patrona es Santa Rosa, aparecen unos personajes que cubren sus cabezas con gorros de piel y untan sus rostros de rojo (*puca* en quechua). Entonces, en cada lado del río se efectúa un ritual que es estructuralmente similar, aunque tiene lugar en días distintos. En ambos casos, mientras se bendicen los estanques en nombre del santo correspondiente, los personajes lúdicos de cada grupo hacen travesuras y recuerdan que el propósito de los rituales también es celebrar la vida y la fertilidad (ver pág. 215s).

Por tanto, este juego cuyos personajes, en principio, recrean la división (entre las orillas del río, entre un santo foráneo y una santa local, entre la agricultura y la ganadería, entre la puna y el valle), finalmente representa la complementariedad que liga a ambos espacios.

▼ Figs. 14a, b. La vieja y el arador, personajes pícaros y jocosos que crean un clima de alegría en la fiesta del agua. Andamarca, Ayacucho.



14a

Los grupos lúdicos alegran a la concurrencia expresando sus emociones de manera exagerada. Cuando suenan los infaltables coheteros, se apuran en esconderse. Siempre están corriendo en fila y formando círculos como si tramaran algo. Y sí que lo hacen, pues muchas veces transportan muñecos en cochecitos e invitan al público a sostenerlos como si fueran bebés e incluso a darles de lactar. En pleno agosto, ellos nos recuerdan que el carnaval puede durar todo el año.

Cuando nuestro desfile de personajes burlescos de los Andes parece arribar a su fin, asoman dos más, también vinculados a la fiesta del agua de Andamarca. Sus máscaras son de pieles de pellejo y usan sombreros de cono. Uno de ellos es un hombre, pues lleva un arado enorme de tracción animal. En cuanto al otro, si obviamos el traje con pollera y una máscara que no esconde una trenza, se trataría de un caso de travestismo andino, propio de espacios donde prevalecen los hábitos del carnaval. Ambos representan a una pareja disfuncional y se pelean delante de los espectadores. Hacen reír a las parejas que, de algún modo, entienden lo ridículo de este tipo de conflictos (y tal vez lo absurdo que pueden ser los humanos). Es posible que sean la síntesis de lo que ya hemos visto, donde los opuestos son complementarios y aun lo contradictorio se articula con un abrazo.

Ahora nos vamos alejando discretamente de todos estos personajes, antes que se den cuenta de que estamos escapando de su universo. Una creación que nos demuestra que los rituales andinos pueden tener muchas funciones, ya sea para estructurar a la comunidad o para revelar las contradicciones de la vida. Asimismo, nos recuerda que un mundo como el andino, que ha sufrido una historia de violencia y marginación, abre un espacio para la diversión y la alegría, reafirmando la necesidad de proseguir la fiesta a la sombra de los cerros tutelares.

Hemos pasado revista a una serie de personajes burlones que, con sus máscaras de demonios, héroes militares, individuos mestizos, animales sagrados, intelectuales pretenciosos o jueces anónimos, han conformado las variadas comparsas. A través de coreografías teatralizadas, ellos nos han mostrado, en forma condensada, lo absurdo del sistema legal, jurídico y religioso al que parecemos seguir tan mecánicamente, a tal extremo que lo único que nos queda es ponerlo en evidencia mediante un humor desbordado. Cuando el *trickster* enmascarado despeja el terreno para las comparsas, manteniendo el orden a punta de bromas y latigazos, su acción también nos abre el universo festivo y nos descubre la inversión del mundo. A menudo da la impresión de que solo él tiene el derecho de invertir, como si fuera una suerte de dios. Sin embargo, su presencia nos invita a romper con lo establecido aun en situaciones difíciles, tal como reza una canción de carnaval traducida por José María Arguedas:



*Con el viento he llegado,
con la lluvia he venido,
con el granizo entro al pueblo
cantando!
con la lluvia y con el viento.*



Las máscaras en las fiestas del Perú

Gisela Cánepa Koch

En el Perú contemporáneo, junto con el vestuario, las máscaras constituyen uno de los elementos más llamativos de las danzas interpretadas en contextos festivos. Además, son marcadores de identidad étnica y referentes de tradiciones regionales. En lo que respecta a su condición de objeto cultural, destaca la diversidad de los personajes que encarnan, así como sus rasgos estilísticos. De ahí que un mismo personaje –por ejemplo, el esclavo negro de la Colonia o el diablo– sea representado de manera distintiva en las diferentes regiones del Perú. En ese sentido, las máscaras son una manifestación expresiva, estética y material de la diversidad y particularidad cultural del país.

Máscaras como las de esclavos negros y diablos se encuentran en todo territorio donde hubo presencia europea y se dieron procesos de hibridación cultural. Estas aparecen en fiestas tradicionales de México, Venezuela, Colombia, Ecuador, Bolivia y Chile. En cada una de ellas y en sus variantes locales están inscritas las huellas de un pasado colonial que el Perú comparte con otras sociedades del ámbito latinoamericano y que lo sitúa en un contexto de flujos transcontinentales. Por ello, la máscara de las danzas de los negros hace referencia a una historia de dominación europea, pero también a la presencia e influencia de grupos de origen africano en el devenir histórico y cultural del Perú.

Finalmente, el uso de la máscara, ya sea en el teatro, el ritual o la fiesta, es fundamental para la condición humana en un sentido antropológico. Como representación y medio para

Página 100:

◀ Fig. 1. Máscara y vestimenta de la danza de venados o lluchos, Huamachuco, La libertad.

▼ Fig. 2. Personaje enmascarado de textil Paracas. Detalle de manto blanco. Museo de Arqueología y Antropología Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima.



la acción escénica, la máscara contribuye a la reflexión y elaboración en torno a la identidad y la relación con el otro. Por su capacidad de otorgar presencia nos reta a pensar en los complejos vínculos que establecen entre la persona que la usa y el personaje que es representado. ¿Qué es lo que está en juego para el danzante que baila con una máscara cuya figura es la de un animal, un ser sobrenatural o un personaje histórico? ¿Qué tipo de presencias sociales se constituyen en la invocación de la naturaleza, el mundo sobrenatural y la historia? Acercarse a las máscaras de las fiestas del Perú nos coloca, entonces, en la intersección entre lo particular y lo universal, y nos invita a explorar la diversidad cultural en el marco de procesos globales.

A través del tiempo y el espacio

A pesar de la diversidad de máscaras que hay en el Perú y del hecho de que su uso ritual y festivo sigue vigente, existen pocos estudios sobre ellas. Apenas se cuenta con algunos artículos aparecidos en revistas, periódicos y catálogos de exposiciones, entre los que sobresalen los textos de Lizardo Luna, Fernando de Szyszlo¹, Arturo Jiménez Borja², Simeón Orellana, Segundo Villasante Ortiz, Enrique Cuentas Ormachea y David Castillo Ochoa³ quienes escriben a partir del arte y los estudios de folklore. Otras fuentes bibliográficas relevantes en el campo de la arqueología y la etnohistoria son los estudios de Anne Marie Hocquenghem y R. T. Zuidema⁴. Si bien los autores mencionados se ocupan predominantemente de la región andina, Simeón Orellana e Irving Goldman⁵ ofrecen referencias a máscaras de la Amazonía. Trabajos más recientes incluyen el libro de Marita Huanca y Nuria Alfaro y la tesis de Xueqing Zhou⁶.

En su mayoría, se trata de obras de tipo descriptivo que resaltan la naturaleza artesanal, folklórica, expresiva y de objeto de colección de la máscara. Sin embargo, estas publicaciones constituyen en la actualidad una fuente importante para el estudio de la máscara en el Perú. Otras fuentes de gran interés son, por ejemplo, la colección de máscaras de Arturo Jiménez Borja, así como el catálogo y folleto de dos de sus exposiciones, realizadas en 1947 y 1979, respectivamente. Esta colección forma parte de un acervo de valor etnográfico más amplio que incluye indumentaria, mates burilados e instrumentos, el cual ahora está bajo la custodia del Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Las colecciones arqueológicas del Museo de Arqueología, Antropología e Historia Nacional del Perú, el Museo Larco, el Museo Nacional de Sicán y el Museo Arqueológico Nacional Brüning guardan máscaras de metal o cerámica provenientes de culturas pertenecientes a los distintos periodos prehispánicos. Destacan las máscaras funerarias de la costa norte peruana encontradas en las tumbas de personajes importantes y que representan a su divinidad central con atributos de ave y de animales marinos, rasgos asociados al mítico Naylamp analizados por Shimada⁷.

Jiménez Borja⁸ se refiere, además, a la representación de danzantes que llevan máscaras en objetos de cerámica Mochica o Chimú y en los textiles Paracas como evidencia de su uso en contextos rituales y festivos. Su registro más antiguo, según este autor, se remonta a las pinturas rupestres de Sumbay en Arequipa. En lo que se refiere al uso de la máscara en tiempos del Incanato y la Colonia las principales fuentes son las crónicas del Inca Garcilaso de la Vega y de Bernabé Cobo⁹, así como las crónicas ilustradas del obispo Baltazar Martínez de Compañón y Guamán Poma¹⁰. También tenemos los escritos de Juan Antonio Suardo y Josephe Mugaburu¹¹ en cuanto a la Lima colonial, mientras que las acuarelas de Pancho Fierro son una valiosa fuente respecto a los inicios de la República.



◀ Fig. 3. Colorida máscara de *ukuku*, confeccionada en lana. Cusco.

▲ Fig. 4. Máscara de madera de danzante del *tuy tuy*, originaria de Huamalies, Huánuco.

▼ Figs. 5. Colección Arturo Jiménez Borja Museo de Artes y Tradiciones Populares Instituto Riva-Agüero PUCP.

- Máscara de oso. Yeso policromado. Procede de Juli, Puno.
- Vaca, máscara en badana policromada elaborada por Joaquín López Antay. Procede de Ayacucho.
- Auqui, danza de los Auquis, cuero sin curtir y aplicaciones. Procede de Áncash.
- Máscara de Huacón, madera tallada. Huaconada de Mito, Junín.
- Auqui, danza de los Auquis, cuero sin curtir. Procede de Junín.
- Máscara de danzante Jijahuanca, madera y yeso policromado. Procede de Huánuco.



5a



5b

Los personajes representados y las diferencias locales

Las máscaras arqueológicas y etnográficas dan cuenta de una amplia diversidad de personajes. Entre las más antiguas están las de animales, como aquellas de cazadores de vicuñas. La iconografía de las máscaras Mochica y Chavín presenta rasgos felinos que aún persisten en nuestros días en las máscaras de baile de la jija de Huanca o la diablada de Puno.

El repertorio de representaciones de animales incluye unos de origen autóctono y otros traídos por los europeos. En ese espectro, se puede identificar vicuñas, venados, cóndores, gavilanes y otras aves nativas, al igual que osos, monos, loros, leones, llamas, toros y vacas. Como he señalado en otra parte¹², varios de estos personajes se encuentran también en la tradición oral, hecho que permite especular acerca de la relación entre representaciones escénicas y expresiones orales.

Otro grupo de personajes representados son los seres sobrenaturales o pertenecientes a otra humanidad. Ya me he referido a la representación del dios Naylamp en las máscaras funerarias de la costa norte peruana, a las que se suman otras de carácter etnográfico como las del ukuko del Cusco. Este personaje guarda un vínculo estrecho con el Ausangate, apu tutelar de la región, y cumple la función de celador del Señor de Qoyllurit'i, además de poner orden en la peregrinación al santuario de Sinakara. Entre otras máscaras, también están la del huacón, propia de la localidad de Mito, en el valle del Mantaro; las de la danza de los auquish de las provincias de Concepción y Chupaca en Junín y las de la danza de jija ruku en Huánuco. Todas ellas han sido declaradas Patrimonio de la Nación por el Ministerio de Cultura del Perú.

En la danza de la huaconada, que se lleva a cabo en los primeros tres días del año, el huacón o alcalde es una referencia a los miembros del antiguo consejo de ancianos cuya tarea era impartir justicia. La segunda tesis que se maneja acerca de este personaje es que representa al dios Kon. Porta una máscara tallada en madera que expresa distintas emociones como seriedad, burla, ira, dolor o tristeza. Su nariz grande y aguileña evoca el pico del cóndor y alude al espíritu de las montañas sagradas. Las máscaras de la danza del auquish y de la jija ruku también representan a entidad y a los ancianos. Ambas son hechas con madera. La primera

muestra unos ojos rasgados, una nariz enorme y una barba rubia; la segunda se distingue por el policromado de la madera y la presencia de pequeños insectos de barro en el rostro.

En el conjunto de personajes sobrenaturales, cabe mencionar a los diablos, que son frecuentes en todo el territorio peruano. Sus variantes incluyen a los diablicos (Lambayeque), la diablada (Puno) y los saqras (Cusco). En los dos primeros casos, se trata de una danza derivada de representaciones del tiempo de la Colonia como la danza de los siete pecados capitales o los autos sacramentales, que tenían un fin evangelizador.

Por último, hay máscaras que personifican a grupos sociales o hechos asociados a distintos periodos históricos, como las del *qulla*, el *qhapaq qulla*, el *chunchu*, el *qhapaq chunchu*, que remiten a etnias



5c



5e



5d



5f



del antiguo Perú; el qhapaq negro, el chileno, el avelino, el majeño, los márgaros o ingleses, y los chukchus, entre tantas más. El personaje del qulla, con su máscara característica de lana tejida, representa al habitante de la región del qollasuyo, mientras que el *chunchu* luce una máscara de malla metálica sobre la que se dibujan los ojos, la nariz y la boca, y se refiere a las etnias de la Amazonía. El negro personifica a los esclavos de la Colonia y es caracterizado con máscaras de cuero o cerámica según la localidad. El chileno, personaje de las danzas del sur andino, el avelino de la sierra central y los márgaros de la costa norte peruana, recuerdan al soldado enemigo y al campesino levantado en armas durante la guerra con Chile, así como la llegada de comerciantes y marineros italianos a las costas peruanas. El chukchu, que se baila en la fiesta de la Virgen del Carmen de Paucartambo, más bien alude a la migración estacional de pobladores andinos a la selva para trabajar en las minas de oro, donde solían contraer la fiebre amarilla. Por ello, las máscaras de estos personajes son de cerámica de ese color, el cual evoca los síntomas de aquella enfermedad. Las más trabajadas se caracterizan por unas manchas negras y el esculpido de heridas o protuberancias en el rostro.

A este amplio panorama debemos agregarle las variantes locales y regionales que representan a esos personajes. Por ejemplo, las danzas en las que salen esclavos negros de los tiempos de la Colonia y cuyas denominaciones cambian según las regiones: la negrería (Pasco), los negritos (Huánuco), la pachahuara (Junín), el qhapaq negro (Cusco) y la morenada (Puno) (ver pág. 108s). En esta diversidad se aprecian las peculiares interpretaciones de este personaje histórico, que dan origen a máscaras distintivas. Por ejemplo, aquellas de la sierra central se confeccionan con cuero, mientras que las de la sierra sur son de cerámica. Pero las diferencias no se circunscriben al material, sino que se extienden a los rasgos estilísticos.

Al observar el variado repertorio de máscaras, se advierten algunos aspectos que



7



8



9



10



11

Página 106:

- ◀ Fig. 6. Máscara de malla de *qhapaq chunchu*. Personaje adornado con tocado de plumas, en la peregrinación del Señor de Qoyllurit'i.

Página 107:

- ◀ Fig. 7. *Qhapaq qolla*, con su tradicional máscara de lana y sombrero adornado de monedas, en la peregrinación del Señor de Qoyllurit'i.
- ◀ Fig. 8. Chuqchu de Paucartambo con máscara de color amarillo y cicatriz generada por el paludismo.
- ◀ Fig. 9. Máscara de majeño con nariz prominente y casaca de cuero, propia del personaje.
- ▲ Fig. 10. Moreno, yeso policromado. Procede de Moquegua. Colección Arturo Jiménez Borja Museo de Artes y Tradiciones Populares Instituto Riva-Agüero PUCP.
- ▶ Fig. 11. Moreno, yeso policromado. Fiesta de la Virgen de la Candelaria, Puno. Colección Arturo Jiménez Borja Museo de Artes y Tradiciones Populares Instituto Riva-Agüero PUCP.

merecen ser destacados. En primer lugar, el rol central que tiene la máscara en la danza desde la época prehispánica hasta el presente, lo que remite a su carácter ritual y festivo. En segundo lugar, el rol de la máscara como mediación entre mundos (el sobrenatural y el natural; la naturaleza y la esfera cultural; los distintos grupos sociales). En tercer lugar, la presencia consistente de la máscara a lo largo del tiempo, lo que supone una serie de cambios y continuidades respecto a aquello que es personificado, tal como se desprende de sus particularidades formales y estilísticas. En ese sentido –y junto con otras manifestaciones de la cultura material y visual–, la máscara es un medio a través del cual los pueblos organizan su mundo social.

Pese a la importancia que tuvo la máscara funeraria en las sociedades anteriores a la conquista, a partir del periodo colonial su uso se vio restringido al ámbito escénico, a raíz de los mandatos sociales, creencias y formas de relacionarse con el mundo sobrenatural impuestos por los nuevos poderes. Esto motivó un rediseño de los ritos funerarios y las prácticas de entierro. Sin embargo, las costumbres y regulaciones en torno a las prácticas coreográficas, aunque con distintos matices en el transcurso del tiempo, permitieron la continuidad de la máscara en este campo de acción, con lo que se convirtió en un recurso interpretativo y expresivo de gran envergadura. La incorporación de personajes o la eliminación de otros, así como los cambios formales (diseño, materiales y estilos de confección), responden a la voluntad de distintos grupos sociales interesados en darle un sentido a la historia y afirmar su presencia e identidad, o en reubicarse en un orden social determinado. En conclusión, la diversidad presente en el repertorio de máscaras se debe a un intenso y complejo proceso de interpretación e intervención en el devenir histórico de la sociedad peruana.



Las máscaras que pertenecen a personajes emblemáticos y que aparecen en todo el país no solo muestran variaciones según las danzas propias de cada región, como se ha señalado en relación con el personaje del esclavo negro de la Colonia. También es posible identificar cambios en el personaje de una misma danza a lo largo de la historia, como sucede con la máscara de la diablada que se baila en la fiesta de la Candelaria en Puno. Esta danza representa la lucha entre el bien y el mal. Según Cuentas Ormachea es originaria de Juli y se define como mestiza, pues es el resultado de la hibridación de elementos religiosos autóctonos y católicos.¹³ Fue precedida por la danza del anchanchu, que representa a pequeños seres con nariz de cerdo y cuernos de becerro (ver pág. 110-figs. 15, 16). De acuerdo a la tradición oral, estos son los dueños de las minas y, por lo tanto, están vinculados al manqapacha, el reino de la oscuridad y lo maligno. Posteriormente, durante la Colonia, los jesuitas radicados en Puno escenificaron autos sacramentales con fines evangelizadores, así como

◀ Fig. 12. Máscara de qhapaq negro de Paucartambo.

◀ Fig. 13. Máscara de cuero de la danza pachahuara, o danza de esclavos de Navidad. Acolla, Junín.

▲ Fig. 14. Máscara plateada del rey moreno, en la fiesta de la Virgen de la Candelaria.



15



16



17

- ▲ Fig. 15. Máscara de Diablaza, yeso policromado. Fiesta de la Virgen de la Candelaria, Puno. Colección Arturo Jiménez Borja Museo de Artes y Tradiciones Populares Instituto Riva-Agüero PUCP.
- ▲ Fig. 16. Máscara moderna de la diablada, elaborada por el artesano Edwin Loza, con nuevas técnicas que la hacen liviana; incluye el uso de algodón, cola, aserrín, papel maché, entre otros.
- ▶ Fig. 17. Máscara de Diablo, hojalata policromada. Pertenece a la Diablada de Ichu, Puno. Colección Arturo Jiménez Borja Museo de Artes y Tradiciones Populares Instituto Riva-Agüero PUCP.
- ▶ Fig. 18. Máscara del diablo mayor, en la fiesta de la Virgen de la Candelaria.

cantos y danzas que representaban los siete pecados capitales y la lucha entre ángeles y demonios. Finalmente, según una leyenda, la danza –tal como se conoce hoy– nació cuando el español José Salcedo tuvo que atajar la orden que había dado de destruir la casa de los mineros de Laikakota, cerca de la ciudad de Puno, debido a que se vio al anchanchu luchar contra la Virgen María. Desde ese momento, recibió el nombre de Virgen de la Candelaria, por las llamas que salían de la mina.

La danza fue objeto de varias transformaciones, particularmente en lo que respecta a la máscara del caporal o diablo mayor, que al principio se confeccionaba con piel de animal y luego con yeso. La careta se cubría de oro y adornaba con reptiles, colmillos, cuernos y orejas. Tenía la forma de un sapo. Estos adornos debían representar los siete pecados capitales. Más adelante, se añadieron elementos como dragones u otras figuras que corresponden a influencias asiáticas, tibetanas y de culturas prehispánicas como Sechín, Chavín, Mochica y Nazca. En las últimas décadas del siglo XX, dada la preocupación de los danzantes por alcanzar una presencia espectacular, fue aumentando el tamaño de la máscara. Para resolver el problema que planteaba bailar con un artilugio cada vez más pesado y evitar que se rompiera con facilidad, los artesanos empezaron





a elaborar máscaras de caporal con latón, material que luego sería reemplazado por resina o fibra de vidrio. Sin embargo, no se ha dejado de fabricar máscaras de yeso.

El nivel de espectacularidad de la máscara del caporal también se explica por el hecho de que los danzantes renunciaron a hacerla para encargarla a maestros mascareros especializados en su diseño y preparación. En la medida en que las máscaras se tornaron más complejas fue necesario contar con artesanos expertos. Este proceso, que se inició en la segunda mitad del siglo XX, señalado por Xueqing Zhou,¹⁴ implicó, por un lado, la profesionalización y masificación de la producción, y, por otro, la mercantilización de la máscara como objeto cultural. Al mismo tiempo, la propia danza de la diablada y la fiesta de la Virgen de la Candelaria pasaron por un proceso de expansión y difusión mediática, gracias a lo cual ganó una presencia nacional.

Otras modificaciones atañen a los temas centrales, entre estos el de los siete pecados capitales, que ha cedido ante una interpretación más general de lo maléfico. Así se han incorporado elementos y diseños relacionados con personajes del universo cinematográfico y televisivo. Tales influencias han ampliado el repertorio de figuras que acompañan a los ca-

▲ Fig. 19. Máscara de China diabla. Fiesta de la Candelaria.

► Fig. 20. Máscara de malla de *qhapaq chunchu*. Cusco.

► Fig. 21. Máscara de cerámica de la danza los shapish. Chupaca, Huancayo.

porales e integran el conjunto de la comparsa: los diablos menores, las chinas diabladas o chinas supay, el viejito, el negro jetón, el león, el murciélago, el cóndor, el oso, el gorila y el indio apache.

Estos esfuerzos de innovación se entienden como un anhelo de modernizar la danza y se registran también en las máscaras de la danza de los diablicos de Túcume. En este caso, se percibe un proceso de revitalización de repertorios culturales tradicionales de origen muchik en el marco de un discurso de afirmación de identidad regional y de la declaración de la danza como patrimonio nacional en el año 2013. Aunque por razones de costos y la falta de artesanos expertos ya no se elaboran máscaras de diablicos de lata como era tradicional, en el contexto de revitalización de la danza se han montado talleres para que los jóvenes escolares aprendan a crear sus propias máscaras y se comprometan con la danza. Si bien estas son confeccionadas con cartón, los talleres han sido claves para lograr un acabado fino y destacado colorido.

Los cambios que se introdujeron también respondieron a las aspiraciones de los maestros artesanos de lograr una excelencia en los aspectos creativos y estéticos; asimismo, a la necesidad de atender a la demanda de nuevas generaciones de danzantes cada vez más urbanos, modernos y globalizados. Además, había que innovar constantemente los diseños para que fueran competitivos en el creciente mercado de máscaras de la región. Una

de las últimas novedades tiene que ver con la adaptación de luces de fabricación china, dispositivo que permite lucir las máscaras en la noche y les otorga un distintivo acorde con los desarrollos tecnológicos contemporáneos.

La máscara como agente diferenciador étnico y social

Además de la existencia de una diversidad de personajes, cada uno con su máscara distintiva, también se notan variaciones en un mismo personaje. Esto no obedece únicamente al genio creativo o al deseo innovador de los danzantes y mascareros. Aparte de constituir un ámbito de exploración estética y creativa, la máscara en el Perú cumple una función social que se hace efectiva a través de su uso ritualizado en contextos festivos. Por ello, las variantes de un mismo personaje sirven para marcar, afirmar y autenticar diferencias de distinto orden, por ejemplo, geopolíticas, étnicas, o de género. Para comprender esta función diferenciadora es preciso contextualizarla dentro de una estructura de relaciones de semejanza y oposición que son puestas en escena y mediadas justamente por las máscaras.

En las danzas de esclavos negros reseñadas líneas arriba salta a la vista que las variantes sirven para diferenciar regiones, pero también localidades que comprenden provincias, distritos y comunidades. La diferenciación se establece a través de elementos formales y estilísticos. Así, el uso de cuero o yeso distingue a las máscaras de la pachahuara (Junín) y del qhapaq negro (Cusco) en el ámbito regional (ver pág. 109). Otro tanto sucede con el empleo de cerámica o malla metálica en el caso de los *shapish* o habitantes de la selva (Junín) y en el los *qhapaq chuncho* (Cusco), respectivamente.

Esta función diferenciadora atraviesa el uso de la máscara de tal modo que opera en distintos niveles e identifica a localidades dentro de una misma región. Por ejemplo, las





22



23

▲ Fig. 22. *Cusillo*. Material textil, cuero y apicaciones. Procede de Puno (participa de diversas danzas de esta región). Colección Arturo Jiménez Borja Museo de Artes y Tradiciones Populares Instituto Riva-Agüero PUCP.

► Fig. 23. *Cusillo* con muñeco que representa al mismo personaje, su rol es animar, ordenar, divertir y abrir espacio entre el público. Puno.

► Fig. 24. Máscara del auquish blanco, elaborada del tronco de huacacacha. La barba, bigote y cejas son de lana de alpaca. Distrito de Chambará, Junín.

► Fig. 25. Auquish con máscara de madera, característico por su rostro arrugado, burlón, que expresa vejez y picardía. Jauja, Junín.

máscaras del auqa chileno en Paucartambo y en el distrito de Coya, ambas pertenecientes a una de las danzas tradicionales del Cusco, representan claramente al mismo personaje, pero muestran diferencias singulares. Estas no se manifiestan en la elección del material, pues las dos son de yeso, sino en los componentes estilísticos. En la máscara del auqa chileno de Paucartambo destacan los bigotes y la barbilla pintados de dorado, rasgos que están ausentes en la de Coya.

Las diferencias pueden darse también en el acabado y maestría de la confección. Esto es evidente a propósito de las máscaras del *saqra* de Paucartambo, que se distinguen rápidamente de aquellas que se usan en la misma danza en los pueblos de los distritos y provincias vecinos. Lo mismo ocurre con las de la diablada de Puno. En ambos lugares existe una tradición de maestros artesanos que se han dedicado a la elaboración de esas caretas. Esto despierta el interés de los danzantes de la región por copiar o adquirir las máscaras de artesanos renombrados, con el afán de embellecer y enaltecer sus danzas y fiestas locales.

En consecuencia, la función diferenciadora también puede implicar una serie de tensiones. Por una parte, para que una máscara sea reconocida como distintiva y propia de una localidad o un grupo, se requiere de una audiencia que la identifique como tal. En ese sentido, es esencial que los elementos característicos se visibilicen y destaquen por medio de los recursos formales, mejor aún si pueden ser valorados estéticamente. Pero también es necesario restringir la presencia de la máscara, pues esta debe ser usada dentro las



24



25

fronteras señaladas por cada grupo. De ahí que definir y reconocer máscaras distintivas sea una competencia en la que se miden diversos elementos materiales, formales y estilísticos.

Es de suma importancia considerar que las diferencias señaladas tienen connotaciones significativas y valores socioculturales que funcionan como marcadores de identidad, al mismo tiempo que de jerarquización social. Las máscaras de piel de animal, madera o lana se asocian a lo rural, indígena, campesino y tradicional, en oposición a las de cerámica, malla metálica o lata, que involucran lo urbano, mestizo y moderno. En esa perspectiva, la pequeña diferencia en el diseño de las máscaras del auqa chileno a la que se ha aludido anteriormente cobra gran relevancia. En el mundo andino, la barba es un indicador racial que identifica a los europeos. La inclusión del bigote y la barbilla en la máscara del auqa chileno del pueblo de Paucartambo, en contraste con la del pueblo de Coya, revela un esfuerzo por distinguir al personaje y su fiesta como mestizos. Esta distinción de carácter étnico (indios y mestizos) también es subrayada por el material de la máscara, así como por el lenguaje inherente al diseño y estilo.

Sobre esta cuestión, se puede mencionar la oposición entre el ukuko (personaje central de la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i, que lleva una máscara tejida de lana negra o colores oscuros) y los personajes de otras danzas que participan en la misma festividad, como la contradanza o el auqa chileno (cuyas máscaras son de yeso). El ukuko, de origen mítico,¹⁵ es el hijo de la unión entre un oso y una mujer, aunque también está fuertemente asociado a la llama. Su nombre castellanizado, pablucha, se deriva de la palabra *paqucha* o *alpaquita*.



26

▲ Fig. 26. Ukuko con máscara de lana y látigo para poner orden. Cusco.

► Fig. 27. Máscara de guerrero de la huanca danza, confeccionada en madera. Áncash.

► Fig. 28. Máscara de malla, de la contradanza cusqueña.

El color negro se vincula con el agua, atendiendo a la función ritual que cumplen los ukukos al subir al nevado Ausangate para bajar hielo a sus comunidades.

En el caso del ukuko, las características de la máscara indican la asociación del personaje con el mundo animal y sobrenatural de acuerdo con su origen mítico. Asimismo, operan como marcadores étnicos, atribuyendo a la peregrinación una identidad primordialmente indígena. Sin embargo, la función social de la máscara en los Andes da lugar a procesos complejos a través de los cuales las diferencias étnicas son permanentemente negociadas y redefinidas.

En la región Cusco, por ejemplo, el qhapaq qolla es un personaje que también está ligado al universo de las alturas y a la llama. Y, al igual que el ukuko, lleva una máscara de lana. Sin



embargo, no es negra sino blanca. Esta diferencia de color sirve para otorgarle una identificación mestiza. Es decir, ni el uso de la lana, ni la asociación con el mundo animal o con el de los pobladores de las punas, funcionan como marcadores fijos. Estos pueden ser manipulados recurriendo a pequeños detalles de forma o estilo, los cuales adquieren una mayor relevancia simbólica según el contexto y quién sea el portador de la máscara. Por tanto, la participación de los danzantes del qhapaq qolla que llegan del pueblo mestizo de Paucartambo al santuario del Qoyllurit'i resulta eficaz en su intento por afirmar su identidad mestiza. En otras palabras, la distinción que se establece entre las máscaras de una localidad u otra, o dentro de una misma festividad, a través de elementos materiales y formales, es también de orden social y cultural, e implica consecuencias sobre las personas que portan tales máscaras.

Páginas siguientes:

- Asociación cultural común huaylarsh de Huamanmarca, en el concurso Viques 2019. Huancayo.





*Danzas y festejos
competitivos*



Mito, etnicidad e historia en las danzas andinas

Manuel Ráez Retamozo

Las fiestas y rituales de nuestro país brindan espacio para la presencia de numerosas comparsas de danza. Estas asociaciones permiten a sus cultores recrear un ámbito de identidad, pues los agrupa según su procedencia, devoción, actividad gremial, pertenencia étnica, generacional o de género, además de ser un eficaz canal de ayuda mutua (préstamos, asistencia en enfermedades y sepelio) y, últimamente, fuente de ingresos¹. Esta importante función socioeconómica que cumplen las asociaciones de danza está vinculada a otras funciones culturales e ideológicas, como la construcción y transmisión de la memoria colectiva a través de los personajes y la coreografía que dichas organizaciones conciben. Ahora bien, esta narrativa danzada no es unívoca, ya que cada danza suele tener múltiples significados: puede recrear un enfrentamiento guerrero, evocar personajes míticos o étnicos, escenificar una actividad productiva o sancionar una norma social. Por ello, la clasificación que ofrecemos complementa de manera limitada la variada relación de expresiones festivas descritas y analizadas por los autores de este libro. Aquellas que examinamos son apenas unos cuantos ejemplos de la rica diversidad del sistema festivo del país. En consecuencia, adelantamos nuestras disculpas por las inevitables omisiones que algún lector acucioso pudiera detectar.

Página 120:

◀ Fig. 1. Danza o cofradía de los negritos, con vistosos sombreros de plumas, cascabeles, campanillas de bronce y gruesos látigos. Fiestas de navidad y bajada de reyes. Huánuco.

▼ Fig. 2. Achachi, en aimara abuelo, personaje que conforma la comparsa de la morenada. Puno.



Las danzas míticas

Las danzas míticas representan acontecimientos extraordinarios o personajes sobrenaturales. Su coreografía describe arquetipos fundacionales, intermediarios ceremoniales o normas sociales que cumplir. Entre las danzas míticas fundacionales sobresalen las que recuerdan a los ancestros, fundadores del pueblo, y cuyo vestuario y coreografía aluden a su antigüedad, jocosidad y conocimientos. Así, en las fiestas de Año Nuevo que se celebran en el valle del Mantaro (Junín), destacan las danzas del corcovado, los viejitos, los auquines o auquish; en otras regiones y contextos festivos, también aparecen estas danzas míticas fundacionales bajo el nombre de machu-machu (Cusco), machu-tusuq y achachi (Puno), aukin danza (Áncash), auquish danza (Pasco), abuelitos (Lima) y abuelos de Quinoa (Ayacucho), entre otras. Asimismo, suelen acompañar múltiples actividades productivas, con personajes que asumen una labor de intermediación ritual con las entidades sagradas, como afirmación étnica o de protección y propiciación productiva. Es el caso de las limpiezas de acequias, la construcción de puentes y la afirmación de linderos comunales.

En las afamadas fiestas del agua (o de limpieza de acequias) los danzantes actúan como intermediarios ante los “dueños del agua” o sus constructores míticos. Por ejemplo, en las comunidades de la sierra alta de Lima, como la comunidad de San Pedro de Casta, durante su champería o fiesta del agua, a inicios del mes de octubre, salen los michikos, danzantes y autoridades ceremoniales, que vigilan la limpieza y entregan el agua. En la champería de la comunidad de San Juan de Iris, tenemos a los chepes, danzantes que son considerados como “hijos de la Eralda”, deidad dueña y dadora del agua. Con su danza, estos reiteran la alianza entre la entidad sagrada y la comunidad de Iris. En la comunidad de Tupicocha, la fiesta del agua se celebra en la tercera semana del mes de mayo. Allí surgen los huaris, danzantes portadores de los cráneos de los “abuelitos” y sus mensajeros, quienes, además, son los encargados de llevar el agua hacia el pueblo₂.

Asimismo, en la comunidad de Coporaque, en el valle del Colca (Arequipa), durante su limpieza de acequias, a mediados de agosto, se hacen ofrendas al mallku o espíritu de la montaña, proveedor del agua y dueño de los pastos. Los canas son los danzantes que





3

deben traer el agua y apurar la limpieza de los canales de riego, costumbre que también se mantiene en las comunidades vecinas a Coporaque. Cuando se controla y reafirma el espacio territorial, las autoridades movilizan a sus comuneros para el arreglo de algún hito dañado por el paso del tiempo o a causa de un conflicto vecinal. Este control adquiere un carácter festivo y sirve para reforzar la identidad comunitaria. Se eligen a los alcaldes varas y se transmite a las nuevas generaciones la historia comunal y la existencia de los lugares sagrados del territorio. Esto ocurre en diversas comunidades del Cusco, en las que se llevan a cabo ritos de linderaje o *colinda muyuy* (dar vuelta a los linderos).

Hemos tenido la oportunidad de asistir al linderaje de las comunidades de Qoyllurpuquio y Chocco, ambas en el distrito de Santiago, donde danzaban los waylakas, jóvenes comuneros disfrazados de mujer, que si bien evocaban a las campesinas ociosas, también propiciaban la fertilidad en la sementera. Los waylacas ondean sus banderas nacionales y blancas, mientras se trasladan por los linderos comunales; de esta manera, son vistos a la distancia

▲ Fig. 3. Danza auquish blanco del anexo de San Blas, distrito de Chamberá, Junín.



4

▲ Fig. 4. Son de los diablos de Lima en el pasacalle por los setenta y cinco años de la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas. Lima.

► Fig. 5. Diablos caporal, personaje que se enfrenta al ángel, en una lucha entre el bien y el mal. Danza diablicos de Huancabamba, Piura.

► Fig. 6. Burrufaz, personaje que acompaña la danza diablicos de Huancabamba, Piura.

por los miembros de la comunidad, al igual que por los pobladores de las de comunidades vecinas, lo que consolida los límites del territorio de pertenencia. Cuando llegan a cada hito o a un lugar sagrado, los waylacas cantan y flamean sus banderas, formando círculos alrededor del sitio. Luego, las autoridades refieren a los niños y jóvenes que siguen el ritual los pasajes históricos de la comunidad o del hito visitado, para transmitir a las nuevas generaciones su tradición y etnicidad.

En cuanto a las danzas míticas de control normativo, figuran aquellas que evocan a la autoridad tradicional que hacía cumplir las normas sociales, como sucede con el curcucho (Lima), la huaconada (Junín) o el qanchi alcalde (Cusco), cuyos danzantes hacen explícitas sus sanciones mediante la denuncia o el castigo público. Hay otras danzas míticas que



corresponden al adoctrinamiento religioso, como aquellas que se refieren al demonio y sus distintas formas de tentar o aterrar a la población, haciendo alardes de riqueza, poder o seducción. Entre estas, se cuentan las de los *saqras*, los *aukisaqra* y los *saqsampillo*, en la región Cusco, o la antigua danza del son de los diablos, que aún prevalecía en la ciudad de Lima a principios del siglo XX, en la fiesta del Corpus Christi y durante los carnavales. Sin embargo, son mayoritarias las que, aparte de dramatizar la lucha del bien contra el mal, incluyen al personaje del ángel en contraposición al jefe diablo o caporal: los diablicos de Huancabamba y el *capataz* de Sechura (Piura); los diablos de Cajabamba y de Ichocán (Cajamarca); los diablicos de Túcume (Lambayeque); los diablos de Huanchaco (La Libertad) o la popular diablada de Puno.



La diablada de Puno

La diablada es una de las expresiones coloniales más antiguas del área aimara, pues representa el enfrentamiento del bien contra el mal, y, según la tradición regional, fue un medio coreográfico para el adoctrinamiento de los indios por parte de los jesuitas de Juli. Los diablos que danzan también están asociados a los espíritus de las minas, denominados anchanchus, a los que hay que brindar y pedir permiso cuando se va extraer el preciado metal de sus entrañas. En la actualidad, la comparsa de la diablada tiene varios personajes. Los principales son el diablo caporal o mayor y el arcángel San Miguel. Ambos desarrollan en su coreografía una breve pugna, que no llega a definirse, pese a que el diablo mayor es acompañado por decenas de diablos menores, chinas diablas, diablesas, cóndores, osos y algún viejo o negro. El arcángel San Miguel lleva un reluciente casco plateado que cubre parte de su frondosa cabellera y el rostro de su máscara muestra una sublime satisfacción de victoria. Su hermoso camisón y pantaloneta blanca imitan a las que usaban los caballeros del Medioevo. Adornado con reluciente pedrería, el atuendo ostenta símbolos cristianos (cruces, copas, palomas) bordados con hilos de oro y plata. Una blanca capa envuelve parcialmente su espalda, de la que emergen sus grandes alas. Una mano aferra un escudo circular, mientras que la otra blande una amenazante

▲ Figs. 7. La diablada de Puno en la octava de la fiesta de la Candelaria.

- Arcángel San Miguel, vestido de blanco con su casco y espada plateada, representa el bien.
- Diablo caporal con su enorme máscara, luce un vistoso y esplendoroso traje.
- Diabla con diminuto y colorido traje.

espada contra el rey de los diablos. El vestuario de San Miguel se remata con altas botas blancas, cubiertas con pedrería.

El diablo caporal no se queda atrás en lo que concierne al esplendor de su traje, lo que corrobora la riqueza de ambos reinos. Resalta su enorme máscara demoníaca, a modo de escafandra, con numerosos cuernos y figuras de reptiles, batracios e insectos que brotan de sus orejas puntiagudas, nariz y afilada boca. Luce una gran capa de terciopelo, hombreras, pechera y traje con bordados de serpientes y diablos, todos hechos con hilos dorados y plateados. Ocasionalmente, porta un tridente, a diferencia de los demás diablos, que llevan pañolones de color. Lo acompañan siete diablos, que representan los pecados capitales, seguidos por decenas de diablos menores. Las comparsas se distinguen por el colorido de su vestimenta.

Las chinas diablas encarnan a las compañeras de los diablos y tienen como objetivo tentar a los devotos que asisten a la fiesta. Usan un antifaz de yeso o de fibra de vidrio y visten



7b

7c

elegantemente como el diablo, con una pechera y hombreras que cubren brevemente una pequeña blusa y una corta falda. Las diablesas incorporadas en las últimas décadas representan a las solteras. De ahí que se cubran con una jovial máscara con cuernos y agiten grandes pañuelos, con los que acompañan sus sensuales movimientos. Al igual que las chinas diablas, su vestuario se limita a una blusa y falda de reducidas dimensiones, para poder destacar sus atributos físicos. En cuanto a los demás personajes, como el viejo, el negro o la muerte, así como diversos animales, su vestuario está directamente asociado a los seres que representan.

Acerca de los disfraces, se podría señalar que el diablo es el que más se ha transformado. Su sencilla máscara de yeso antropomorfa con dos pequeños cuernos y su vestimenta de yute y lino de color han experimentado marcados cambios. Ahora prevalecen aterradoras máscaras zoomorfas o antropomorfas, al igual que suntuosos y coloridos atuendos en los que se percibe una creciente influencia oriental. Otro tanto sucede con los conjuntos

musicales que alegran la fiesta: el tradicional sicu moreno conformado por ejecutantes de sicus, platillo, triángulo, bombo y redoblante ha sido paulatinamente reemplazado por una sonora y numerosa banda. Estas constantes modificaciones confirman la vitalidad y el juego identitario de la diablada.

Las danzas étnicas y sociales

Las danzas étnicas y sociales son quizás las de mayor difusión en el país, pues representan tanto al propio grupo cultural como a otros grupos étnicos o sociales. En las danzas que remiten al propio grupo cultural (*emic*), sobresalen características estereotipadas favorables como es ser trabajador, humano, sociable o valiente, y predomina un discurso que fortalece la etnicidad. En cambio, en las danzas que se refieren a los grupos foráneos o extraños (*etic*), que suelen ser la mayoría, las características estereotipadas son desfavorables o diferentes del arquetipo propio. Estas se expresan a través de los rasgos físicos y la condición de los personajes, o mediante una relación social no aceptada culturalmente (donde prepondera un comportamiento egoísta, abusivo, salvaje); incluso, se incorporan personajes zoomorfos, lo que es una manera de remarcar la naturaleza no humana del forastero. Ahora bien, tanto las danzas *emic* como las *etic* no tienen fronteras definidas. En algunos lugares, una danza foránea puede ser apropiada y representar lo *emic*, como sucede con las numerosas danzas de chunchos: los emplumados y chunchos de Cajamarca, los emplumados de La Libertad y el *qarachunchu* o la chunchacha del Cusco. Todas estas danzas aluden a la etnicidad del campesino en oposición al misti o poderoso. Un proceso similar se observa en las diversas versiones del Inca, que son apropiadas por tratarse de una figura contraria a lo español, como sucede con los incas de La Libertad, la inga de la sierra de Lima, la inca danza de Huánuco, el Inca-capitán de Áncash, la danza inca de Pasco o el Apu Inca de Junín.

- ▼ Figs. 8. Variedad de danza de chunchos:
- Danza de los emplumados. Huamachuco.
 - Chuncho de Huamantanga. Canta, Lima.
 - Chunchacha de Cusco.
 - Qarachunchu*. Cusco.







► Fig. 9. Pallas de San Marcos, Áncash.

▼ Fig. 10. Danza coyacha mestiza. Representa el cortejo entre la coyacha y el huayna (joven).

► Fig. 11. Pallas de Corongo con su tocado de perlas y majestuosa corona de flores. Danza originaria de Áncash.

Páginas 132-133:

► Figs. 12a, b, c, d, e, f, g. Colorido y variado mosaico de huaylillas en las fiestas de navidad y bajada de reyes. Apurímac y Huancavelica.

Páginas 134-135:

► Fig. 13. Huaylía de Antabamba con sus impresionantes sombreros de plumas de pavo real, en la adoración al Niño Jesús. Apurímac.

Entre las danzas que representan la etnicidad propia, resaltan aquellas relacionadas con las actividades agrícolas y ganaderas. Estas se presentan en los carnavales o en las fiestas con participación campesina, como la de la Virgen de la Candelaria en Puno, donde se aprecian danzas “autóctonas”: llamayuris, yapuchiri, vicuñitas, wifala, qarabotas, chakarero o llameritos, entre otras. También tenemos las danzas que evocan a las jóvenes mujeres de la región: las pallas de Huaylas, Corongo, Huari o Pallasca, en la región Áncash; las pallas de los Baños del Inca (Cajamarca); las pallas de otros pueblos de La Libertad, Huánuco, Pasco, Ica y de la sierra de Lima. Asimismo, las danzas que representan a las jóvenes parejas, como la mestiza coyachayla coyacha del Cusco o la chonguinada de Junín. En esta línea se encuentran las danzas de pastoras, frecuentes en las fiestas de Navidad y Bajada de Reyes Magos (ver págs. 132ss), así como otras asociadas a los ancestros y guerreros locales: la *cachampa* del Cusco; la huancadanza, la maqtada, el avelino y la capitania en la región Junín; la danza konkon y antihuanquilla en Áncash, o la contradanza de La Libertad.







12a



12c



12b



12d



12e



12f



12g









16

Las danzas que representan lo foráneo o extraño (*etic*) son las de mayor diversidad, ya que pueden referirse a grupos étnicos, sociales o laborales. Entre las danzas étnicas foráneas, sobresalen aquellas que representan a las poblaciones amazónicas, africanas y españolas o mistis; en menor medida, aparecen danzas de connotación nacional o consideradas “ajenas” a su etnicidad, como las ubicadas en las altas cordilleras o en los cálidos valles costeros. Las danzas que evocan a la población amazónica se caracterizan porque los participantes exhiben sus cuerpos semidesnudos y pintados, con coronas de plumas, lanzas de madera, y abalorios de conchas y huesos. Por lo general, ejecutan movimientos atléticos y feroces. Entre estas, destacan la chuncha y la huanca en la sierra de Lima, los huanquillas de Áncash y La Libertad, el *qhapaq chunchu* del Cusco, y el shapish y el chuncho del valle del Mantaro (Junín).

Otro importante grupo étnico foráneo es el que se refiere a la población negra o africana, quizás por su competencia laboral en los valles costeros. Los personajes se distinguen por su piel oscura y gruesos labios. Si son esclavos llevan sombreros de paja y ropas de algodón y de corte sencillo (por ejemplo, en la danza chacranegro de Junín o en la del negro de Ica, Piura y Lima; en esta última región también se establece un vínculo con la fertilidad agrícola). Si se trata de negros libres o libertos, se adopta un atuendo de gala y enjoyado; también se muestra alguna cadena rota. A esta vertiente pertenecen las danzas de la pachahuara y la negrería

◀ Fig. 14. Los huancos de Cajatambo, en la fiesta de Corpus Christi. Sierra de Lima.

◀ Fig. 15. Elegantes pasos de la Chonguinada. Sapallanga, Junín.

▲ Fig. 16. Danza guerrera de los shapish de Chupaca, Junín.

Página 138:

▶ Figs. 17a, b. Danza de los negritos de Huancavelica, en la festividad del Dulce Nombre de Jesús.

Página 139:

▶ Fig. 18. Danza qhapac negro de Paucartambo. Cusco.

▶ Fig. 19. Danza la negrería de Yauyos.

▶ Fig. 20. Danza de la pachahuara. Junín.



17a



17b





22



22b



21



22c



22d



22e



de Junín, la negrería de la sierra de Lima, los negritos de Huánuco, Áncash y Huancavelica, el *qhapaq* negro y la negrilla del Cusco, así como la morenada y el rey moreno de Puno.

Un tercer grupo de danzas étnicas foráneas son las que representan a los españoles y sus descendientes (hacendados o mistis). Estos personajes tienen la tez clara y barba, un elegante sombrero, trajes de conquistador o de residente de la urbe colonial, y, muchas veces, llevan joyas, además de un fuste o látigo. Esta modalidad se advierte en las danzas del cahua lludanza y el chapetón en Áncash, el caballero, el abuelito y el matachín en la sierra de Lima, la contradanza en Cusco y La Libertad, y la tunantada y chonguinada en Junín.

En menor grado, también se representa a otros grupos étnicos foráneos, como los pobladores de las zonas altas de la cordillera, cuyos personajes tienen la piel curtida por el frío (se cubren con máscaras o pasamontañas), vestimenta e implementos de lana (hondas, bolsos), y jalan alguna llama. Entre estas danzas, figuran las de los collas y huaquis de Junín, el *qhapaq qolla* y el *q'anchi* del Cusco, y el *kajelo* de Puno. Asimismo, se caracteriza a habitantes de otras regiones del país o del extranjero, los cuales se diferencian por su vestuario o por el uso de algún distintivo que señala su procedencia. Estas danzas son las del cusqueño en Áncash o la del majeño en el Cusco; en cuanto a los extranjeros, están las del chileno y el auka chileno (Cusco); la de los turcos en Curgos (La Libertad), Colpa (Huánuco) y Caylloma (Arequipa), y la de los ingleses o margaros (Lambayeque).



Páginas 140-141:

◀ Fig. 21. La Tunantada de Jauja, danza que con su variedad de personajes locales y foráneos, muestra el ideal de convivencia pacífica.

◀ Figs. 22. Personajes de la Tunantada.

- a. El príncipe, tunante o chapetón.
- b. El arriero tucumano.
- c. El curandero boliviano.
- d. La huanquita.
- e. La sicaína.
- f. La jaujina.



23

▲ Fig. 23. Contradanza. Paucartambo, Cusco.

► Fig. 24. Danza guerrera shacsha. Áncash.

► Fig. 25. Chinchilpos y gamonales o negrería de Huayucachi. Junín.

La contradanza de Paucartambo

La contradanza cusqueña parodia al hacendado y su familia en el momento de ejecutar un tradicional baile de salón colonial. La comparsa es conformada por el machu o hacendado, una o dos docenas de señoritos o hijos del hacendado, y entre tres y cinco maqtas o indios de servicio. El machu o caporal, que evoca directamente al hacendado, se diferencia de sus hijos o señoritos por su elegante sombrero con pedrería, una severa máscara con largos bigotes y una prominente nariz que alude a su poder sexual. Viste un sacón largo de terciopelo, camisa de algodón, chaleco y pantaloneta hasta la rodilla, como era usual en la moda señorial del siglo XVIII. En la mano derecha porta un grueso bastón, con el que señala los cambios coreográficos. Al machu lo acompañan los señoritos, que representan a su numerosa prole. El señorito lleva una máscara de malla fina, unos cortos mostachos juveniles, un hermoso gorro cerrado con lentejuelas y pedrería, una camisa blanca de algodón con corbata, un chaleco y una pantaloneta, ambos bellamente bordados con flores y pájaros regionales. De su cintura cuelga una variedad de pañuelos de color, sus medias

llegan hasta la rodilla y calza un elegante zapato bordado. Se vale de unos pañolones para realizar diversas figuras coreográficas.

El maqta o indio de servicio, si bien debe atender al hacendado y los señoritos, termina burlándose de ellos. Usa un chullo multicolor, una máscara de rostro alegre o risueño, una camisa clara y un chaleco de lana; su pantaloneta, también de lana, es sujeta por una faja o soguilla. Lleva ojotas de cuero y una honda en la mano. Durante la ejecución de la danza, los cambios coreográficos son acompañados por el bastón en alto del machu y sus interjecciones de mando. Este personaje elabora diversas figuras dancísticas con la colaboración de sus hijos o señoritos, movimientos que los maqtas suelen sabotear fingiendo quererlos ayudar. En Paucartambo, la contradanza tiene las siguientes fases: pasacalle, segunda, tercera, qollacha, huaylas, agricultor, escobilleo y huamanga. El conjunto instrumental es mestizo e incluye un arpa, uno o dos violines, dos quenas, un acordeón y una batería.

Las danzas competitivas

Las danzas competitivas suelen evocar múltiples relaciones duales, sean de género, generacionales y espaciales o guerreras. Muchas de las danzas de género se presentan en los carnavales y toman el nombre de su localidad.

Las danzas generacionales se refieren a los retos que se plantean los jóvenes (varones o damas). En estos bailes los participantes rivalizan entre ellos mostrando su habilidad, resistencia, armonía coreográfica y fuerza física. Entre las danzas generacionales de varones, mencionaremos la shacsha de Áncash, el *qhapaq qolla*, el *qhapaq chunchu*, el *cachampa* y el *ukuku* en la región Cusco; la danza de tijeras en las regiones Ayacucho, Apurímac y Huancavelica; el hatajo de negritos de Chíncha (Ica) y la danza del wititi en el valle del Colca (Arequipa). Entre las danzas de competencia femenina, descuellan la sarahua de Piura, la guiadora de Huancavelica y la palla de Chíncha (Ica).

Las danzas de oposición espacial o guerreras son numerosas. Entre estas se encuentran la maqtada de Jauja y los chinchilpos y gamonales de Chupaca, ambas en la región Junín; los curcus y curcuchos de Huarochirí, en Lima; los huanquillas de La Libertad₃. Muchas de ellas tienen como colofón dramas de enfrentamiento ritual, como se observa en las diversas versiones de moros y cristianos, o en las del inca y los españoles, danzas que abordaremos más adelante.





▲ Fig. 26. Akshutatay o recultivo de papa. Pasacalle de carnaval huanca.

► Fig. 27. Akshutatay o recultivo de papa. Distrito de Sapallanga, Junín.

El huaylarsh del valle del Mantaro

El huaylarsh es una de las danzas distintivas del valle del Mantaro, un área geográfica ubicada al sur de la región Junín y orgullosa de sus tradiciones campesinas. Esta danza muestra varios niveles de competencia: entre géneros, entre parejas y entre agrupamientos del huaylarsh. Si bien podemos apreciarla en diversos contextos festivos de aquella zona, en la época de carnavales adquiere todo su sentido y esplendor. De acuerdo a la tradición popular de la región, su origen está asociado a la alegría colectiva que surge durante el recultivo de la papa o akshutatay. Entonces, luego de brindar a la pachamama hojas de coca y abundante chicha, las muchachas interpretaban hermosos cantos y bailaban cerca de los surcos, mientras los varones labraban la tierra con sus azadones. El akshutatay complementaba el júbilo de los



carnavales, con los jóvenes solteros que bailaban y cantaban, augurando fertilidad a la tierra y renovando sus vínculos sociales. Ambos eventos festivos darán origen al popular huaylarsh, espacio de cortejo de las parejas y de competencia social, pues los distintos segmentos sociales buscan reafirmar y fortalecer su identidad. De ahí que en el carnaval y en el huaylarsh compitan hombres y mujeres, barrios o anexos, residentes y migrantes. Sin embargo, al final, el enfrentamiento logrará consolidar la unidad de todo el cuerpo social (la pareja, el pueblo o el distrito).

En la actualidad, el huaylarsh tiene dos versiones: el huaylarsh antiguo o campesino y el huaylarsh moderno o mestizo. En el huaylarsh antiguo todavía perdura su fuerte lazo con la agricultura y la fertilidad, lo que se refleja en el vestuario, la coreografía y los versos que se dedican los solteros al danzar. En cambio, el huaylarsh moderno, aunque deriva del antiguo, aparece en los concursos interdistritales de la provincia de Huancayo a mediados del siglo XX, pero también en la ciudad de Lima, como muestra de expresión identitaria de los migrantes huancaínos, en la tradicional y famosa fiesta de Amancaes y en algunos coliseos folklóricos. La preeminencia competitiva del huaylarsh moderno en la urbe terminará estilizando su coreografía y vestuario, así como el sonido de la orquesta típica que lo acompaña (fue el maestro Zenobio Daga quien le dio su tono característico a inicios de la década de 1970). Hoy,



28a

si visitamos las comunidades sureñas del valle del Mantaro, aún podremos apreciar ambas versiones, en especial durante los días de carnaval⁴.

El huaylarsh antiguo

Los pobladores más ancianos del sur de Huancayo todavía recuerdan sus años mozos bajo los acordes del huaylarsh antiguo, que se ejecutaba en el periodo del recultivo de la papa, cuando lucían sus hermosas flores moradas y blancas, o al iniciarse la cosecha de papa del ciclo vegetativo corto. Este alegre baile era interpretado con flautas, violín o guitarra, y se daba en los descansos o al finalizar la actividad agrícola, como nos comentó el finado estudioso del folklore huancaíno don Luis Cárdenas: “Se dejaban las herramientas de labranza a un lado de los surcos, y salían las parejas a bailar descalzos, como se trabaja en la chacra, retando o enamorando primero el hualarsh (varón) a su huamblash (dama), para luego competir entre parejas, hasta la puesta del



28b

sol”. Más adelante, este baile agrícola se convertirá en la danza del huaylarsh antiguo cuando se realicen las competencias entre barrios o comunidades en los carnavales. Por ello, los jóvenes de nuestros días, al bailar el huaylarsh antiguo, aún portan algunos instrumentos de labranza y productos de la cosecha, además de vestir ropas de trabajo.

El varón lleva puesto el chuco (sombbrero de lana negra o blanca), una camisa blanca de bayeta sin cuello, a veces un chaleco oscuro de cordellate y sin bordados, un pantalón oscuro de bayeta ceñido hasta la rodilla y sujetado con una faja ancha multicolor o huatruco; en algunas ocasiones, suele cruzar por su pecho una soguilla para cargar la cosecha. La muchacha, por su parte, lleva un sombrero de lana o chuco en cuya copa se insertan flores silvestres, así como un pullu o manta oscura con franjas de color; encima de este va su quipe o atado (que guarda el fiambre) y, debajo, una blusa de encaje de color oscuro, a la que se acostumbra adicionar mangas o maquitos que cubren los brazos. Su falda de cordellate luce una colorida faja de lana o challpi; también puede usar lulipas o fustanes plumillados. Ambos danzantes llegan con ojotas o zapatos de pellejo, pero danzan descalzos.

En la coreografía del huaylarsh antiguo las parejas bailan en fila o formando grupos de hombres y mujeres. Las muchachas no dejan de levantar su falda coquetamente y efectúan medios giros a los lados, y los varones se acercan con los brazos en la cintura o agitándolos, al tiempo que realizan saltos que evocan el pisado de las espigas del cereal, el recultivo de la papa (akshutatay) o el pisado de terrones (kullpawipiyay). También se ejecutan movimientos de enamoramiento, sobre todo aquellos que imitan el picoteo del zorzal, un ave regional. En la coreografía es común que un grupo represente alguna actividad agrícola, los actos de compartir la chicha o tostar la cancha, mientras que el resto de danzantes continúa danzando.

En el huaylarsh antiguo, las parejas cantan versos que describen el trabajo duro o su feliz término, así como la alegría del amor correspondido o el dolor del amor esquivo. A continuación transcribimos una antigua estrofa y su fuga, que pertenecen al huaylarsh de Sapallanga:

Señor Jurado / Señor Alcalde
Imallapashiyachimanki
aycallapashiramuynimaki

Imallaparacasaracuyman
aycallapararemediacuyman
febrerotambianunhuacunapa
agostoguahuiacunpasacunapa

fuga
Amapish, amapishcasaracuyman
Ilaquistin, Ilaquistinpulicunata

Señor Jurado / Señor Alcalde
 como para qué me estás llamando
 por qué quieres mi presencia

Para qué yo me casaría
 para qué me formalizaría
 como febrero en plena lluvia para llorar
 como agosto en tanto viento pasa rápido

fuga
 No quiero, no quiero casarme
 para andar triste, muy triste

Después de cada verso, el varón suele emitir silbidos y la dama gritar el tradicional guapido, que es una sonora interjección de alegría. La danza concluye con el takanakuy o enfrentamiento de varones por el amor de la huambra preferida, quien a veces no acepta el coqueteo y lo evita, dando lugar a una nueva pugna. El final llega cuando el cortejante se lleva a la huambra cargada sobre sus hombros o se retira jalado por su pareja. Antiguamente, este huaylarsh se interpretaba con algunos instrumentos de cuerda (guitarra o violín) y flautas, pero, en la actualidad, estos han sido desplazados por la orquesta típica regional, que incluye arpa, violín y varios saxofones y clarinetes.

◀ Figs. 28a, b, c. Huaylarsh antiguo, se caracteriza por recrear escenas agrícolas, y danzar sin zapatos. Junín.

Páginas siguientes:

- ▶ Figs. 29. Huaylarsh moderno. Huancayo, Junín.
- Enamoramiento.
 - El vuelo del chihuaco o zorzal.
 - Fuerza en el zapateo.
 - Variada coreografía.





29a



29b



29c



29d





El huaylarsh moderno

Como hemos señalado líneas arriba, el huaylarsh moderno es una estilización del huaylarsh antiguo. La constante competencia que suponen los concursos generó innovaciones, a la par que una desconexión de la actividad agrícola por parte del migrante urbano, quien recreará la danza atendiendo más a la fiesta que a la faena. A raíz de las modificaciones de la coreografía antigua, cobrará énfasis el enamoramiento y el enfrentamiento de las parejas, y se recurrirá a un vestuario elegante y colorido. En el huaylarsh moderno el varón saldrá a bailar llevando un sombrero circular bien hormado de pana negra y con cinta de agua y mariposa. En el cuello lucirá un vistoso pañuelo de seda con estampado. También vestirá un colorido chaleco de paño o casimir, con bordados en bajo relieve de flores y aves regionales, una camisa blanca de algodón o popelina, con cuello y mangas largas, y un pañuelo blanco en cada mano, que desplegará en su coreografía. Su pantalón oscuro será de lino o polystel y estará sujeto por una faja multicolor o chumpi; la basta del mismo mostrará un pliegue blanco en el botapié, que sobresaldrá durante el zapateo. Por este detalle el danzante ya no aparecerá descalzo sino con relucientes zapatos negros.

A su vez, la muchacha trocará parte de su vestuario. Llevará un sombrero circular bien hormado de pana marrón y con cinta en su corona, una hermosa lliclla de terciopelo y con coloridos bordados en bajo relieve, así como una blusa clara con encajes. Mantendrá el maquito o mangas con bordados, y una faja o challpi de colores sobre su hermosa falda o algodón de lino labrado, adornada con motivos estilizados del campo (aves, flores). Bajo esta prenda asomarán entre dos y tres fustanes blancos plumillados o calados. Por último, al igual que el varón, calzará unos brillosos zapatos negros.

La coreografía del huaylarsh moderno tiene un pasacalle de ingreso. Luego continúa con diversos movimientos de contrapunteo, más veloces y uniformes que en el huaylarsh antiguo. Destaca el enamoramiento de la pareja, así como el zapateo de remate, en el resuenan los tacos. Persisten los tradicionales silbidos y guapidos de alegría, y la orquesta típica del centro aporta la versatilidad del repertorio. El colorido del vestuario y la animación de su música, a los que se suman el esfuerzo y dedicación de los migrantes en la ciudad y la difusión que brindan los medios de comunicación (que han alentado su presentación en escenarios locales e internacionales), han logrado que el huaylarsh moderno se convierta en patrimonio nacional (2005) y en uno de los símbolos de nuestra identidad.

Dramatizaciones de confrontación histórica

Los dramas de confrontación histórica que hoy se recrean en diversas festividades del país (el enfrentamiento de moros y cristianos, la captura y muerte del Inca Atahualpa o la guerrilla campesina contra la invasión chilena) son expresiones populares que provienen de una antigua tradición indígena que busca preservar e interpretar en su memoria colectiva determinados acontecimientos históricos o míticos, los cuales le dan sentido y valor a su proceso cultural. Como señalaba Bernardino de Sahagún respecto a la sociedades náhuatl y azteca⁵, o el mestizo Garcilaso de la Vega en cuanto a la sociedad inca⁶, estos grandes estados prehispanicos pretendían con aquellas dramatizaciones públicas no solo diferenciar a los numerosos grupos conquistados y legitimar su poder político y moral sobre ellos, sino también asegurar ritualmente el equilibrio de todo el orden cósmico. Esta expresión dramática ordenadora como mecanismo de poder y religiosidad, ya fue intuida por Anne Marie Hocquenghem al analizar la iconografía moche (siglos I al VI), en la que se representan batallas rituales y el sacrificio de los vencidos⁷⁶. Por tanto, no debe sorprendernos la rápida aceptación indígena en lo que respecta a presenciar y participar en los dramas de conquista europeo, los cuales se ofrecían

▲ Fig. 30. Típico guapido del huaylarsh “huallap”.

► Fig. 31. Atahualpa en el Apu Inca de Sapallanga, Junín.

en las fiestas coloniales desde una época muy temprana. Así lo atestiguan los franciscanos en Mesoamérica a propósito del drama *La conquista de Jerusalem* con motivo de la fiesta de Tlaxcala en el año 1539, donde se escenificó la alianza de Carlos I con el papado, para recuperar la Ciudad Santa de manos moras. Otra temprana dramatización, denominada *Historia de Carlomagno y de los doce pares de Francia*, recreaba la conversión de los reyes francos al cristianismo y su posterior lucha contra los paganos o moros. Esta obra de caballería, ambientada en el siglo VIII, será dramatizada con notable éxito desde el siglo XVI. Sus diversas versiones fueron representadas en toda América española. Y hoy todavía persiste, con algunas variaciones, en comunidades de la sierra alta de Lima (Canta).

Desde la misma fundación de los pueblos españoles surgieron varios dramas que se referían a la historia europea, el poder del rey o la magnificencia de la Iglesia, así como a los arquetipos y normas a seguir. No obstante, recién a partir del siglo XVII los dramas de confrontación histórica –también llamados *invenciones*, *relaciones* o *embajadas*– se difundirán en el virreinato peruano. Algunos de estos dramas serán eventuales, otros perdurarán en el sistema festivo de las poblaciones, pero todos sufrirán algún cambio escénico al transmitirse oralmente o agregarse nuevas escenas. Por esta razón, las autoridades eclesiales y políticas debían estar atentas y cuidar que la dramatización no trastocara la narrativa oficial del vasallaje y la fe religiosa. Sin embargo, desde su puesta en escena, el drama o *invención* será apropiado y recreado por la población, constituyéndose con el tiempo en la memoria de su etnicidad y símbolo de su identidad local. De ahí que no sorprenda lo incómodo que resultaron numerosos autos sacramentales, tanto en América como en España, que escaparon del control eclesial y político, lo que obligó al Rey Carlos III, mediante Real Cédula de 1765, a prohibirlos “por ser los teatros lugares muy impropios y los comediantes instrumentos indignos y desproporcionados para representar los Sagrados misterios de que tratan”⁸.

En el periodo colonial peruano sobresalieron dos tipos de dramas de conquista, justamente relacionados con eventos fundacionales del Imperio español. El primer acontecimiento fue la reconquista cristiana y expulsión mora de Granada, en 1492, que consolidó la Corona de Castilla y Aragón, y dio nacimiento al periodo imperial hispano; el segundo suceso está vinculado a los territorios recién conquistados en América: la captura y muerte del Inca Atahualpa en 1533, que aseguró definitivamente estas tierras y le proveyó a la Corona ingentes riquezas. Sin estos eventos históricos, el poder español y el papado no se habrían fortalecido tanto aquí como en Europa. Por eso, los dramas de conquista, que versaban sobre el triunfo de la fe católica sobre la musulmana, y la captura y muerte del Inca, eran expresiones festivas ideales para ilustrar a la población sobre los principios del buen gobierno. Ya en la República, a finales del siglo XIX, los eventos de la ocupación chilena durante la guerra del Pacífico (1879-1883) dejarán hondas marcas en la memoria popular y campesina, tanto así que resurgirán décadas después en diversas regiones del país, como lo corroboran sus propias interpretaciones dramáticas de esta confrontación histórica.





Los dramas de Moros y Cristianos

No se tienen registros precisos de los primeros dramas coloniales referidos al enfrentamiento de moros y cristianos, pero estas *invenciones* o *morismas* fueron fruto de los textos de caballería divulgados durante el Siglo de Oro español y de las danzas de turcos o moros que se presentaban en las fiestas peninsulares. Los mercedarios, una antigua orden militar y religiosa que llegó al Perú en 1534, será una de las primeras en promover las danzas de turcos e *invenciones*, en recuerdo de su antiguo objetivo caballeresco, que era rescatar cautivos cristianos que estaban bajo el poder moro, pero también como un método eficaz para el adoctrinamiento indígena. A pesar de las diversas variaciones que desarrollaron las *invenciones* o *morismas*, todas muestran un esquema básico: poner en escena la victoria del cristianismo sobre el islam. Con ese fin, se distinguen claramente dos campos: uno regido por los cristianos y sus emblemas, y el otro por los moros o sarracenos y sus insignias (posteriormente se incorporarán personajes y emblemas indios). En ambos casos, se respetan las jerarquías de mando. Otro elemento esencial es el reto, que plantea uno de los campos ante la apropiación de algún objeto, territorio o persona importante por parte del otro. La respuesta al desafío supone una negociación de embajadas, que fracasará y dará lugar al combate. Este, finalmente, favorecerá a los cristianos y llevará a los moros a reconocer la superioridad militar y religiosa de aquellos, y, por ende, a su conversión.

Si bien estos dramas contaban con patrones establecidos y una sujeción doctrinal, la población indígena tenía la posibilidad de recrear en ellos sus antiguas jerarquías o sus oposiciones duales, lo cual se reflejaba en el uso del espacio ceremonial, en la acción de los personajes y en la misma organización festiva. Del rico periodo dramático del siglo XVII, pocos dramas de moros y cristianos sobrevivieron a la llegada de la República. En primer lugar, porque ya

habían disminuido sus expresiones a raíz de la prohibición del rey Carlos III y la supresión de varias festividades obligatorias en el siglo XVIII; en segundo lugar, por el rechazo republicano a montar obras que enaltecían al antiguo régimen. En consecuencia, pocas *invenciones* o *morismas* perdurarían hasta nuestros días. Aquellas que subsisten se mantienen como símbolos de identidad cultural local o elementos constitutivos del ritual propiciatorio de sus pobladores. En este último caso, una sequía o una mala cosecha serán rápidamente asociadas a una pobre dramatización, o a su ausencia en las actividades de la fiesta.

Una de las regiones con abundantes danzas y dramas vinculados al enfrentamiento de moros y cristianos es Piura, quizás porque su capital fue la primera ciudad española que fundó Francisco Pizarro (en 1532) antes de proseguir su viaje a Cajamarca, así como el lugar donde se asentó la orden Mercedaria (en 1533, en las localidades de Piura y Paita). Como indicamos líneas arriba, a esta orden religiosa siempre le gustaba recordar su origen militar y su lucha contra los moros o sarracenos a través de danzas y escenificaciones. Esta tradición continuó durante la Colonia, como lo documenta el obispo de Trujillo, Baltasar Jaime Martínez de Compañón, en su código *Truxillo del Perú* (1782-1785), donde se grafican danzas de moros y cristianos que se realizaban en su diócesis. Hoy en día, aún existe este tipo de danzas y dramas, como

- ▲ Fig. 32. Personaje de la danza turcos de Caylloma, Arequipa.
- ▶ Fig. 33. Danza del caballito de Santiago. San Lucas de Colán, Piura.
- ▶ Fig. 34. Moros y cristianos. Colán, Piura.

sucede en San Lucas de Colán (Paíta) con motivo de la fiesta de Santiago, en la que se presenta la danza del caballito, que evoca a Santiago Apóstol junto a su caballo Felipe en la contienda contra los moros. En esa misma población, en el mes de octubre, durante la fiesta de la Virgen de las Mercedes, se presenta el drama *La historia de Bernardo del Carpio*, asociada al drama caballeresco de Carlomagno y los doce pares de Francia, donde los moros son derrotados y convertidos al cristianismo. Igualmente, en el distrito de Sechura (Piura), se danza los cautivos, que alude a los prisioneros cristianos en manos moras y se ejecuta en setiembre, en la fiesta de la Virgen de las Mercedes. En otras localidades de la zona también se ofrece la danza de la sarahua, versión femenina de moros y cristianos, donde una de las dos princesas moras se convierte al cristianismo (Maria), pero es destronada por su hermana mora (Clari Marín Ismael). Ambas se enfrentan y sale derrotada la hermana cristiana, que le suplica perdón. La hermana mora, conmovida por su valor y ruegos, adopta el cristianismo.

Otra de las regiones con *invenciones* o *morismas* es Lima, donde han tenido arraigo diversas versiones de la exitosa obra *Historia del emperador Carlomagno* y *de los doce pares de Francia*, publicada en castellano en 1521 y que aún se monta en algunas festividades de la provincia de Canta. Por ejemplo, en la comunidad de Quipán (Huamantanga), durante la fiesta de San Pedro y San Pablo. En la comunidad de Huamantanga, en los festejos de la Virgen del Rosario, San Miguel Arcángel y San Francisco, se presenta en los años pares la *Historia del cerco de Roma*, y, en los años impares, *El Ave María del Rosario*. En la comunidad de Pampacocha (Santa Rosa de Quives), en la fiesta del Señor del Auxilio, se representaba hace algunos años la *invención* en torno a Carlomagno y los doce pares de Francia. Esta obra también se aprecia en la provincia de Huaral, en el distrito de Sumbilca, a raíz de la fiesta de San Juan. Lo mismo ocurre en la provincia de Yauyos, en el distrito de Ayaviri, en el marco de las festividades de la Virgen del Carmen.

Más arraigo que los dramas o *invenciones* tienen las danzas asociadas a los moros, cuyas coreografías inciden tanto en la confrontación religiosa entre el infiel y el cristiano, como en el sometimiento final del primero al cristianismo. Por ejemplo, las danzas de los indios moros de Canchaque (Piura), los moros de Pataz (La Libertad), los turcos de Lampa (Puno), los turcos de Canchis (Cusco) y los turcos de Cailloma (Arequipa). Estos personajes son vinculados a los curacas indios y sus entidades sagradas, y siempre se reconoce su sujeción al santo o Virgen cristiana que se celebran. A continuación desarrollaremos una de las *invenciones* de moros y cristianos que aún se manifiestan en las fiestas patronales de la comunidad de Huamantanga, en la provincia de Canta, región Lima.



33



34

Páginas siguientes:

- ▶ Figs. 35. Danza *Turku Tusuy*, cuyos personajes principales son el sol y la luna. Fiesta de la Asunción de María, provincia de Caylloma, Arequipa.





La Historia del cerco de Roma de Huamantanga

La *Historia del cerco de Roma* trata sobre el antiguo enfrentamiento del rey franco Carlomagno contra los musulmanes ibéricos (siglo VII), tomando como base la comedia *El cerco de Roma por el rey Desiderio*, escrita en 1605 por el dramaturgo español don Luis Vélez de Guevara. No sabemos cuándo se escenificó por primera vez en Huamantanga, pero es probable que fuera introducida por algún fraile mercedario, pues dicha orden religiosa acostumbraba presentar *morismas* como mecanismo de adoctrinamiento religioso y permaneció en esa localidad hasta fines del siglo XVIII. Este drama o *invención* es representado por pobladores de la parcialidad de Anduy, una de las dos que conforman la comunidad campesina de Huamantanga, en la provincia de Canta (Lima). Se monta todos los años pares y durante los tres días de fiesta en honor a la Virgen del Rosario (7 de octubre), San Francisco (8 de octubre) y San Miguel Arcángel (9 de octubre).

Cada uno de esos días, en la mañana, se inicia una persecución ritual de cristianos, quienes van a caballo, contra los moros y las pallas, que se desplazan a pie. Esta persecución ritual, que se realiza por las calles del poblado, concluye cada tarde en una explanada, a las afueras de Huamantanga, donde se definirá el enfrentamiento. El campo moro se ubica al oeste. Sus personajes llevan coronas doradas con plumas de colores, un tul blanco que les cubre el rostro, casacas rojas con babero a crochet y pantalones oscuros. Cada uno cuenta con un arma de guerra: lanzas para los capitanes y el portero, y espadas para el rey moro y su embajador. Los personajes moros de este drama son el rey Desiderio, el embajador, el portero y los tres capitanes; detrás de ellos, se sitúan las pallas (la Palla Mayor dirige los cantos que narran la *invención*). En el campo cristiano, ubicado al este, se encuentra el rey Carlomagno, el general Bernardo del Carpio, el cardenal y los capitanes Iniguarista, Reynaldo y Roldán. El rey Carlomagno ostenta una corona dorada con una cruz en el centro y luce, como el resto de los cristianos, un velo oscuro y terno de similar tonalidad, y una banda bordada sobre el pecho.

Los capitanes cristianos llevan sombreros con plumas; el cardenal tiene una corona con cruz cristiana, velo oscuro y una larga túnica celeste. En el lado norte (entre los campos moro y cristiano) se ubica el papa San Pedro, con su mitra pontificia, una capa celeste y una larga túnica blanca. Allí también se encuentra la reina Valeriana, con una pequeña corona plateada, un hermoso vestido de color claro, una banda bordada sobre el pecho y su característico paraguas. Frente a ellos, en el lado sur, se colocan las autoridades del distrito y la comunidad; el resto de la población se sitúa alrededor de la explanada.

La *invención* empieza cuando el portero moro arrebató la bandera cristiana y el rey Desiderio amenaza al papa y reta a los cristianos, apoyado por su embajador. Los cristianos responden con la primera batalla, en la que los moros toman prisionero al cardenal cristiano, quien intenta escapar.

- ▼ Figs. 36. Cerco de Roma. Huamantanga. Sierra de Lima.
- Moros.
 - Cristianos.
 - Enfrentamiento.





36b

Luego, el rey Desiderio es increpado por su amada reina Valeriana, que se ubica al lado del papa y le ofrece pagar el rescate del cardenal. Carlomagno se dirige al campo moro y amenaza con romper el cerco de Roma con sus doce pares de Francia. Después, retorna al campo cristiano en busca de sus capitanes, entre ellos el español Bernardo del Carpio, que jura lealtad a Carlomagno y al papado. El papa agradece la disposición del monarca y le recuerda que el cardenal sufre la prisión mora. El capitán cristiano Inguarista se dirige al campo moro y libera al prelado. Ambos retornan al terreno cristiano. Los moros reaccionan con una segunda batalla, para luego toman prisioneros tanto al cardenal como al atrevido capitán Inguarista, mientras siguen luchando Carlomagno y el rey Desiderio. Al concluir el combate, el rey moro se alegra de tener presos a los cristianos y planea atrapar al rey Carlomagno. Envía con ese cometido a su embajador, para tratar con el rey cristiano su rendición. Los capitanes cristianos lo expulsan por su atrevimiento. El embajador informa al rey Desiderio que los cristianos marchan para liberar Roma, lo que encoleriza al soberano moro, momento en que el capitán Inguarista y el cardenal escapan a caballo. En esas circunstancias, el general Bernardo del Carpio va al campo moro y pide audiencia al rey Desiderio, quien le ofrece parte de su reino si se pasa a su bando. Bernardo lo rechaza y regresa donde los cristianos. Carlomagno avanza hasta el campo moro para arrebatarle al rey Desiderio un símbolo cristiano (un lienzo del Ave María) que lleva sobre el lomo de su caballo. Ambos chocan sus espadas y el rey moro resulta gravemente herido, Un triunfante Carlomagno enrumba hacia el papa y libera Roma del cerco. El general Bernardo del Carpio se acerca al moribundo rey Desiderio, quien le pide que lo mate, pero él se niega y le ofrece el bautismo. El monarca derrotado accede y es imitado por los demás moros, los cuales se convierten al cristianismo. Finalmente, todos intercambian sus coronas y sombreros, mientras cantan el tradicional “maicillo” para celebrar la alianza y la conversión.



36c



37a



37b

La captura y muerte del Inca Atahualpa

Entre las *invenciones* o dramas, la captura y muerte del Inca quizás sea la representación de mayor difusión y diversidad. El contexto abarca desde los dramas que realzan la disyunción entre las sociedades indias y españolas, frecuentes en las *invenciones* coloniales, hasta aquellos que proclaman la conjunción social, como es el caso de los dramas indigenistas o modernos. Si bien la memoria del Inca estuvo presente en las festividades a inicios del sistema colonial (XVI), su representación afirmaba su vasallaje definitivo al rey de España o el agradecimiento por su conversión cristiana. La captura y muerte del Inca recién se pondrá en escena en el siglo XVII, como memoria indígena que ya resentía el despotismo colonial: las antiguas diferencias étnicas se diluían a favor de una paulatina uniformización estamental: ser indios. Así, el Inca ya no será percibido como el pretérito conquistador sino como el representante de su propia tragedia histórica. Esta transformación identitaria se expresará en las danzas de pallas e ingas, y en las *invenciones* del Inca. Las pallas, en sus diversas versiones regionales, son rápidamente vinculadas con las acompañantes del Inca o con las cantoras que evocan las glorias de su imperio. Hoy en día, aún presenciamos a las pallas como una danza femenina cuyo vestuario revela una ligazón con aquel pasado. En la fiesta, ellas entonan cánticos de homenaje al santo patrón, a la autoridad local o a su recuerdo imperial. Tenemos, por ejemplo, a las pallas de las provincias limeñas de Yauyos, Huaral, Canta, Oyón y Cajatambo; también a las pallas de las provincias ancashinas de Corongo, Pallasca, Huaylas o Bolognesi; así como a las pallas de la provincia de Sánchez Carrión (La Libertad), Huaylcayoq (Cajamarca), Leymebamba y Luya (Amazonas), y Huaytará (Huancavelica).

La danza del Inga constituye la versión colonial del antiguo gobernante, quien aparece con el rostro cubierto por un tul, con una corona dorada y portando sus símbolos estelares; también luce un rico vestuario, que trae a la luz, en la memoria indígena, su glorioso pasado. En la actualidad, son pocas las danzas del Inca que se ejecutan disociadas de su drama. Entre estas, figuran la de los Incas en las provincias de Pataz y Sánchez Carrión (La Libertad) y la Inca danza que se aprecia en la provincia de Pachitea (Huánuco). La mayoría de las danzas del Inga se complementan con dramas o *invenciones*, pues la memoria indígena se resiste a dejar su pasado glorioso y, de algún modo, busca que retorne. Pero ¿cómo podría volver el Inca? En la misma narrativa de la *invención* se expone su cosmovisión: la sangre derramada con su degollación fecunda el suelo y potencia su regeneración; la cabeza degollada se irá articulando a su cuerpo en el subsuelo, para levantarse y vengar la afrenta a los suyos, con lo que se dará inicio a su retorno o *inkarri*. Otros dramas son más explícitos: el Inca no muere sino que se escapa convertido en cóndor o serpiente, o resucita y se venga con la muerte de Pizarro. De esta manera, en las *invenciones* no importa si los personajes o los acontecimientos confirman la historia oficial; lo que cuenta es el mensaje para la memoria social.

Ya el mismo Guamán Poma de Ayala graficaba, con la degollación del Inca Atahualpa, cómo se estaba transmitiendo esta memoria en 1615. Algo similar se evidencia en la “danza de la degollación del Inca”, que reproduce la acuarela del obispo Baltasar Jaime Martínez de Compañón y cuya representación se daba en las fiestas de su obispado hacia finales del siglo XVIII. Ahora bien, esta creciente difusión de *invenciones*, que recreaban la captura y muerte del Inca en las fiestas coloniales, empezará a decaer en las postrimerías del siglo XVIII. En parte, ello se debe a la prohibición de los autos sacramentales ordenada por Carlos III en 1765, pero, principalmente, por la provisión dada en 1781 “de borrar todo recuerdo del Inca”, luego de la ejecución del sublevado cacique José Gabriel Condorcanqui, Túpac Amaru II. Estos eventos van a limitar su representación, de tal modo que pocas *invenciones* sobrevivirán al llegar la República.

Entre los dramas que aún representan la disyunción social que trajo la conquista española, sobresale, por ejemplo, en la sierra de Lima, la *invención* denominada *La muerte del rey Inca*, que se sigue escenificando en la fiesta de San Juan Bautista, en el pueblo de Viscas (Canta). El Inca Atahualpa resucita varias veces convertido en serpiente y azota a los españoles antes de morir degollado. En la fiesta de María Magdalena, que se lleva a cabo en el anexo de Marco, en Huamantanga, se monta *La toma de Cajamarca*, donde el Inca también es degollado.

En los pueblos de las provincias de Bolognesi, Recuay y Cajacay, en la región Áncash, todavía se pone en escena la danza-drama del Inca-capitán, en la que Atahualpa y su general Rumiñahui se enfrentan a Pizarro y sus capitanes. El desenlace llega con el escape del Inca o su degollación, como se representa en el distrito de Chiquián (fiesta de Santa Rosa); en el distrito de Mangas (fiesta de la Virgen del Pilar); en el distrito de Aquia (fiesta de San Miguel); en el distrito de Cajacay (fiesta del Señor de Chaucayán) y en el distrito de Conococha (fiesta de la Virgen de Fátima). Dramatizaciones similares se realizan en algunos distritos de la provincia de Daniel A. Carrión (Pasco), donde se escenifica *La muerte del Inca*. Enseguida describiremos la danza-drama del Inca-capitán que se presenta en el distrito de Chiquián, en la provincia de Bolognesi (Áncash), durante la fiesta de Santa Rosa de Lima, el 30 de agosto de cada año.

El Inca Capitán de Chiquián

La danza-drama del Inca-capitán es muy común en la mayoría de los distritos de la provincia de Bolognesi. Se desarrolla en las fiestas patronales y concluye con la huida de Atahualpa o su degollación. En la práctica, está integrada por dos comparsas: la del Inca Atahualpa, que, además de este personaje, incluye a su general Rumiñahui y a entre seis y ocho pallas; y la del Capitán Pizarro, que reúne al conquistador, su abanderado y cinco acompañantes. Al grupo del Inca Atahualpa lo acompaña una orquesta regional (arpa, dos violines, trompeta con sordina, saxo y clarinete), y, al grupo del Capitán Pizarro, una banda de música. Un aspecto interesante del vestuario del Inca y sus pallas es que aún conserva cierto parecido con el que muestra la acuarela de Martínez de Compañón: el soberano inca y Rumiñahui llevan coronas, de donde cuelgan lentejuelas y collares, así como armas de guerra; las pallas lucen sus hermosas remangas coloniales y vistosas polleras, además de coloridos pañolones en las manos. Por último, al igual que en la lámina de la degollación del Inca, Pizarro y sus huestes van a caballo.

Antes de la escenificación de la captura del Inca tiene lugar la *pinkichida* (avisar bailando), que es una persecución ritual del Capitán

◀ Figs. 37a, b. La captura del Inca. Recuay, Áncash.

▼ Figs. 38. El drama del Inca-capitán. Chiquián, Áncash.
a. Los españoles.
b. El Inca y su corte.





39a



39b

Pizarro al Inca Atahualpa. Este acto se realiza en las calles del poblado y adquiere cierta tensión cuando se produce el encuentro entre ambos personajes y sus seguidores, ya sea durante la visita a los locales de las autoridades o al domicilio de los mayordomos de la fiesta. En estos encuentros, primero ingresan el Inca y Rumiñahui, quienes saludan al dueño de casa. Luego Rumiñahui hace lo propio con el Inca, momento en que son alcanzados por el grupo del Capitán, quien danza frente al cortejo del Inca. Rumiñahui, que protege al Inca, se ubica entre este y Pizarro, y entre cada uno de los acompañantes del conquistador, mientras estos presentan sus respetos al monarca inca. Las pallas indican con sus cantos las diferentes secuencias del encuentro. La danza finaliza con un huayno general y se prosigue con la persecución ritual hasta el siguiente local.

Después de dos días de *pinkichida*, antes del amanecer del tercer día de fiesta (1 de setiembre) se realiza el *shuracuy* (larga noche), donde ambos grupos invitan a parientes y amigos para que los acompañen en la *entrada* o batalla ritual, sellando dicho compromiso con un pequeño brindis. Terminado el *shuracuy*, ambos grupos se van a descansar. Antes del mediodía, el Inca Atahualpa, el general Rumiñahui, las pallas y demás personas que han prometido apoyar el enfrentamiento

se dirigen a la salida del poblado de Chiquián, a la espera de Pizarro y su gente, que arriban a caballo. Delgados troncos separan a ambos bandos. El estallido de una bomba marca el inicio de la batalla ritual o *entrada*. Los contrincantes tiran caramelos y frutas verdes como proyectiles. El grupo del Capitán Pizarro se impone al del Inca Atahualpa, haciéndolo retroceder por las principales calles de Chiquián hasta llegar al estadio. Aquí el Inca Atahualpa trata de escapar y logra su cometido. Ocasionalmente es atrapado y debe pagar una multa en licor a los miembros de las fuerzas del Capitán; en otras localidades, el Inca cautivo será sometido a un juicio sumario y “decapitado”. Su “sangre” (chicha morada o sangre de oveja) es arrojada al público asistente. El enfrentamiento acaba con la *correndía* o baile general.

En las primeras décadas del siglo XX, en algunas fiestas patronales andinas, aparecen nuevos dramas o *invenciones* sobre la captura y muerte del Inca Atahualpa. Sin embargo, a diferencia de los dramas coloniales, recrean la conjunción entre las sociedades indias y españolas, y valoran la historia oficial. Estos modernos dramas serán promovidos por maestros de escuela o intelectuales locales, muchos de ellos influidos por el indigenismo, corriente intelectual y política que redime algunas tradiciones autóctonas, idealiza el pasado inca y tiene un discurso integrador para la nación peruana. Por ello, ahora se insiste en mostrar la magnificencia del Inca y su corte en contraste con la simpleza del grupo



39c



español. Asimismo, se dramatiza el desencuentro entre Atahualpa y el cura Valverde, la ambición y traición de los españoles al recibir el rescate y condenar a muerte al Inca, su bautizo y ejecución por medio del garrote, el dolor de las pallas o ñustas y su posterior matrimonio con los españoles, hecho que configurará la nación mestiza pregonada por el indigenismo.

Entre estos dramas modernos, destaca la *invención* del *Inga* que se presenta en la fiesta de San Pedro y San Pablo, en el distrito de San Pedro de Casta (Huarochirí, Lima), donde el Inca es un personaje solemne y poderoso, mientras que los españoles son unos harapientos y burlones. Al final, ellos matarán al Inca y se casarán con las pallas. Otro drama moderno se escenifica en Quinchas (Yauyos, Lima), en la fiesta de la Virgen Purísima Concepción: *La embajada*, que rememora los viajes de los socios de la conquista, la lucha entre Huáscar y Atahualpa, la captura y muerte por garrote de Atahualpa, y el matrimonio de los españoles con las ñustas del Inca.

En Carhuamayo (Junín), en la fiesta de Santa Rosa de Lima, se ofrece el drama *El tamboy*. Aquí el Inca desfila con un enorme séquito de centenares de cahuides y ñustas, ricamente ataviados, que van cantando las grandezas del imperio; luego del convite o tamboy, las ñustas presienten el triste desenlace con un sentido cántico, que anuncia la captura, juicio y muerte del Inca Atahualpa, así como el matrimonio entre españoles y ñustas.

◀ Figs. 39a, b, c. El tamboy del Inca Atahualpa. Carhuamayo, Junín.



40a

El Apu Inca de Sapallanga

La danza del Apu Inca, que refiere el drama de la captura y muerte del Inca Atahualpa, puede admirarse en el distrito de Sapallanga, a diez kilómetros al sur de la ciudad de Huancayo, durante su fiesta patronal en honor a la Virgen de Cocharcas, los días 8, 9 y 10 de setiembre. Esta danza fue una de las primeras que se presentaron en dicha fiesta, a comienzos de la década de 1930, por iniciativa de un maestro de escuela. Sus personajes reiteran una jerarquía ideal de la sociedad inca, que se trasluce en el orden en que bailan y en la pleitesía que le rinden a Atahualpa. Primero saludan los cusqueños o el pueblo, continúan los cahuides o guerreros, luego los chasquis o mensajeros, después los catorce príncipes incas, lujosamente ataviados, y las catorce ñustas o mujeres nobles. Este acto concluye con el saludo de Felipillo, el intérprete del Inca, quien aparece escoltado por dos collas o esposas, que no dejan de bailar a su lado. Atahualpa viste de manera similar a los príncipes, pues lleva una corona dorada con incrustaciones de piedras brillantes, una amplia capa de lino con bordados dorados y figuras en relieve, y una hermosa túnica con



un cinturón dorado. También calza ojotas. Se distingue por portar un gran bastón dorado con el símbolo del Inti o Sol.

Cuando todos los grupos de la sociedad inca han saludado a Atahualpa, se acercan marchando los españoles, con Francisco Pizarro a la cabeza, el cura Valverde y demás soldados castellanos, los cuales ofrecen sus reverencias al Inca. Este orden corresponde a la coreografía de la danza Apu Inca, que se complementa con diversas escenas y diálogos. El cura Valverde solicita ser escuchado por Atahualpa y Felipillo actúa como el intermediario entre el mundo quechua y el castellano. Según la tradición histórica, la falta de comunicación y el factor sorpresa sellaron el destino del Inca. Luego de que este arrojará la Biblia, el sacerdote español gritó la señal de ataque que esperaban los suyos. Así ocurre en la dramatización, donde se captura al Inca y se vence a los catorce príncipes y los guerreros cahuides, quienes yacerán muertos o moribundos sobre el terreno. Atahualpa es acusado por Pizarro de paganismo, incesto y regicidio (por haber ordenado la muerte de su hermano Huáscar). El Inca promete a Pizarro oro y plata a cambio de su libertad. Las ñustas traen presurosas los tesoros, pero su señor será condenado a morir

◀ Figs. 40a, b, c, d. El Apu Inca en la fiesta de la Virgen de Cocharcas. Sapallanga, Junín.



▲ Fig. 41. Danza de la maqtada o tropa de Cáceres. Acolta, Junín.

quemado. Como acepta ser bautizado, se le ajusticiará con el garrote (asfixia). Su muerte es llorada por las collas y ñustas, que rápidamente son tomadas como esposas por los españoles. Incluso el cura Valverde contrae matrimonio, no sin antes bendecir al resto y salir a bailar una alegre palpa matrimonial. Como vemos, el drama enaltece la grandeza del imperio incaico, no solo porque el número de sus personajes, su dignidad y la riqueza de su vestuario contrastan con la simpleza y argucias de los conquistadores, sino por la resolución de la historia dramática con el matrimonio entre indias y españoles, lo que origina el mestizaje peruano.

La ocupación chilena

Otro acontecimiento histórico que remecerá las identidades sociales del país será la ocupación chilena, luego de la derrota del Perú en la Guerra del Pacífico (1879-1883). Este proceso reveló no solo la fragilidad de nuestro tejido nacional, sino también la heroicidad de algunos personajes y el compromiso popular y campesino con la defensa del suelo patrio. Este hecho aún se expresa en la memoria popular mediante cantos, danzas y escenificaciones que aluden a los invasores chilenos, a sus acciones abusivas y a la valiente respuesta de las poblaciones sometidas. Por ejemplo, en los distritos de los altos del valle del Mantaro, hay personas mayores que todavía recuerdan los cantos pastoriles que sus abuelos interpretaban en memoria de alguna acción guerrillera o de la iniquidad de los invasores. En la provincia ayacuchana de Víctor Fajardo, durante las competencias de *pumpim*, un género carnavalesco, se siguen cantando las hazañas de *tayta* Cáceres. Por otra parte, en la sierra alta de Lima, durante la fiesta del agua en los carnavales de San Pedro de Casta, se alude a la victoria del enemigo chileno, luego de celebrarse un enfrentamiento ritual entre ambos



rivales. En la región del Cusco, muchas festividades presentan las danzas del chileno y del auka chileno, que recuerdan el abigeato que practicaba el invasor. En la zona central de los Andes, especialmente en el valle del Mantaro, se danza el avelino y la maqtada en honor al *tayta Cáceres*, héroe de la resistencia, cuyas acciones se suelen escenificar luego de la danza.

La memoria campesina transforma la derrota y los años de ocupación chilena en una respuesta heroica de sus ancestros. La indomable lucha por mantener la unidad nacional será realzada en las festividades (a través de las coreografías, cantos y atuendos), donde es usual que flamee la bandera nacional. Entre las danzas que derivarán en escenificaciones que recuerdan eventos de la resistencia campesina, se impone la maqtada o tropa de Cáceres, que se presenta durante la Semana Santa en varios distritos de la provincia de Jauja, en la región Junín.

La maqtada o tropa de Cáceres de Acolla

La danza de la maqtada (el vocablo quechua *maqta* significa joven) reivindica a los mozos campesinos del valle del Mantaro que pelearon heroicamente contra la ocupación chilena. En la historiografía peruana alusiva a estos hechos, se los conoce como montoneras y guerrillas indígenas, las cuales atacaban sorpresivamente a las guarniciones militares chilenas o retardaban su avance. Eran apoyadas por oficiales dirigidos por el entonces coronel Andrés Avelino Cáceres, al que llamaban cariñosamente *tayta Cáceres* o señor Cáceres. Esta danza aparece a fines de la década de 1920 en la comunidad indígena de Acolla (Jauja), gracias a unos jóvenes que trabajaban en el tendido ferroviario de Huancayo a Huancavelica. Ellos se habían quedado impresionados por las celebraciones que realizaban diversos pueblos huancavelicanos para conmemorar el centenario de la independencia nacional (1921) y las

batallas de Junín y Ayacucho (1924), así como para exigir a los chilenos la devolución de los departamentos cautivos de Tacna y Arica. Estas fiestas incluían desfiles y escenificaciones heroicas de las antiguas montoneras o tropas de Cáceres en la Campaña de la Breña (1881-1884). Al retornar a su comunidad de origen (Acolla), los muchachos decidieron fundar, en 1928, la primera tropa de Cáceres, en homenaje al héroe y a la acción de sus ancestros, lo que suponía adoptar la vestimenta de las montoneras huancavelicanas. Este nuevo grupo empezó a participar en las procesiones de Semana Santa de su localidad, reemplazando a la escolta del “centurión romano” que desfilaba en esa ocasión. Con el correr de los años, la tropa de Cáceres de Acolla fue aglutinando a los jóvenes que no participaban en ninguna de las dos bandas musicales que acompañaban a las procesiones¹⁰.

En la década de 1940, el Miércoles Santo, se comenzó a representar en la pampa acollina *negropajuchpanan* (donde se revuelcan los negros) una lucha campal entre la tropa de Cáceres y los integrantes de los batallones de música, quienes asumían el rol del ejército regular chileno. Al concluir el combate, los prisioneros de ambos bandos eran canjeados por botellas de caña u otro licor. Es probable que esta lid quisiera imitar las tradicionales batallas rituales que libraban varios poblados jaujinos durante los carnavales, como hoy continúa haciéndolo la institución José Olaya de Acolla, cuyas mujeres encarnan a los chilenos, mientras que los varones son los peruanos. En las siguientes décadas, la tropa de Cáceres de Acolla, conformada por el personaje del *tayta* Cáceres, su oficial de enlace o comandante y una tropa de *maqta*s y *rancheros*, así como por su tradicional banda de guerra, salía de visita, a la manera de una marcha de campaña, por los pueblos de Yanamarca y la provincia de Jauja, desde el lunes hasta el miércoles de Semana Santa, día en el que debían sumarse a las celebraciones religiosas que se efectuaban en su comunidad. En cada visita a otras localidades, la tropa de Cáceres llegaba danzando marcialmente y luego escenificaba alguna acción guerrillera de la Campaña de la Breña en el valle del Mantaro.

En la década de 1950, apareció una segunda tropa de Cáceres, esta vez en el vecino distrito de Marco. Posteriormente, ambas tropas incentivarán la formación de otras en sus circunscripciones comunales. Al terminar la década de 1970, se incorporaron las primeras mujeres a las tropas de Cáceres de Acolla. Ellas asumieron el personaje de la *rabona*, la mujer que seguía y atendía a su *maqta*. Hoy en día, más de ochenta tropas de Cáceres de la provincia de Jauja compiten entre ellas, desde el miércoles hasta el viernes de Semana Santa, tanto en danza como en escenificaciones históricas y religiosas, entre las cuales sobresalen aquellas que reconstruyen los incidentes de la Campaña de la Breña y las míticas acciones del *tayta* Cáceres.

Ahora la tropa está integrada por el *mariscal* Cáceres, quien viste al estilo de los oficiales de alta graduación del siglo XIX, con sable e insignias de mando; lo sigue su comandante, que usa saco militar y pantalón de bayeta, además de sable e insignias propias de su grado. A veces se cuenta con un *alférez* o *portaestandarte*, que suele usar el uniforme militar de un suboficial actual. Después de él, vienen una o dos decenas de *maqta*s, en dos filas, con sombreros de lana o *chullos*, ponchos a la usanza del campesino huancavelicano, camisas, fajas y pantalones de bayeta, medias de lana y sandalias u *ojotas* de cuero. Por lo general, llevan trozos de lana blanca sobre el hombro izquierdo y de lana negra sobre el derecho, y medias de iguales colores, lo que les permite sincronizar los giros en función de las voces de mando. Asimismo, cada *maqta* posee armas como *rejones*, *palos* y *hondas*, con los que hará frente al enemigo chileno. Detrás de los *maqta*s, avanza un número similar de *rabonas*, con sombreros de lana, *llicllas* y *camisones* de color, fajas y faldas oscuras; también usan medias de lana de diferentes colores y calzan *ojotas*. En muchas ocasiones, portan *hondas* para ayudar en la batalla. Tras las *rabonas*, van algunos soldados chilenos, que se distinguen por vestir el uniforme que usaban en el siglo XIX (saco azul o celeste, pantalón rojo, botas altas y arma de fuego). Por

▼ Figs. 42a, b. Escenas del enfrentamiento entre el ejército chileno y pobladores comandados por Cáceres.



último, irrumpen los rancheros, con el rostro embadurnado de hollín. Acarrean grandes cucharones de madera y de su cintura cuelgan pieles de conejos y gatos; además, tienen un casco minero, un polo oscuro, pantalones de bayeta y botas de jebe u ojotas. La banda de guerra, como se denomina en la región al conjunto musical, está compuesta por dos redoblantes y dos o tres cornetas.

La danza de la maqtada o tropa de Cáceres no solo pretende recordar su patriótica participación sino que también satiriza su rápido y obligado aprendizaje para la guerra. Si bien antiguamente la marcha de la tropa era relativamente marcial, en las últimas décadas, debido a la competencia, ha devenido en movimientos exagerados. Así, el tradicional paso regular (dos pasos hacia adelante y medio paso hacia atrás) se ha transformado en pequeños saltos o desplazamientos rítmicos de piernas, brazos o caderas, lo que se asemeja más a un baile que a una marcha militar. En la escenificación o durante el recorrido por las calles, la tropa de Cáceres acostumbra interpretar cantos en quechua y castellano, cuyas letras aluden a la actividad culinaria que se practicaría con el enemigo chileno: “¡Como olluco te vamos a picar! ¡Ay chileno, ay chileno!... ¡Como cancha te vamos a tostar!”. En cambio, son escasas las tropas que aportan estrofas vinculadas a otras situaciones, como las que conciernen al mariscal Cáceres, a la precariedad y dureza de la guerrilla, o a la nostalgia por la familia. El canto suele tener un estribillo y dos o tres estrofas (marcha). Para la dramatización, se selecciona algún pasaje histórico de la Campaña de la Breña o alguna acción legendaria del *tayta* Cáceres, pero siempre se concluye con la derrota del chileno o su muerte. En ese momento se escuchan la tradicional diana y el canto de victoria, mientras las rabonas bailan alegres en torno al enemigo que yace en tierra.

Como hemos expuesto en este capítulo, los dramas de confrontación histórica han respondido a diferentes necesidades sociales, pero también han sido medios creativos y expresivos de las poblaciones. En ese sentido, han incidido tanto en la memoria que guardan como en el juego de oposiciones complementarias y jerárquicas de su cosmovisión, lo que se manifiesta en los personajes e historias que representan. Los dramas de moros y cristianos buscaban ser una forma de continuidad ideológica que afirmara la supremacía de una fe religiosa que, en Europa, se encontraba amenazada por la reforma protestante y la influencia musulmana. Los indios, en la América recién descubierta, podían ser peligrosos herejes e infieles. Por ello, era imperioso que admitieran la nueva fe, así como a sus representantes, el papa y el monarca español. En consecuencia, ambos discursos eran indisolubles en los dramas caballerescos.

La captura y muerte del Inca Atahualpa, en su etapa colonial, consolidará el derecho de conquista y legitimará la preeminencia de la sociedad española sobre la india. Sin embargo, en los dramas basados en estos hechos también germinará la esperanza del retorno del Inca, pues su degollación o escape fortalecerá los diversos mitos de *Inkarri*, que se expandirán por los Andes. Llegada la República, el mestizaje era evidente pero no aceptado. Recién a inicios del siglo XX, surgirá el indigenismo como una corriente ideológica dispuesta a afirmar el nuevo Perú. Entonces, los dramas que recordaban la tragedia de la conquista serán el punto de partida para la reflexión y reivindicación de ese pasado inca y del presente mestizo, donde ya no habrá indios ni españoles sino peruanos. Finalmente, la derrota en la Guerra del Pacífico y la consiguiente ocupación chilena se transformarán en la memoria dramática, pues ya no solo se evocarán días aciagos, sino que, más que nada, se reconocerá que la valentía, la unión y la esperanza anidan en todo peruano y por encima de su condición social.



Página siguiente:

- Fig. 1. Danzante de tijeras vistiendo un resplandeciente traje blanco, como la nieve y nube de los andes. Ayacucho.



La danza de tijeras

Manuel Arce Sotelo

La danza de tijeras comenzó a ser conocida desde mediados del siglo pasado en Lima y más tarde fuera del Perú, en gran parte por la impresionante competencia coreográfica que la caracteriza. Pero, más allá del espectáculo y los aplausos en los teatros, esta danza es ante todo un ritual propiciatorio ofrecido por las comunidades de los Andes centrales a los dioses telúricos locales para el regreso del agua y el consecuente buen desarrollo del ciclo agrícola.

Originalmente, la danza de tijeras era ejecutada en los departamentos peruanos de Ayacucho, Huancavelica y Apurímac, y también en el norte de Arequipa. En cada región poseía sus propias características. En la actualidad, son las versiones de Ayacucho y Huancavelica las que más se han difundido; las otras han prácticamente desaparecido.

En Ayacucho, en el distrito de Lucanas, los pueblos ubicados en el valle del Sondondo se han hecho famosos por la destreza y agilidad de sus danzantes –a los que se conoce como *danzaq*–, así como por el virtuosismo de sus violinistas y arpistas. Sin embargo, el danzante y los instrumentistas que lo acompañan no deben ser vistos como simples artistas o intérpretes. De hecho, los *danzaq* son considerados por las comunidades que los contratan para la fiesta del agua como los portavoces e intermediarios rituales entre los hombres y los dioses locales. Esta es una de las razones del halo de misterio, mezcla de temor y admiración, que los rodea. Antes de las fiestas y en lugares sagrados de la naturaleza (*wacas*), estos intérpretes hacen sus rituales o



pagapas para que el año agrícola sea fructífero. Asimismo, durante estas ofrendas, los *danzaq* solicitan fuerza y valor a las divinidades para la dura y reñida competencia coreográfica que deberán afrontar en los días venideros.

Orígenes

La región de donde proviene esta danza corresponde al territorio ocupado hacia la primera mitad del siglo XV por la confederación Chanca. Esta confederación reunía a diferentes etnias locales y era también una poderosa alianza militar que resistió durante medio siglo a la expansión inca, hasta que finalmente fue vencida e integrada al imperio en 1438.

Después de cada anexión territorial los incas imponían el culto al sol, pero también toleraban la práctica de cultos locales de las etnias conquistadas. Las *wacas* no eran destruidas, sino que se transportaban al Cusco. Este procedimiento para someter a los pueblos resultaba menos violento, ya que los ídolos retenidos en la capital del imperio servían de rehenes en caso de levantamientos. Pero, en 1532, los incas fueron a su vez vencidos por los españoles, quienes emprendieron una ardua lucha contra las religiones animistas preincas y el culto de las *wacas* que sobrevivieron a lo que fue el Imperio del Sol, episodio conocido como la extirpación de idolatrías.

Entre las distintas teorías sobre los antecedentes de la danza de tijeras, se ha

especulado que tenga su origen en el movimiento milenarista conocido como el Taki Onkoy. Iniciado en Huamanga hacia 1560 y también denominado «enfermedad del canto y la danza», las poblaciones conquistadas predicaban a través del Taki Onkoy el retorno de las *wacas* y la expulsión de los españoles. Sin embargo, numerosos antropólogos muestran reservas respecto a esta hipótesis, de manera que habría que seguir profundizando las investigaciones sobre sus orígenes antes de establecer alguna relación entre este movimiento de rebelión de la colonia temprana y esa danza.

Lo que sí podemos afirmar es que la danza de tijeras es la heredera y la expresión de continuidad de numerosos rituales andinos que, desde tiempos inmemoriales, sirven para restablecer periódicamente la relación entre el hombre, la naturaleza y las divinidades locales, y propiciar así el buen desarrollo de los ciclos agrícolas en los Andes.



◀ Fig. 2. Niños ejecutando con pericia los pasos de la danza de tijeras. Lucanas, Ayacucho.

▲ Fig. 3. Danzante de tijera ofreciendo su baile al agua y tierra, en la laguna de Yarpu, Lucanas, Ayacucho.

▼ Fig. 4. Ofrendas para el Apu realizada por los danzantes de tijeras. Huancavelica.

► Figs. 5a, b. Arpa y violín, son los instrumentos que acompañan al danzante. Huancavelica.

Página 174:

► Fig. 6. Cuadrilla conformada por un danzante, arpa y violín.

Página 175:

► Fig. 7. El arpa andina es ligera para ser transportada por diferentes lugares.

Páginas 176-177:

► Fig. 8. Atipanacuy o competencia. Andamarca, Ayacucho.

El calendario festivo y el sincretismo

Dos estaciones bien marcadas determinan el clima de los Andes peruanos: la de lluvias (de diciembre a fines de marzo) y la seca (de abril a noviembre). En la región chanca, la danza de tijeras es bailada entre mediados de abril y comienzos de noviembre, es decir, durante toda la estación seca y hasta antes de las primeras precipitaciones. Este periodo corresponde a etapas importantes del ciclo agrícola: cosechas y siegas (de marzo a abril), descanso de la tierra e inicio del año agrícola (agosto) y siembras (de setiembre a noviembre).

El programa anual de las fiestas en las que los danzantes de tijeras son solicitados corresponde igualmente a fechas claves del calendario católico: comienza el Viernes Santo (mediados de abril) y termina antes de Navidad. El Viernes Santo es un día importante para los danzantes porque no señala solamente el inicio de sus actividades anuales, sino la jornada en que ellos y los músicos se reúnen con sus alumnos para transmitirles lo mejor de su arte en el llamado «ensayo ceremonial de Viernes Santo». Esta convivencia entre culturas diferentes tiene sus raíces en la historia de la región.

Después de la Conquista y la imposición de la religión católica, el culto animista de las poblaciones andinas solo pudo manifestarse de manera clandestina y tuvo que ser disimulado entre las prácticas y celebraciones católicas. Este sincretismo ha perdurado hasta nuestros días. Hace no mucho tiempo, antes de las migraciones a la capital, se decía que numerosos danzantes hacían un pacto con el diablo a cambio de convertirse en los mejores *danzaq*. Además de alcanzar destreza como bailarines, esto implica efectuar sorprendentes actos de magia, así como ser inmunes al dolor durante las difíciles pruebas físicas y el fakirismo que forman parte de

las últimas piezas de la competencia. Esta es una de las causas por la cual el *danzaq* está todavía erróneamente asociado con el diablo occidental, razón por la que le está prohibida la entrada a las iglesias.

Pero, en realidad, los rituales previos a la fiesta que hacen los intérpretes en las *wacas* están dirigidos a las divinidades locales. Esto significa que las comunidades campesinas han preservado esa relación particular con la *Pachamama* (la «Madre tierra»), los *apus* y los *wamanis* (divinidades de las montañas). Así, las diferentes etapas del calendario agrícola (marcación del ganado, siembras, cosechas, siegas, descanso de la tierra, limpieza de canales de irrigación) están vinculadas con las fiestas del ciclo litúrgico católico (Viernes Santo, Corpus Christi, celebraciones de los santos y las Vírgenes, Pascua) y, sobre todo, con el calendario santoral y las fiestas patronales. Muchos de los santos han sido adoptados como protectores, al igual que sus divinidades ancestrales, lo que ha motivado su incorporación en las fechas claves del ciclo agrícola.



De tal manera que los santos y las divinidades locales participan conjuntamente para asegurar buenas cosechas, lluvias abundantes, los mejores augurios para los nuevos sembríos, etc.

Un ejemplo paradigmático de este sincretismo es la fiesta del agua (o *yaku raimi*) que se lleva a cabo en Andamarca, comunidad del valle del Sondondo, y que también es celebrada en honor a San Isidro Labrador y Santa Rosa. Se desarrolla del 24 al 26 de agosto, durante el mes de reposo de la tierra e inicio del año agrícola.

La influencia de la inmigración

El primer grupo de intérpretes de la danza de tijeras llegó al medio urbano entre 1945 y 1960. Salieron de Ayacucho (de las provincias de Lucanas y Parinacochas) y arribaron primero al departamento vecino de la costa, Ica, de donde se desplazaron a la capital. Se instalaron en los suburbios que luego se convertirían en los actuales Cono Sur (los distritos de San Juan de Miraflores y Villa María del Triunfo) y Cono Este (el distrito de San Juan de Lurigancho). Progresivamente, se fueron estableciendo en otros distritos populares de Lima como La Victoria, Surquillo o Chorrillos.

Con el fin de mantener el contacto con sus comunidades, surgieron numerosas asociaciones de provincianos. Entre otras actividades, estas asociaciones organizan las llamadas “fiestas costumbristas”, en las que disfrutan de su música, tradiciones y celebraciones regionales, reuniendo a los inmigrados de un mismo pueblo y practicando en el ámbito urbano la solidaridad y la reciprocidad de sus comunidades de origen. El dinamismo de estas fiestas ciudadanas es tal que ahora se puede encontrar representadas en la ciudad numerosas músicas y danzas de diferentes regiones del Perú. Así, desde la periferia, los inmigrados han «ruralizado» lentamente a la capital.

No obstante, esta influencia será recíproca. La danza de tijeras, al igual que los migrantes, tuvo que adaptarse a su nuevo hábitat urbano. Las transformaciones fueron de orden material (la adopción del violín de fabricación occidental, la sonorización de la competencia, el uso de trajes de material sintético), coreográfica (número limitado de piezas y danzantes) y musicales (cuando se realizan grabaciones, la duración de la mayor parte de las piezas se alarga). Además, se omitieron los rituales en las *wacas* que preceden a la competencia y ha prevalecido una coreografía gimnástica y espectacular, que es la que más satisface al público limeño. Igualmente, las performances urbanas de la danza de tijeras se limitaron a los fines de semana o feriados, días en que los intérpretes están libres de sus ocupaciones cotidianas para subsistir en la ciudad.

Por otra parte, el alejamiento de las labores agrícolas y la ausencia de invocaciones a los *wamanis* para pedirles buenas cosechas afectaron de manera significativa el sentido original de esta danza, que, ante todo, es un ritual para ganar los favores de la naturaleza. La danza de tijeras ha tenido que adaptarse a la ciudad y adoptar varios cambios propios de un escenario urbano como el saludo al público, la intervención de un violinista y un arpista para dos danzantes (en lugar de dos *cuadrillas* o tríos de intérpretes), el predominio de las partes más espectaculares de la danza, etc.

En Lima, desde principios de los años ochenta, la Federación de Danzantes de Tijeras y la Municipalidad de Lima han organizado presentaciones públicas y concursos llamados *atipanakuy* donde se elige al mejor *danzaq* del año, competencias urbanas que han contribuido a la difusión de esta danza en el país.





Los intérpretes

Una de las principales características de la danza de tijeras radica en el aspecto competitivo de la performance. En efecto, se trata de un desafío músico-coreográfico entre tríos de intérpretes conocidos como *cuadrillas*, cada uno conformado por un violinista, un arpista y un danzante.

Si bien desde sus orígenes la danza de tijeras fue ejecutada por intérpretes masculinos, hace algunos años que han aparecido *cuadrillas* con mujeres danzantes o *warmi danzaq*. Estas danzarinas se enfrentan entre sí en ocasiones festivas tanto en sus pueblos como en las diferentes celebraciones costumbristas que se llevan a cabo durante todo el año en la capital.

Aunque no actúa como danzante ni como músico, el *capataz* o *contra maizo* desempeña un papel importante en la organización de una *cuadrilla* durante la fiesta del agua, pues la acompaña en todos sus desplazamientos y cuida que nada les falte a sus integrantes. Se le reconoce por el látigo que lleva siempre consigo y que no duda en utilizar si surge algún altercado o agresión contra su *cuadrilla*.

La formación instrumental

La primera referencia a la formación instrumental de esta danza se encuentra en la Biblioteca Nacional de París. Se trata de una acuarela que data de 1835, atribuida al pintor mulato peruano Pancho Fierro (1809-1870). Bajo la acuarela se puede leer la siguiente leyenda en francés:

«La danza de las tijeras ejecutada en algunas procesiones de los pueblos de la costa de Lima – Fiesta puramente india, 1835»

Esta obra representa a cuatro danzantes con sus «tijeras», acompañados por tres músicos: un guitarrista, un quenista y un arpista. Fue adquirida, junto con otras, por el diplomático y acuarelista francés Leonel Angrand, quien por entonces cumplía sus funciones en Lima.

Esta danza comenzó a incursionar en el medio urbano a mediados del siglo pasado gracias al apoyo de José María Arguedas, quien, como director del Archivo Folklórico y encargado de cultura por el Ministerio de Educación, organizó giras internacionales de compañías de folklore, para difundir la diversidad de músicas, danzas y cantos del Perú. Desde entonces, la danza de tijeras ha sido objeto de numerosos estudios y el conjunto instrumental que acompaña al danzante siempre se ha distinguido por el empleo de dos cordófonos: un violín y un arpa.

Cabe resaltar que, a través de siglos de práctica en los Andes, estos instrumentos de cuerda de origen occidental han adquirido tales características rituales y musicales que hoy podemos considerarlos como instrumentos netamente locales.

Ambos instrumentos de cuerda sufrieron modificaciones y fueron adecuados a las necesidades del ejercicio de la danza de tijeras en los Andes. Así, el arpa es mucho más liviana que el arpa europea, condición indispensable para que pueda ser cargada por el instrumentista durante el pasacalle o procesión ritual que recorre las calles de los poblados. La ausencia de pedales le confiere más ligereza, lo que también permite que el *danzaq* recurra al instrumento para hacer demostraciones de destreza durante la competencia, como sostenerlo con los dientes durante las pruebas de fakirismo.

Actualmente, el violín de la danza de tijeras es importado de Europa y no difiere de aquel utilizado en una orquesta sinfónica; no obstante, su afinación y técnica instrumental es indudablemente nuestra. Resulta interesante señalar que, antes del contacto con el público ciudadano a mediados del siglo pasado, el violín de esta danza era un instrumento de factura local y con características específicas, principalmente en lo que se refiere a su tamaño. Se trataba de un instrumento más pequeño, más agudo, y el arco era también más liviano.

Por entonces vivía en el poblado de Huacaña (provincia de Sucre, en Ayacucho) el *luthier* Juan Gualberto Medina Carbajal, más conocido como Gualberto Baca. Este *luthier* era muy solicitado por los violinistas de Lucanas debido a la bella sonoridad y calidad de sus instrumentos. Pero el violín “Gualberto Baca”, con su típica voluta en forma de cabeza de perrito, fue definitivamente reemplazado por el violín europeo hacia la década de los setenta. El renombrado violinista Máximo Damián, amigo de José María Arguedas –quien lo conoció en la época en que la danza de tijeras se ejecutaba en coliseos–, fue uno de los últimos músicos en interpretar la danza de tijeras en Lima con el legendario violín de Huacaña. Pero, como sucede con el idioma quechua, este violín andino fue poco a poco dejado de lado por los nuevos inmigrantes, pues su práctica suponía para ellos un freno o estigma para su integración en la población limeña. De ahí que fuera paulatina y definitivamente sustituido por el violín occidental, tanto en Lima como en la región chanca.

Cuando se habla de la formación instrumental de la danza de tijeras, casi siempre se menciona únicamente a los dos músicos que ejecutan los cordófonos que acabamos de presentar. Sin embargo, el *danzaq* también debe ser considerado como un músico más del conjunto, ya que el idiófono que tañe con su mano derecha durante toda la competencia y que da el nombre a esta danza, requiere de años de práctica y suma destreza. Por esta razón y por el significado ritual de las “tijeras”, estas merecen una exposición detallada.









9a



9b

▲ Figs. 9a, b, c. Danzante en la sierra de Huancavelica, mostrando destreza con las tijeras.

Las tijeras

Este idiófono está constituido por dos láminas de acero independientes –puesto que ningún eje ni remache las une– y que al estar superpuestas parecen efectivamente un gran par de tijeras. El uso de un guante es indispensable para tocarlas, dado que las tijeras se deslizan y entrechocan con más ligereza sobre la lana que sobre la piel. Cada una de las láminas posee sus propias características: la más grande, de timbre grave, es llamada *macho*; mientras que la otra, más pequeña y de timbre más bien agudo, se denomina *hembra*.

La concepción sexuada de este instrumento guarda íntima relación con uno de los principios del pensamiento andino: el dualismo, que divide las cosas en pares opuestos, pero que al mismo tiempo son complementarios. En este caso, el principio se manifiesta en los elementos masculino y femenino de las dos láminas, que solo unidas producirán el tintín característico de las tijeras.

El *danzaq* está muy ligado a sus tijeras y se requiere todo un protocolo ritual para la adopción de un nuevo par, así como para su bautizo. Las nuevas láminas son sometidas a un proceso complejo de «templado» para que adquieran una bella sonoridad. Por ejemplo, se las deja en medio de la puna para que se afinen con el silbido del viento, o se las coloca toda una noche cerca de una cascada para que se impregnen del sonido cristalino del agua.

La transmisión del repertorio

Antes de la migración a la capital a mediados del siglo pasado, los maestros danzantes, violinistas y arpistas transmitían su arte en forma oral a sus discípulos, durante sus momentos libres. En remuneración por las lecciones de violín, arpa o danza, los jóvenes aprendices solían trabajar las parcelas de su maestro.

Los maestros reconocidos eran muy solicitados, de tal modo que ellos podían enlazar una serie de contratos de pueblo en pueblo y estar ausentes de su hogar durante meses. Igualmente, los jóvenes ansiosos de aprender podían peregrinar mucho tiempo por diversos lugares hasta encontrar al que consideraban el mejor violinista, arpista o danzante, para seguirlo y que se encargara de su formación.

En nuestros días, los más reputados intérpretes de la danza de tijeras viven en Lima, pero la transmisión de su arte ya no se hace como antes, pues son muy pocos los alumnos que se forman al lado de un maestro, a la usanza de antaño.

Una de las causas de este cambio en la transmisión oral es la precaria situación económica de muchos intérpretes, pero también el fácil acceso a los medios de comunicación masiva que imperan en la actualidad. Por tanto, en lugar de llevar una larga formación junto a un maestro experimentado, numerosos músicos y danzantes eligen aprender lo más rápido posible mediante grabaciones y otros recursos audiovisuales a su disposición. De esta manera, podrán ser contratados más pronto para actuar en las fiestas costumbristas y otras celebraciones que demandan la participación de danzantes de tijeras, y contribuir a la economía familiar. Estas performances se desarrollan prácticamente cada fin de semana en las fiestas costumbristas que se realizan en los locales de las asociaciones de inmigrantes instalados en la capital.

Sin embargo, este tipo de aprendizaje conlleva cambios significativos en la transmisión de la danza, ya que omite aspectos muy importantes de la formación artística, los cuales solo pueden ser adquiridos junto a un maestro: los valores y consejos que son fruto de la experiencia, el origen y significado del repertorio, y, sobre todo, la sabiduría y secretos ancestrales de curanderos o adivinos que los maestros transmitían únicamente a sus mejores discípulos.

La competencia o *atipanakuy*

La danza de tijeras es una competencia entre varias *cuadrillas* que se desafían de manera alternada. Generalmente entran en competencia tres o cuatro *cuadrillas* que interpretan entre 16 y 18 piezas distintas; cada una es repetida varias veces antes de pasar a la siguiente. Durante dos o tres minutos una *cuadrilla* reta a los tríos de intérpretes rivales, siempre conformados por un danzante, un violinista y un arpista. Luego de su performance, la *cuadrilla* descansa y es inmediatamente reemplazada por otra, que a su vez la desafía e intenta realizar pasos cada vez más complicados y acrobáticos. Esto explica la duración del gran *atipanakuy* o competencia del último día de la fiesta (que es el principal), pues puede prolongarse unas siete u ocho horas. Este desafío entre danzantes es también conocido como “contrapunto”.

Las *cuadrillas* reunidas en grupos llevan el nombre del *maizo* o *cargonte* que las ha contratado. El *cargonte* es la persona que “pasa cargo”, es decir, el comunero que ha sido designado con un año de anterioridad para asumir los gastos de la fiesta. Es una responsabilidad que se renueva anualmente y que debe ser tomada por lo menos una vez en la vida por cada miembro de la comunidad. Así, a través del sistema de cargos, se practica el principio de reciprocidad o *ayni*. Puede haber tres o cuatro *cargontes* para una misma fiesta y cada uno puede contratar varias *cuadrillas*. Pero solamente una *cuadrilla* de cada grupo de un mismo *cargonte*, la más experimentada, se enfrentará en el difícil *atipanakuy* del día central.

En las fiestas organizadas en Lima, los grupos no existen, y a veces solo dos *cuadrillas* son contratadas para entrar en competencia. En buena cuenta, es lo mínimo que se necesita para poder «contrapuntear».





10a



10b



10c

El programa de competencia

Las piezas musicales interpretadas durante la performance de la danza de tijeras son conocidas como tonadas. Hay algunas que pueden ser renovadas regularmente y que por lo general figuran al comienzo de la competencia. Las demás son tonadas que se ejecutan y se repiten año tras año, y que se designan con un nombre más específico que el de simple tonada, como veremos a continuación. Aquí lo interesante es que todo este conjunto de diversas tonadas, con nombres específicos o no, se interpreta durante la competencia según un orden bastante preciso. Esta sucesión –y sobre todo la observancia de este orden– nos ha permitido abordar el estudio del repertorio bajo el concepto de un verdadero “programa de competencia”.

Además, el desarrollo de la competencia obedece a un proceso de aumento de intensidad por etapas, tanto en lo que concierne a la música como a la coreografía. Para una mejor comprensión de este proceso *in crescendo* y para situarlo en paralelo con el mencionado orden de las tonadas, podemos dividir el desafío o *atipanakuy* en cuatro etapas:

- Primera etapa: tonadas preliminares de calentamiento.

Este conjunto es conocido como “*Atipanakuy* de tonadas”. Son piezas cortas que nos dan una breve noción de los ritmos, los temas y la coreografía que serán más ampliamente desarrollados durante el resto de la competencia.

- Segunda etapa: tonadas de bravura y acrobacia.

En esta fase el danzante va a demostrar todo su arte, sin ahorrarse esfuerzo, mediante saltos espectaculares (“Alto ensayo”), figuras en el suelo (“Pampa ensayo”), agilidad de los pies (“Zapateo”), etc.

- Tercera etapa: tonadas cómicas. Estas tonadas tienen por objeto disten-

der la atmósfera con imitaciones de personajes (“Huamanguino”) y números cómicos (“Payaso”).

- Cuarta etapa: tonadas de pruebas físicas y resistencia.

Estas largas piezas, cuyas melodías son suaves y repetitivas, sirven para crear un ambiente propicio para las pruebas físicas (“Prueba”), el fakirismo y demostraciones de magia (“Pasta”) y el peligroso descenso del campanario de la iglesia (“Torre bajay”).

Este es un ejemplo estándar del programa de competencia de la danza de tijeras de Ayacucho, el cual, evidentemente, puede sufrir cambios según las costumbres de las comunidades, el momento y la importancia de la fiesta, etc. Cabe destacar que el aumento progresivo de intensidad antes mencionado es, a veces, interrumpido por etapas más relajadas que bajan un poco la tensión, para retomarla enseguida con más fuerza en la fase siguiente. Este es el caso de la tercera etapa, donde el público asistente se divierte con las ocurrencias y coreografías graciosas de los danzantes. Esta fase será seguida por la última parte de la competencia, en la que se alcanzan los límites de lo sobrenatural con las pruebas de fakirismo y el desafío constante del peligro que supone realizar difíciles pruebas físicas. La tensión del ritual llega a su momento culminante con el peligroso descenso del *danzaq* desde el campanario de la iglesia. Luego de la cuarta etapa la tensión decae, esta vez definitivamente, con el “karamusa”, que es una fiesta general de toda la comunidad en la plaza central del pueblo, al son de las piezas ejecutadas por los violinistas y arpistas de todas las cuadrillas conjuntamente con los *danzaq*, quienes acompañan con sus tijeras el ritmo de los *waynos*.

También es necesario resaltar el importante rol que juega la pieza conocida como “Pasacalle”. En realidad, se trata de una procesión músico-coreográfica de las *cuadrillas* que, como su nombre lo indica, se ejecuta a través de las calles de los pueblos en fiesta, llevando así el ritual de la danza de tijeras a todo el espacio físico de la comunidad.

Conclusión

La danza de tijeras ha sufrido numerosos cambios desde su contacto con el público urbano. Sin embargo, muchas de estas transformaciones se revelan como una adaptación momentánea. Tal es el caso de los rituales propiciatorios y el culto a los *wamanis*. Es así como los intérpretes que viven en Lima, al regresar a Ayacucho para las fiestas patronales, vuelven a realizar los *pagapa* a las divinidades de las montañas, ofrendas no practicadas ya en la ciudad. Porque, a pesar de los numerosos cambios acaecidos en la capital, su fe en los *wamanis* ha permanecido intacta.

Asimismo, diferentes parámetros del programa de competencia nos permiten confirmar que el *atipanakuy* es un verdadero ritual que consiste en lo siguiente: un aumento progresivo de la tensión; la subyugación del público por la música (repetición febril de una misma melodía antes de pasar a otra); la danza (duelos acrobáticos) y las pruebas físicas (fakirismo, la bajada de la torre de la iglesia); y, ciertamente, el sentido de ofrenda a las divinidades para el buen desarrollo del ciclo agrícola.

Luego de la inmigración y su éxito en la capital, numerosos intérpretes de la danza de tijeras han conquistado al público extranjero. De ahí que esta danza ritual se haya convertido, en las últimas décadas, en un símbolo nacional que es presentado con orgullo fuera de nuestras fronteras. Además de ser reconocida en el año 2005 por el Instituto Nacional de Cultura como Patrimonio Cultural de la Nación, la danza de tijeras fue inscrita el 2010 en París por la UNESCO en la lista del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad.

◀ Figs. 10a, b, c. Competencia entre los danzantes. Ayacucho.

▼ Figs. 11a, b, c. Danzante demostrando valor al bajar de la torre mayor de la Iglesia. Andamarca, provincia de Lucanas, Ayacucho.



11a



11b



11c



Toropukllay: la corrida de toros con cóndor

Gonzalo Valderrama
Escalante

Con la llegada del ganado vacuno al pastoreo andino, familiarizado particularmente con camélidos, se le añadió un animal doméstico que no solo enriqueció su economía a través de su poder alimenticio, laboral, industrial e infinidad de otros usos materiales, sino también su imaginario religioso, simbólico, ritual y hasta lúdico. No siendo parte de su acervo cultural y necesitados de darles una posición en su sistema clasificatorio para volverlos significativos muy pronto, siguiendo las pautas de la premisas dualistas₁ que regían su ordenamiento del universo, en contraposición al mundo celestial poblado por aves entre las que destacaba el cóndor y otras falcónidas, fue asociado con el terrenal y hasta con el acuático.

Si bien se trataba de una contraposición novedosa no estaba exenta de ciertos antecedentes prehispánicos. De ello daba cuenta el Cusco con la oposición complementaria entre Saqsayhuamán (Águila real) y la misma ciudad, a la cual se le otorgaba simbólicamente el valor de un puma. El propio Guaman Poma los incorporó en su nombre para realzar su condición de portavoz unitario de las desventuras de su mundo indígena ante el rey de España. Incluso Tom Zuidema, en un manuscrito inédito sobre el Cusco, recoge evidencias que lo hacen suponer que los cóndores eran superpuestos sobre el lomo de pumas, como hoy sucede con los toros, tal como veremos más adelante.



Más conocida como *Yawar Fiesta*, título de uno de los libros emblemáticos de José María Arguedas, el *toropukllay* o corrida de toros con cóndor era usual en muchas festividades de las provincias de los departamentos de Apurímac, Cusco y Ayacucho. En celebraciones por Fiestas Patrias, así como en otras en honor al patrón Santiago o la Inmaculada Concepción, se montaba un cóndor sobre un toro bravo para soltarlo al ruedo y desafiar al espíritu temerario de la concurrencia, lo que constituía uno de los máximos gestos rituales de la cultura indígena. Allí donde ha dejado de practicarse ha sido sustituido por las típicas corridas de los Andes del sur del país, que se caracterizan por no sacrificar al toro ni herirlo con banderillas.²

La presencia de las corridas de toros en las fiestas andinas se remonta a la llegada del ganado vacuno, tanto así que ya en el Tercer Concilio Limense de 1582 se dan las primeras prohibiciones y limitaciones a dicha práctica, debido a la excesiva mortandad entre los indios. Sin embargo, la descripción más temprana de una corrida de toros con cóndor data del siglo XVIII. En la *Relación de la Fundación de la Real Audiencia de Cuzco en 1788 y de las fiestas con que esta grande y fidelísima ciudad celebró este honor*, escrita por Ignacio de Castro, examinador sinodal del obispado, se dice: “Las corridas de toros, que en esta ocasión dispuso la ciudad, tuvieron toda la grandeza que en tales casos se acostumbra, y toda la sal de jocosidad que suele mitigar lo que hay de terrible (...) se les doraban los cuernos, y se les formaban lazos de cintas, cordeles de oro. (...) Salieron otros subyugados de extraordinarios jinetes. Eran los corpulentos buitres, que encarnizaban su corvo pico en el toroso cerviguillo de la bestia indómita”.

Tan imponente debió de ser este espectáculo y los festejos que lo rodeaban que atrajeron la atención de viajeros tan famosos como el norteamericano E. George Squier, quien, en su libro *Peru: Incidents and Travels of Exploration in the Land of the Incas*, publicado en 1877, incluye un hermoso grabado que detalla la intensidad de la lid. Más allá del atractivo etnográfico que plasma el viajero en su composición visual, el ritual debió de esconder una intensidad estética similar a la que, unos cuantos años atrás, entre 1850 y 1860, encandiló a nuestro célebre pintor Francisco Laso, como lo corrobora su óleo sobre el tema que hoy guarda el Museo Arte de Lima.

Una idea equivocada ha hecho creer que se trata de un espectáculo sangriento que, aparte de derramar la sangre de los arriesgados campesinos que fungen de toreros, pone en peligro la vida no solo del toro sino la del cóndor. Accidentes pueden ocurrir, pero si hay algo que se busca evitar es percances mortales. Ni al toro se le pretende matar ni mucho menos al cóndor, al que se identifica con el espíritu de las montañas y cuyo captor debe velar por su bienestar a riesgo de morir si le ocurre un accidente. De ahí que este festejo sea asumido como un juego, un “*toropukllay*” que, en última instancia, aspira a celebrar la sacralidad del cóndor y revivir bajo los cauces del pensamiento dual que predomina en los Andes la oposición entre el mundo de arriba y el mundo de abajo, o entre los andinos y los europeos, cuyo contraste recrea su unidad y, muy en particular, el mestizaje.

El cóndor está considerado en las zonas urbanas como un símbolo del mundo andino y de la grandeza del pasado, pero en las comunidades de esa región es un animal sagrado. Los apus y los wamanis³ tienen sus mascotas: si el puma es su gato, el zorro su perro, la vicuña su ganado y las vizcachas son sus cuyes, “el cóndor es la gallina de los apus”. Asimismo, se lo conoce como *apu kuntur*, *tayta kuntur*, *kuntur apuchin* y *abuelito inca*.

El cóndor solo interviene en una corrida. Ese día se inicia con un despacho u ofrenda a los apus que se hace en la casa donde ha sido alojado. Se invoca que le vaya bien y no resulte lastimado. A media mañana comienzan a llegar los tenientes gobernadores con sus grupos de músicos vestidos de fiesta. Lucen sombreros adornados con flores y cargan bultos de



3

ichu (paja de la zona altoandina) sobre la espalda. El responsable de la festividad, ya sea el alcalde o el gobernador, tiene la obligación de atender a todos los invitados, servirles chicha y brindar con ellos, empleando unos vasos ceremoniales atados en par.

Aunque la corrida principal se desarrolla siempre por la tarde, la gente se reúne en la plaza de toros del poblado desde el mediodía. El ambiente es festivo y la mayoría de los participantes lleva a cuestas una o dos noches de serenatas. Los conjuntos musicales y las comunidades recorren las calles bailando. Tras el almuerzo, se empieza a soltar los toros en el ruedo. Los toreros contratados no usan traje de luces y se confunden con los aficionados, con quienes alternarán en la lidia. Muchos toros entran en la arena, algunos muy pequeños, para que incluso los niños se animen a torear.

Los criadores de los toros bravos compiten entre sí. Habitualmente, su ganado ha sido criado en lugares apartados, de donde saldrá el toro *misito* o toro felino elegido para llevar al

Página 182:

- ◀ Fig. 1. Cóndor preparado para la ceremonia ritual del toropukllay. Chalhuanca, Apurímac.
- ◀ Fig. 2. El cóndor hace su ingreso a la plaza de toros, junto a una comitiva.
- ▲ Fig. 3. El cóndor montado sobre la espalda del toro, dando apariencia de un ser mítico. "Se fusionan el cielo y la tierra".

- ▼ Fig. 4. Plazuela de Chalhuanca, tierra del toropukllay.
- ▼ Fig. 5. Terminado el ritual, el cóndor es liberado.
- ▶ Fig. 6. El cóndor regresa a las altas montañas.



cóndor (esta denominación se da en el sur andino a los toros cuyo pelaje muestra manchas semejantes a las de los felinos). Amarrar a un cóndor sobre su lomo requiere de muchísima experiencia. Hay que hacer pequeñas incisiones en el cuero del toro para pasar las cuerdas que sujetan las patas del cóndor y conseguir que este quede fijado en un punto preciso del lomo, lejos de la cabeza. Esto es sumamente importante, pues así no será alcanzado por los cuernos, pero tampoco podrá darle picotazos en los ojos al toro.

La faena suele ser muy breve, no más de dos minutos, ya que las fuertes sacudidas del toro pueden causarle daño al cóndor. A su vez, este no lo hiere, como a menudo se representa en la plástica local. Durante unos instantes, el toro y el cóndor parecen un solo ser. Se acostumbra que varios capeadores se lancen al ruedo, pero aquellos comuneros que deben cuidar al ave siempre están muy atentos y listos para echar sus lazos y detener al toro. Luego se desmonta al cóndor y se le da una vuelta al ruedo antes de que retorne a su alojamiento, acompañado por las principales autoridades y sus invitados. En estas corridas es frecuente que algunos toreros espontáneos acaben heridos y contusos, lo que significa que un buen año está por venir. En cambio, si le sucede algo al cóndor, será un mal augurio no solo para aquellos directamente involucrados en su perjuicio, sino para toda la población.

Organizar la fiesta es sinónimo de prestigio y respeto. La captura de un ejemplar de *vultur gryphus*, especie hoy en vías de extinción, y el trato que demanda hasta la corrida y la despedida, implican la interacción de mucha gente y la adopción de medidas necesarias para su resguardo. De otro modo, podría acarrear el infortunio general. En relación proporcional a los esfuerzos que se despliegan en la realización del festejo, el pago u ofrenda a los apus se hace con más devoción, esperando recibir una adecuada compensación (reproducción del ganado, buenas cosechas, prosperidad en los negocios).

Las autoridades del pueblo y de las comunidades vecinas acuden con ropa elegante. Visten las tapankas, capas que tienen inscritos sus nombres, junto con el de sus parejas y el de su comunidad, y están adornadas con alegorías del toropukllay. Según su rango, pueden llevar entre una y cinco tapankas. Las más vistosas y de mejor calidad son obsequios de los familiares que han migrado a ciudades como el Cusco o Lima. También se acostumbra invitar especialmente a señoras que tienen la reputación de saber las canciones propias de la festividad.

Atrapar al cóndor representa el gasto más fuerte en estas celebraciones. Implica enviar una partida de por lo menos quince personas al lugar donde tradicionalmente se hacen las capturas, generalmente unas hondonadas ya conocidas en las cimas de las montañas, a más de cuatro mil metros de altura. Esta búsqueda puede durar un promedio de dos semanas y cada vez es más frecuente que no se tenga éxito. En el transcurso de la misma, se realiza una serie de ceremonias en las que se pide permiso a los apus y aukis para que presten a su mascota. El encargado de estos rituales es el sonqoyoq runa (hombre de corazón) o layqayoq (brujo), quien hace los “alcanzos” u ofrendas e invocaciones. En cada provincia hay especialistas en la captura del cóndor, así como familias que tradicionalmente asumen roles protagónicos en la organización de la fiesta. Como el layqayoq es quien coge al cóndor y este es propiedad del apu, tiene que estar en muy buenas relaciones con el cerro. Por ello, es todo un personaje y se le colma de atenciones (también es denominado layqas, Lloq'e Santiago y aukiman haywani).

Según el testimonio de un poblador de la zona, “brujo cualquiera no lo es, tiene que tener poder, nacer con ello. Él ofrece el wayq'oq (alcanzo que se quema como ofrenda), que es comida para los cerros. Se dividen en Lloq'e Santiago, que es más puro, lo limpio, correcto, santo, hace cosas buenas, cura maleficios. Y el paña, que es sucio, hace cosas malas. Tienen que ser personas carismáticas, muchas personas pueden saber preparar una mesa (ofrenda), pero reconocen ellos mismos que no tienen el don de estar conectados a los apus. Ellos incluyen también en sus ritos usar el catecismo cristiano. En los pueblos de la parte baja hay muy pocos, en las alturas hay todavía bastantes”.

Una vez capturado el cóndor, este queda al cuidado del laykayoq, quien lo envuelve con una lliqlla o manta y lo lleva sobre su espalda, con el pico bien amarrado. En el poblado es recibido por la gente, que se acerca con chicha y cerveza servida en qochas, vasos de madera más parecidos a platos, para tomar del mismo recipiente en el que ha bebido el ave. El layqayoq no se separa de este durante su cautiverio; incluso duerme al aire libre, en la puerta del cuarto donde ha sido recluido. Dada su misión, todo el mundo está pendiente de su bienestar y comodidad.

Si bien hay distintas versiones acerca de la naturaleza de la corrida de toros con cóndor, hay un hecho básico que es común en todos los discursos interpretativos: la existencia de elementos vigentes de una tradición religiosa andina de raigambre prehispánica. No se trata de una mera corrida de toros, sino que se inserta en un ritual de agradecimiento e invocación a los apus y wamanis.

Toropukllay significa literalmente en quechua “juego del toro”. Y, en efecto, más que una fiesta sangrienta es un espectáculo lúdico donde no se escenifica la lucha de dos animales, sino que se representa al toro y el cóndor convertidos en un solo ser, alado y veloz. Este serpentea violentamente por el ruedo, evocando así al amaru, un ser de la mitología prehispánica que habita en manantes, ríos y lagunas, en las profundidades de la tierra, el Ukhu Pacha. También atraviesa los cielos y pertenece al Hanaq Pacha. Y se muestra a los ojos humanos en el Kay Pacha, en aquellos espacios de rito y ceremoniales como el toropukllay, marcando con su aparición la unión de los mundos.⁴

Hoy el cóndor es un ave declarada en peligro de extinción y su captura, sobre todo para las celebraciones costumbristas, está prohibida. Pese a ello, hay quienes se resisten a dejar la tradición y se arriesgan a organizar estas corridas, contraviniendo las normas. En esas ocasiones, los asistentes –un variopinto conjunto de pobladores, equipos de filmación, periodistas, fotógrafos, antropólogos, estudiantes, turistas nacionales y foráneos– pueden ser testigos de otro emotivo momento del toropukllay, que es la despedida al cóndor (el cacharpari).

En esta fase del ritual, el abuelito inca o tayta kuntur es trasladado a una zona alta de las afueras del poblado, donde, antes de ser liberado, recibe una ofrenda, se le t'inka y sus anfitriones beben por última vez de su vaso. Entonces, el kuntur apuchin vuela quebrada abajo. La gente del pueblo dice que lo primero que hace es ir a un arroyo donde se lava todas las impurezas que se le han pegado durante su permanencia junto a los hombres. De no purificarse podría ser castigado por los otros cóndores, los cuales lo buscan en comitiva y acompañan en su retorno, al tercer día de estar en libertad. Desde las alturas, el ave sagrada contempla a la gente y aboga por su destino. En este momento, podemos imaginar el deseo de un mundo donde haya más armonía entre la humanidad y el medio ambiente.



6

Páginas siguientes:

- Danza del qamile en la siembra del maíz, dando inicio al ciclo agrícola. Valle del Colca, Arequipa.





*Fertilidad en el ciclo
agrícola*



Rituales pastoriles andinos

Ricardo Valderrama Fernández
Carmen Escalante Gutiérrez

Vivir en poblaciones rurales andinas significa estar en contacto directo con la naturaleza y usar una sabiduría acumulada durante milenios de años, gracias a la cual se han establecido periodos rituales de renovación de pactos entre los seres humanos y su entorno. Dichos periodos están signados por la lectura que los hombres hacen de los astros, pues estos delimitan un ciclo de ceremonias que se repiten año tras año.

Son rituales que se mantienen vigentes y constituyen el fundamento de la unidad y congregación de grandes parentelas o ayllus andinos. Funcionan como un medio de transmisión de la memoria colectiva, como una vía para comunicar y recordar hechos importantes para la comunidad. El ritual permite que la memoria colectiva se afiance en las memorias individuales. Estas ceremonias se realizan para rendir homenaje a la pacha mama o madre tierra; a los apus o deidades de las montañas más elevadas; al yaku tayta o padre agua; a la qocha mama o madre laguna. Asimismo, a los espíritus protectores de los seres humanos, animales y plantas.

Mediante los ritos se expresa una visión del mundo y de la sociedad. Los andinos afirman que son parte de la naturaleza, hijos de la madre tierra. En las ceremonias se le habla a ella con respeto y confianza filial. Es decir, se le trata de tú. Se le pide: “Madre tierra, recíbenos, come, bebe junto con nosotros”. La invocación se enuncia a través de un yo colectivo y siempre



se dice “nosotros”, “nuestra madre tierra” y “nuestro padre montaña”. A la madre tierra le gusta que le hablen, que le canten; le gusta oír el sonido de la tinya. Le gusta recibir ofrendas. Además, el rito permite y obliga a llevar una vida colectiva. También conserva estructuras antiguas como referirse al sol como padre y a la luna como madre; al Inca como principio de fertilidad y a la coya como reproductora. Así ocurre en los rituales pastoriles.

Estos son, básicamente, ceremonias dedicadas a las llamas y alpacas (*llama t'inka*), a los caballos (*kawallu t'inka*), al ganado vacuno (*waka t'inka*) y a las ovejas (*uwihá t'inka*). Se acompañan con cantos denominados *llama taki*, a partir de los cuales se han creado los *kawallu taki*, *waka taki* y *uwihá taki*, que se entonan en los rituales de esos nombres. El análisis de la letra de estas canciones¹ es muy interesante porque expresa la cosmovisión subyacente en aquellos ceremoniales.

Los rituales pastoriles se efectúan a lo largo del año y sus periodos están definidos por la tradición. Desde el 25 de julio y durante todo agosto se procede a la marcación de llamas y alpacas, así como del ganado vacuno, equino y ovino. También se realizan ceremonias de recepción a las llamas cargueras y a los ovinos, que coinciden con la Navidad o el solsticio de diciembre, y en las que se escuchan canciones llamadas huaylías dedicadas al ganado. En febrero, en concordancia con los carnavales, se celebran rituales de procreación y se lleva a cabo la trasquila de camélidos y ovinos, primordialmente.

Llama t'inka (asperjación a las llamas)

Se considera que a inicios de agosto la madre tierra y las montañas “están abiertas” y, por tanto, pueden recibir las ofrendas. Los rituales pastoriles arrancan el 25 de julio y continúan todo el mes de agosto (y en algunos lugares se extienden hasta setiembre). Dicen que el primero de agosto la madre tierra despierta haciendo el sonido “*pacha k'aq nispá riqch'arin*”. Despierta con sed, con hambre, y espera que se le alcance ofrendas.² En los Andes se renueva una alianza con los espíritus de las montañas que protegen a las llamas y alpacas, para que se reproduzcan y crezcan, para que no se enfermen o accidenten. Los rituales duran por lo menos tres días, sin contar las jornadas previas de los preparativos y ayunos que guardan los oficiantes o paqos, quienes no comen condimentos y tampoco tienen relaciones sexuales. Igualmente, hay que sumar los días de descanso que siguen al ceremonial, ya que los oficiantes deben “enfriarse” –lo que significa no beber y comer sin condimentos– para que la ofrenda sea eficaz. Todos los comuneros se ponen de acuerdo para designar las fechas en que cada familia realizará su ritual y así podrán asistir a las distintas celebraciones.





El ritual pastoril se caracteriza porque todos los miembros de la familia se reúnen en el corral de las llamas y alpacas, dispuestos a pasar tres días juntos, en los que ejecutarán correctamente los pasos de la ceremonia y con la mayor energía positiva posible. El grupo comparte un mismo sistema de valores y creencias. El ritual lo encabeza el oficiante, conocido como paqo y *yachayniyuq runa* (hombre de conocimiento), quien posee el saber necesario para dirigirlo. En los Andes, el primer día del llama *t'inka* está consagrado a la marcación o *t'ikachiy* (poner flores), que consiste en colocar cintas de colores en las orejas de las llamas y alpacas. También se les hace cortes en esos apéndices, marcas específicas que corresponden a cada familia de propietarios. Horadar las orejas tiene un profundo simbolismo de identidad en los Andes. Era un importante rito de pasaje de los incas, quienes lo practicaban en los adolescentes como una señal de que estaban listos para ser guerreros y para asumir su pertenencia a la etnia inca. El florecimiento implícito en el ritual también significa que el rebaño está sano, lleno de bríos, con fuerza para trabajar y pronto a reproducirse. Como cuando el papal tiene flores.

Al llegar el momento del *"samachiy"* (dar energía y buenos deseos), la familia ya ha preparado suficiente chicha para invitar a todos los participantes. El oficiante llama a parejas que representan a las familias, de acuerdo con un orden jerárquico que toma en cuenta la edad y los cargos que han tenido. La pareja reverencia la mesa y alza hojas de coca, con las cuales forma *k'intus* (tres hojas de coca perfectas). Luego de exhalarles su aliento *"samay"*,³ entrega un par de *k'intus* al oficiante, quien los ubica sobre la mesa en el debido orden y les alcanza dos qeros (vasos de madera) que contienen chicha y dos copitas pequeñas con aguardiente.

El protocolo exige asperjar a la mesa ritual, a la madre tierra y en dirección del apu o montaña principal. El oficiante pregunta por quién bebes, cuál es tu deseo. La pareja responde: "Con mi madre tierra, con mi padre montaña bebo; deseo que vengan muchos animales

Página 190:

- ◀ Fig. 1. Marcación de llamas en las alturas de Cusco.
- ◀ Fig. 2. Joven, luce en su cabeza el atuendo de las llamas cargueras para influir ritualmente en la fertilidad de estos camélidos.
- ◀ Fig. 3. Vasija de barro llamada "qocha" (laguna) que representa la fuente de origen de las llamas.
- ◀ Fig. 4. "Illa" o figura de piedra que aparenta ser una llama macho que realza su condición sagrada por dirigir la mirada al volcán Coropuna, dios tutelar de la zona.
- ▲ Fig. 5. Llamas en el corral, a la espera del ritual de marcado.



de tal o cual lugar”. Entonces, el oficiante y todos los presentes corean: “Que vengan, que vengan”. A continuación, beben –primero el aguardiente, después la chicha– y colocan los vasos boca abajo sobre la mesa del ceremonial. Los demás varones beben en forma ritual, por turnos. Las mujeres cortan las cintas de colores para anudarlas en las orejas de las llamas y alpacas. Las cogen entre varios, una por una, renovándoles sus “aretes”; también les rocían “taco” (harina con un matiz colorado) sobre los lomos. Esto se hace con mucha alegría, jugando y bebiendo. Se aparta una llama negra y se la amarra. Parte del ritual es el sacrificio de este animal, que será recibido de manera simbólica por los espíritus de las montañas, pues es perfecta y también alude a la constelación o agujero negro que denominan llama. El sacrificio es al mediodía, cuando el sol está en el cenit.

Enseguida, las pastoras jóvenes arrear al rebaño entero, para que ese día pueda comer



y beber. Todo el grupo se queda en el corral y se procede a matar a la llama, cuya cabeza apunta hacia la salida del sol. Se le tapa los ojos con una *unkhuña* (manta) que tiene hojas de coca y se la sacrifica haciendo un corte en el costado izquierdo, hacia el corazón. El oficiante introduce su mano derecha, arranca el órgano palpitante y lo deposita sobre un plato, donde es sahumado con yerbas aromáticas. Cuántas más palpitaciones se produzcan, mejor será el año para todos.

Varios hombres ayudan a despellejar al animal. Este es abierto por el centro, sobre el cuero ya arrancado, y le extraen todos los órganos internos. Si se encuentra sano, eso quiere decir que todo el rebaño también lo está. El examen de los órganos confirma que será un buen año e indica las recomendaciones que deben seguirse en determinados aspectos para el cuidado de la familia. La interpretación ritual no se limita a aquellos, sino que incluye a los objetos de la mesa. Tanto las illas (piedras en forma de llama o alpaca) como las *khuya rumi* (piedras en forma de otros animales) deben estar húmedas, brillosas. Si parecen opacas, eso significa que ya no son buenas.

En el ritual se busca el “tiempo”⁴ del ganado. Esta palabra, que utilizan en castellano, se refiere al estado de bienestar y a las posibilidades de vida y reproducción del ganado, lo que a su vez implica la prosperidad de la familia. Para mantener ese “tiempo” es preciso realizar correctamente las ceremonias. Como expresa don Victoriano Tarapaki, pastor de la comunidad de Fuerabamba:⁵ “En la *t’inka* al ganado se busca el tiempo, el tiempo del ganado”,⁶ “se busca su camino, su camino debe estar atado al tiempo de la mesa, para que no se tambalee”,⁷ “el tiempo del ganado se termina, cuando termina el tiempo de la mesa. La mesa se vuelve “*wak’a*”; una vez vuelta “*wak’a*” es maligna, solo pide anulación y puede empezar a comer a sus poseedores (de la mesa)”⁸.



Cuando una mesa se voltea (*kuti*),⁹ se torna mala. Entonces, sus dueños la trasladan a una laguna de la altura y, con una ceremonia en la que se solicita permiso, se despiden de ella y la dejan sumergida en el agua. Luego se organiza una nueva mesa ritual. La noción del tiempo del ganado, de la mesa y del poseedor del ganado tiene un contenido simbólico. La vida de estos tres entes está metafísicamente relacionada entre sí. Por ello, hay que saber mantener el tiempo de la mesa. El oficiante o paqo cierra la ofrenda que ha venido conformando todo ese tiempo y la envuelve con la manta con que se carga (por ello se llama “mesa *qepi*”, es decir, cargar la mesa). Acompañado por una comitiva, sube al cerro siguiendo un camino ritual. Se dice que la boca de la montaña está abierta y puede recibir; por eso le llevan la ofrenda. El lugar se denomina “*pukara*” y también “caja”. Allí se colocan *k'intus* de hojas de coca, granos de maíz blanco, amarillo y colorado, pétalos de flores, *mullu* (concha marina), feto de vicuña o de alpaca, dos botellitas con chicha (o vino) y doce “platos” (pequeñas lajas de piedra en las que se disponen hojas de coca y granos de maíz unidos con grasa de pecho de llama). Están destinados a los doce “cabildos”.

Así como los comuneros se juntan para la ceremonia, el apu convoca a sus parientes y amigos, a quienes dice: “Mis hijos vendrán y me traerán comida y bebida, visítenme y compartamos”.¹⁰ Abajo, en un lugar próximo a la vivienda, la presa entera es trozada sin romper los huesos. Las mujeres la llevan a la cocina para preparar un timpu, sancochado de carne sin sal y sin ajo que comerán al atardecer. Toda la noche liban chicha y conversan sobre la vida cotidiana del ayllu y hechos de la sociedad cercana.

Al día siguiente, nuevamente van al corral, juntan a todo el rebaño y celebran el matrimonio de llamas y alpacas. Antes que salgan del corral y cuando ya están “*cintasqa*” con sus aretes de colores vistosos, los comuneros cogen una cría de alpaca macho y otra de alpaca hembra

◀ Figs. 6a, b. Todos participan en el ritual de marcado, las mujeres separan las cintas de colores, para que los pastores e invitados, las coloquen en las llamas.

▲ Fig. 7. Pastor bebiendo chicha en un qero, como parte del ritual de marcado.



8

y hacen que se besen. Les dan de beber chicha en botellas (una chicha sin fermentar llamada *chuya aqha*). La ceremonia se denomina llama *ch'uyay* y *paqo ch'uyay*. Uno de los comuneros carga a la joven alpaca macho y la sitúa sobre la alpaca hembra, que es sujeta por otros para que no se escape. Es un acto simulado de apareamiento, ya que ambos animales son crías y no tienen la edad para reproducirse. Después, las sueltan juntas. Repiten lo mismo con otras dos parejas y, a veces, con más parejas de alpacas y llamas. Lo hacen con alboroto, riendo y deseando que el rebaño crezca y se multiplique.

El matrimonio entre alpacas jóvenes y entre llamas jóvenes no es suficiente para que el ritual de procreación sea efectivo. Pasado el matrimonio simulado de los camélidos, las muchachas se muestran inquietas y tienen sus hondas en la mano. Por su parte, los varones comienzan a estar agresivos y a hablar con voz fuerte. Cada cual elige a una chica que quisiera coger y trata de tumbarla y subirse encima. Pero ellas no se dejan y el juego dura un rato, porque sus madres y abuelas también están prevenidas y corren al rescate de sus hijas, nietas o sobrinas. Las levantan del piso del corral y los jóvenes reciben golpes e insultos. Sin embargo, todos están contentos y ríen a carcajadas.

A veces, como parte del juego y al grito de "sapsay", uno de ellos toma por la espalda a una de las ancianas que se ha metido a rescatar a alguien y simula aparearla, lo cual es festejado. Las muchachas corren a salvarla. Esto será comentado durante varios días en la comunidad, poniendo énfasis en quién pretendió a quién y lo que pasó después. De ahí pueden surgir enamoramientos y parejas que se unirán en matrimonio. Por tanto, es un juego y algo más: un ritual. En esta ocasión, también se eligen unas crías del rebaño para que sean adjudicadas a algunos de los pastores. Si la cría llega a subsistir, su dueño tiene "suerte"; si muere en los meses siguientes, se considera que el propietario carece de "suerte" para poseer ganado. Las llamas y alpacas en la economía pastoril son muy importantes y, a lo largo del año, se les dedica varios rituales.

En diciembre se organizan las ceremonias para recibir a las llamas que regresan de los viajes de

intercambio que han realizado. Los pastores de la puna y también los de las comunidades de altura llevan sus productos a los valles interandinos o "*qheswa*" para conseguir, a través del trueque, productos de quebrada, básicamente maíz. Son viajes llenos de vicisitudes y peligros. Por ello, cuando retornan en una fecha cercana al solsticio de diciembre, antes de Navidad, celebran rituales festivos de recepción no solo a la tropa de llamas cargueras, sino a los productos alimenticios que cargaron. Es fundamental recibir bien y con mucha reverencia los productos alimenticios, con la convicción de que van a durar en la despensa de las familias de los pastores. Se destaca el rol de las llamas guías o "delanteros", a las que acogen con abundante chicha, comida y canciones denominadas *huaylías*, que se bailan rodeando a la tropa de llamas. Asimismo, se cantan para alegrar al rebaño de ovejas, puesto que va a empezar la época de pariciones. A partir del solsticio de verano, se dejan de hacer los viajes de intercambio



9



10

de víveres, por cuanto empiezan las lluvias torrenciales y el peligro de los rayos es mortal. En consecuencia, se cierra el ciclo viajero de las llamas y se espera el de las pariciones.

En muchas zonas, durante este periodo, los comuneros se trasladan a la puna, debido a que crece el pasto y se puede procurar una buena alimentación a los animales. Esta etapa se asocia con la Navidad, que es el momento en que se festeja al Niño Jesús con personajes que emulan a pastores y pastoras. Estos ejecutan bailes que incluyen competencias y se ciñen a los géneros musicales exclusivos de esta época. En esa época, en la puna se prefiere marcar a los camélidos y ovinos.

Las huaylías son canciones típicas de este periodo, como aquella que dice: “*Huaylía, huaylía, jia. Sonqochaypas, sonqochaypas, munakushan, pitaq munashan; ñawichaypas, ñawichaypas qhawakushan, pitaq qhawashan, noqa ripuytikqa waqhayushawaq, cariñuchayta mana tarispa, huaylía, huaylía, jia*”. (Huaylía, huaylía, jia. Mi corazón, mi corazón quiere, a quién quiere; mis ojos, mis ojos miran, a quién miran, si yo me voy lloraras, al no encontrar mi cariño, huaylía, huaylía, jia.)

O esta otra: “*Qarqollasunña, qarkoykuspaqa qatikushayki yana pampaman, mayu pampaman, paruparulla oqonaykipaq, ovejallayta michikushani, willmachallanta t`isayunanpaq, pushkayunaypaq, yuraq borrega, paru borrego, sihuar qenticha, waskar qinticha, aysariwayña, pusa-riwayña*”. (Sacaremos ya, votaremos ya, arreemos ya a la pampa negra, a la pampa junto al río, a la pradera verde para que comas, pastearé mis ovejas, para escardar su lana, para hilar su lana, oveja blanca, oveja bonita, picaflor sihuar, picaflor waskar jálame, llévame.)

Las huaylías aluden al cariño del pastor y pastora hacia su rebaño, y también mencionan los lugares en los que pastan.

◀ Fig. 8. Matrimonio de llamas. Antes de la ceremonia son roceadas con chicha.

◀ Fig. 9. Pastor dando de beber chicha a una llama.

▲ Fig. 10. Llamas retornando de los viajes de intercambio. Los pobladores de las alturas, llevan sus productos a los valles para realizar el trueque.

- ▼ Fig. 11. Luci luci, mecheros encendidos son pasados cerca al ganado, para alejar los malos espíritus. Fiesta de Santiago, Huancayo.
- ▼ Fig. 12. Mesada ritual, para la fertilidad del ganado.
- ▶ Fig. 13. El ganado es marcado con cintas de colores.
- ▶ Fig. 14. Como parte del ritual de marcado, las mujeres adornan sus sombreros con flores de estación.



11



12

Waka t'inka (asperjación a los vacunos)

El rito, en el caso de los andinos y otras culturas antiguas, fue el medio privilegiado para registrar en la memoria del grupo aquellos acontecimientos que sustentaban la vida colectiva. Si hay rituales que han subsistido hasta nuestros días, ello se debe a que mantienen la identidad cultural de la comunidad que los practica y a su vinculación con tecnologías agrícolas y pastoriles propias de su legado, que son válidas y están vigentes. Pese a su antigüedad, algunos ceremoniales se han seguido transmitiendo. Así como aquellos relacionados con las llamas y alpacas resultan inmemoriales, existen otros que atañen a los caballos, vacunos y ovejas, animales traídos por los españoles en el siglo XVI y que fueron adoptados por la cultura andina.

En el Perú la *waka t'inka* o asperjación a los vacunos también se conoce como Santiago y herranza, según los lugares donde se lleva a cabo. El 25 de julio se da inicio al ritual. El corral está lleno de vacunos y primero llegan los dueños para encender una fogata. Cuando hay carbón se colocan ramas de yerbas aromáticas, lo que representa un saludo al espíritu protector del ganado. Después vienen los familiares y vecinos, que invocan para que el ganado se reproduzca y no contraiga enfermedades ni muera por accidentes. Quienes aman y desean el bien de uno son los *khuyaq* y pertenecen al *ayllu* (parientes cercanos), al *karu ayllu* (parientes lejanos) o al *suyu ayllu* (parientes de zonas aún más distantes).

Es una fiesta muy esperada por toda la familia. Se "*minka*" o convoca a los músicos y se canta, pues todos saben las *waka takis* (canciones que son denominadas santiago en otras partes). Las ceremonias se realizan en los corrales, cerca de la *hatun wasi* o vivienda principal de la familia, en la cual hay suficientes útiles domésticos para cocinar una merienda para todo el grupo. Asimismo, se han dispuesto dos o tres habitaciones para alojar a la familia nuclear que se junta para esa ocasión, al igual que a los parientes que vienen de muy lejos. El ganado que va a ser "*t'inkado*" se agrupa en un solo corral y, en medio de la algarabía, se procede a la marcación del mismo. Para ello se invita a los parientes, para que cada uno ponga una señal¹¹ a los vacunos.

Cuando se humea con yerbas aromáticas (*qusñichiy*) la primera *t'inka* de hojas de coca y bebida, se solicita permiso a los apus tutelares y a la pacha mama o madre tierra hablándoles coloquialmente: "*Tayta Apu licenciaykita quwayku*" (Padre Señor, danos tu licencia); igual en lo que respecta a la madre tierra. Después, el oficiante, quien generalmente es el jefe de familia y propietario del ganado, comienza a extender la mesa: las hojas de coca van al centro y los vasos de madera y dos copas pequeñas a ambos extremos. Hacia el centro y en la parte superior de la mesa, se ponen flores de colores blanco y rojo. Hay dos botellas que por lo general contienen aguardiente de caña, que es servido en las copas pequeñas. Las dos primeras se derraman totalmente sobre la ofrenda. Luego el oficiante vuelve a servir y recién bebe él. Brinda con los apus enunciando sus nombres y con la pacha mama, y hace una venia a los presentes. Para que se esparza el humo, dice: "*Wayra mamallay, wayra taytallay*" (Madre viento, padre viento). Al apu: "*Tayta Apu, ukyasun*" (Padre Señor, tomemos). Y a la pacha mama le dirige una frase similar que se traduce como: "Tomemos, brindemos, madre". Se continúa sirviendo la bebida y llamando a los concurrentes para que se acerquen a la mesa. Esto se hace empezando por los varones de mayor edad, que deben aproximarse acompañados por sus respectivas mujeres para poder brindar.

El oficiante anuncia: "*Mayllamanta, piqpamanta samaykushanki taytay*" (De dónde y de quién invocas que se vengan a nuestro corral, padre). Y el participante, al recibir su vaso,



13

le responde: “¡Noqa samayushani qocha ladumanta, fulano de tal hampushanqa taytay!” (¡Yo estoy invocando al ganado del sector de Qocha, de fulano de tal, que se venga, padre!). Los demás se suman diciendo: “Hampullachun, hampullachun” (Que se vengan, que se vengan).

Cada uno de los presentes es invitado a acercarse a la mesa. En el momento de alcanzarles su vaso, se les pregunta: “¿Piq-pata samayushanki?” (¿De quién invocas?). Ellos beben y responden: “Noqa samayushani k'uchumantan, Baezmanta hampushanpaq” (Yo invoco que se vengan el ganado del lado de K'uchu, de los Báez). A lo que todos corean: “Hampullachun, hampullachun” (Que se vengan, que se vengan). O: “Wayqumantan hamushanqa, Abancaymanta hamushanqa” (Que se vengan de la quebrada, que se vengan de Abancay). Y siempre se contesta: “Hampullachun” (Que se vengan). Finalmente, se les dice: “Los esperamos con la mesa extendida, qori misawan, qulqi misawan” (con mesa de oro y mesa de plata).

Los varones empiezan a coger a los vacunos pequeños, para ponerles la marca. Cuando termina la ceremonia, dicen: “Qarqorparisun, qatirparisun, chaqirparisun; kimsa waquywan, kimsa chikuywan; ch'uya aqhawan, cuca k'intuwan” (Los soltaremos, los arrearémos; con tres bolos de coca, con tres sonidos de mi honda; con chicha pura, con tres hojas de coca). Por su parte, los pastores y pastoras toman sus hondas y, después de que se da la señal para abrir la puerta del corral, inician el arreo del ganado. Las mujeres adultas se quitan el sombrero con una mano y con la otra lo rocían con chicha, mistura o pétalos de flores de hojas blancas o yuraq clavel t'ika. Así, de esa manera, lo despiden con alegría, mientras los mayores conti-



14



15

▲ Fig. 15. Transportando la huallja (especie de collar de pita con frutas y panes) que se coloca a las pastoras en el mercado.

► Fig. 16. Marcado de ovejas en Cerro de Pasco.

► Fig. 17. *Waqrapuku*, instrumento musical de viento, elaborado con cuerno de ganado vacuno. Acompaña la fiesta de marcado.

núan cantando, bailando y bebiendo. “*Apukunaqa kawsanmi*” (Los apus viven), dicen estos. Por eso se les alcanza ofrendas diversas que, esencialmente, son coca y bebidas espirituosas.

Como en el mes de agosto se abre la boca del apu, se llevan las ofrendas a la cima de la montaña. El cerro es varón, muy poderoso, y no consiente que suban las mujeres. De ahí que los rituales estén a cargo de los hombres. El cerro puede comer “*mikhun*” a las mujeres o puede hacer que se accidenten. Cuando se asciende la montaña primero hay que pedir licencia. Las ceremonias recurren a expresiones quechuas antiguas, palabras puquinas, así como a viejos ritmos y formas que se reproducen por tradición.

Uwiha t'inka (asperjación a las ovejas)

Hacia mediados de febrero, coincidiendo con los carnavales, se realizan la *uwiha t'inka* o *uywa t'inka*, rituales pastoriles dedicados al ganado ovino y también al camélido. En este último caso, abarcan tanto la parición como el empadre, por cuanto apenas las llamas y alpacas dan sus crías, inmediatamente entran en celo. Con las ofrendas se alienta una mejor parición, como si se



tratara de mujeres parturientas a las que se les insta que pujen. Por esta razón, los carnavales es la fiesta más esperada y a la que vuelve la familia que salió de la comunidad. A los miembros que participan en las celebraciones, se les concede ovejas pequeñas.

El mensaje ceremonial está destinado a los demás familiares del grupo y revela rasgos básicos de la identidad del mismo. Los ritos favorecen la cohesión, pues integran a los comuneros. El hecho de no intervenir en ellos pone en evidencia los conflictos, peleas, rivalidades o simples resentimientos.

De acuerdo a las entrevistas que hemos realizado, así como a la observación directa, podemos afirmar que los campesinos creen en la pacha mama porque esta les da los productos y medios que necesitan para sobrevivir; es decir, los “cría” como una madre. Según el ethos de solidaridad, consideran que deben ser recíprocos con ella y, por lo tanto, “criarla” también. En algunas zonas le atribuyen a la pacha mama características de la Virgen María, por ser una intermediaria entre los hombres y Dios. En Qochapata (Cotabambas) suelen decir que sirven de noche a la pacha mama para que el sol no los vea y se enoje. Hay lugares donde aún se celebran rituales para el Inti tayta o padre Sol.

Kawallu t'inka (asperjación a los caballos)

El *kawallu t'inka* se efectúa en el corral de los caballos. Estos son briosos y nerviosos, algunos asustadizos, y quieren saltar los muros. Las mujeres entonan el *kawallu taki* (canción del caballo), cuya letra dice: “*Kaway kaway kaway kaway, acerumanta tulluchayki*” (Caballo, caballo, caballo, caballo, con huesos de acero). Santiago es el patrón de los caballos. Sin embargo, la ceremonia se dirige al apu principal de la comunidad, con el fin de que proteja y haga que se reproduzcan los equinos, pues el cerro es el que les da el agua y los pastos. Se asemeja al llama *t'inka*, pero no incluye el sacrificio de un caballo (aunque sí el matrimonio). El ritual y las canciones apelan a términos que se usaban otrora, así como a conocimientos y una cultura de tiempos pretéritos. Existe una visión humanizada de los animales domésticos y de una crianza que resulta mutua.

Todas estas maneras de expresar una cosmovisión a través de rituales tienen una continuidad en el tiempo y el espacio, y están vigentes en el Perú. Las ceremonias se encuentran asociadas al aparato tecnológico y a la conducta social de las comunidades campesinas. Hoy se advierte un fortalecimiento de estas últimas, que procede de su sabiduría ancestral y de su adaptación a los cambios que trae la vida contemporánea.





Las fiestas del agua o yarja aspi

Juan Ossio Acuña

P

or lo que sabemos actualmente el agua motiva fiestas de gran complejidad y fastuosidad en los departamentos de Ayacucho y Lima. También se tiene noticias de su presencia, si bien carecemos de descripciones detalladas, en Huancavelica, Apurímac, Áncash y Moquegua. Cusco tampoco está exento, pero las actividades que las acompañan no alcanzan ni de lejos el esplendor de aquellas de los dos departamentos mencionados. De su vecino Puno tampoco sabemos mucho, pero no es improbable que en áreas con riego se celebren algunos rituales alrededor del agua, como en la provincia de El Loa (al norte de Chile, en la II Región), zona de eminente raigambre aimara, si contamos con informaciones interesantes.

Como es dable suponer, el factor que origina estas festividades y creencias vinculadas al agua es principalmente la presencia de canales de riego que, en contraste con la azarosa dependencia de las lluvias en las tierras de secano, permiten un mejor control del desarrollo de la producción agrícola y pecuaria. Sin embargo, esto en sí mismo no explica por qué en unas regiones su mantenimiento se asocia con elaborados rituales y actividades festivas, mientras que en otras dichos ceremoniales brillan por su ausencia. ¿Se deberá lo último a una marcada secularización y lo anterior a la vigencia de creencias milenarias donde los seres humanos se siguen sintiendo integrados en un orden natural dominado por consideraciones sagradas?



2



3



4

Página 202:

◀ Fig. 1. Pago al agua en la fiesta de la champería. Oyón, Lima.

▲ Fig. 2. Mesa de ofrendas como pago al agua.

▲ Fig. 3. Culminada la celebración de limpieza de los canales, la comunidad celebra con un banquete.

▶ Fig. 4. Pobladores en los trabajos de limpieza de acequia.

Como muchos pueblos ajenos al proceso de secularización que se inicia en los tiempos modernos, el andino de las épocas prehispánicas también debió de sentirse parte de un ordenamiento cósmico sacralizado que integraba a los seres humanos en una naturaleza dotada de vida y que se encontraba sujeta a los designios de las divinidades. Ya de aquellos tiempos data que el agua hubiese sido vista no simplemente como H_2O , sino como un don de los dioses esencial para la supervivencia de los hombres. Es muy probable que en el pasado prehispánico, donde el imperio de lo sagrado regía la vida de los pobladores, los canales de riego, a la vez que eran reconocidos como obras colectivas de los seres humanos, fueran también el producto del poder de las divinidades. Muestras de ello se dan con abundancia en las tradiciones que le relataron al padre Francisco de Ávila a principios del siglo XVII en el repartimiento de Huarochirí.

Estas confirman que desde aquellos tiempos los canales de riego, orientados primordialmente al cultivo del maíz, eran objeto de rituales elaborados por conducir un bien asociado con la fertilidad que estaba bajo el dominio de los dioses. De ahí que aparezcan mujeres (luego transformadas en diosas) que, para compensar las carencias de agua, satisfacen los



deseos libidinosos de dioses masculinos o los de ellas mismas. Es el caso de Chaupiñamca, a la que se celebraba en el mes de junio, quien, dominada por sus impulsos eróticos, se recreaba viendo los genitales de jóvenes cuyos taparrabos se agitaban al ritmo de danzas como el *casayaco* que se hacían en su honor.¹

En los años cincuenta, José María Arguedas comprobó la fidelidad a esas antiguas concepciones mientras observaba la limpieza ritual de las acequias en Puquio (Lucanas, Ayacucho). Un par de autoridades del barrio de Chaupis le refirieron que el “*aguay unu* es un don de los Wamanis” y añadieron que “es la vena Padre cerro, el *aguay unu*”, no así la lluvia que viene de Dios.² Otro relato que le ofrecen alude a unos personajes míticos conocidos como *wachoq*, que repartieron las tierras a los cuatro ayllus de Puquio y tuvieron el privilegio de conocer el agua penetrando por la vena por donde corría hasta llegar al corazón de los *huamanis* o cerros. La traducción de fornicario que González Holguín hace del término *wachoq* y la asociación de los personajes que lo ostentan con el agua convalidan el valor fecundador que le dieron a este líquido elemento, al que además se presenta como si estuviera en movimiento.

Páginas siguientes:

- Fig. 5. Mujeres con traje de fiesta y sombrero adornado de flores, en el ritual de limpieza de acequia. Oyón, Lima.







Así como distinguen el agua que corre por los canales al derivar de ríos o lagunas ubicadas en las alturas, también diferencian el agua de lagunas quietas que, por estar inmóviles, son consideradas peligrosas. De estas se dice que tragan a quienes se les acercan y que en sus entrañas esconden un toro peligroso –al que relacionan con un ser temido desde antes de la Conquista- que tiene la capacidad de subvertir el orden. Se llama *amaru* y es anterior a la llegada de los vacunos. Más adelante, fue imaginado como un dragón o serpiente poseedora de grandes orejas y capaz de provocar mortíferas catástrofes.

Como hemos destacado en otras oportunidades³, el agua en movimiento se asocia estrechamente a una condición fertilizadora y dadora de vida. Este es el caso de la que fluye en los ríos o las acequias. Confirma

▲ Fig. 6. Bastón de mando del funcionario o alcalde de agua. San Pedro de Casta, Huarochirí, Lima.

► Fig.7. Jueces de agua. Huarochirí, Lima.

▲ Fig. 8. Yaku alcaldes, participando de la mesapampay o pago al agua y la tierra en el ojo de la laguna. Andamarca, Ayacucho.

indirectamente esta valoración la difundida creencia de que a las almas muertas, al final de su peregrinación, se les impedirá atravesarlos. Para conseguirlo deben valerse de una persona o, como es más frecuente, de los perros que pertenecían al difunto y que eran sacrificados durante los funerales.

A tal grado se extiende el valor de las aguas en movimiento que, en Andamarca (Lucanas, Ayacucho), un requisito indispensable para cumplir la función de *yaku alcalde* o repartidor de agua es ser una persona rápida, pues, de otro modo, el líquido se estancará. La posesión



9

de esta cualidad es corroborada cuando vemos, durante la fiesta del *yarja aspi* o limpieza de las acequias, a estos comuneros siempre ordenados en fila india y caminando aceleradamente.

El símbolo que realza esta condición es el *puytu*, que adopta la configuración de rombos en el dibujo mostrado.

Según la traducción del padre Lira, se trata de un romboide o cántaro pequeño de arcilla negra que, por lo general, tiene una base romboidal. El término también se refiere a un aríbalo o a una labor romboidal de los tejidos, así como a cierta cinta polícroma con figuras en forma de rombo. Y también a una bóveda.

En concordancia con la versión de Lira, en Andamarca se observa este símbolo. Está conformado por unas cintas y cuelga de una tela que, a manera de techo, cubre a los novios en la ramada preparada para el banquete matrimonial.

También se presenta como cuatro cintas (*cinta apacuy*) que se entrecruzan adornando la viga central llamada *mayu* (río), donde converge el entramado que sostiene el techo a dos aguas. Al realizarse el techado de una casa, todos los participantes, en parejas, trenzan y destrenzan las cuatro cintas que cuelgan a la mitad del *mayu*.

A nuestro juicio, el hecho de que Lira incluya los aríbalos en la traducción de *puytu* es porque casi siempre tienen como motivo central una sucesión de rombos flanqueados por plantas de maíz.



11

10



La identificación de esta sucesión de rombos con el fluir del agua u otros líquidos también se advierte en las llamadas *pacchas* o *witjos* coloniales que, como se verá, incluso en nuestros días tienen una presencia relevante en la fiesta del agua de la comunidad de Alcamenca (Víctor Fajardo, Ayacucho).

A diferencia del quechua hablado en el Cusco que se vale del término *unu* para aludir al agua, en otras partes, incluyendo Ayacucho, el más favorecido es *yaku*. Sin embargo, como mencionamos hace algún tiempo⁵, Fray Domingo de Santo Tomás señala que la expresión quechua se refiere a correr o derretirse algo. Por su parte, Bertonio indica que el vocablo correspondiente en aimara significa menear, mover y, en general, movimiento. También precisa que *unu* se traduce como uno solo o único, y agrega: "... parece nombre tomado de la lengua castellana aunque me inclino más a decir que es propio, por ser muy claro"⁶.

Como comentamos en aquel entonces, llama

Página anterior:

◀ Fig. 9. Yaku alcalde guiando a la comunidad hacia la acequia, en una fila ordenada. San Pedro de Casta, Huarochirí, Lima.

◀ Fig. 10. Arívalo con sucesión de rombos. Museo de sitio Pachacamac. Ministerio de Cultura.

◀ Fig. 11. Figura romboide, que realiza la condición de *puytu* en diversos objetos de la celebración.

▲ Fig. 12. *Paccha* o *witjo* colonial, con una sucesión de rombos, que indican el fluir de las aguas. Alcamenca, Víctor Fajardo, Ayacucho.

▶ Figs. 13a, b. pobladores en la limpieza de la acequia. Huarochirí, Lima.

Páginas 212-213:

▶ Fig. 14. Músicos amenizan la limpieza del reservorio, en la fiesta de agua de Corongo. Áncash.

la atención que el atributo de *sapa* que se le dio al Inca significase tanto en quechua como en aimara "único", pero que además en esta última lengua aludiese a semen⁷, ello se debe a su valor fecundante, que era una de las cualidades del agua). Es por ello que Bertonio traduce la variante *sapaca* como "la semilla de los animales y los hombres" y añade que también alude al "hombre o cualquier otro animal que engendra mucho en una o muchas hembras"⁸.

Efectivamente, este fue el caso del Inca, quien era el único que tenía el privilegio de casarse con su hermana -lo que le otorgaba el rango de *coya* o *pihuuarmi* (mujer primera)- y, a la par, dada su posición en la cumbre de la jerarquía, el que accedía al mayor número de mujeres. Como recuerdo de esta última prerrogativa, hoy los carneros de cuatro cuernos reciben la denominación de "Inca" y se les confiere el privilegio de actuar como padrillos, por lo que se aparean con numerosas hembras.

Si la unicidad del Inca se asociaba a su capacidad fertilizadora, este era un atributo que se le concedía por su condición metafísica, que ordenaba y sustentaba el mundo al mediar entre los opuestos complementarios⁹. Como veremos en las páginas que siguen, las fiestas del *yarja aspi* expresan algo semejante, pues aparte de procurar la necesaria fertilidad para el desarrollo de la agricultura y la ganadería, la lógica de la secuencia de sus rituales, habitualmente enmarcados por consideraciones dualistas, apunta a la recreación del ordenamiento social.

Una correspondencia sugerente entre el río y la connotación de *sapan* como unicidad es la que hemos mencionado al referirnos a la viga central del techo de una casa en la que se amarran las cintas que conformarán el *puytu*. Como dijimos, el nombre que se le da es *mayu*, que significa río. Otra correlación se observa en los aríbalos, cuya sucesión de rombos o *puytu* se encuentra en el centro, de manera análoga al denominado "corazón" (*chhima* en aimara) de las bolsas de Isluga (región de Tarapacá, en el norte de Chile), que han sido estudiadas por Verónica Cereceda¹⁰. La *Wayuña* o pequeña talega cuyo centro

o corazón es realizado por un motivo que, según Isbell¹¹, en Chuschi se llama *pawsa* y simboliza la fertilidad.

Por tratarse de un factor fundamental para el desarrollo de la vida y la recreación de las colectividades humanas, el fluir del agua es visto como un don divino que, para cumplir con su propósito reproductor, necesita de un complemento con el cual unirse. Este es la Pachamama que, al ser mujer, tiene la capacidad de procrear. De ahí que en muchas comunidades ayacuchanas se escoja el mes de agosto (o un poco después) para materializar esta celebración, dada la creencia de que en esa época la tierra muestra su receptividad fecundadora al abrirse para ser engendrada. Debido a ello, se dice que hay que cuidarse de las emanaciones dañinas que brotan del subsuelo, particularmente en la periferia del pueblo.

¿Por qué agosto se asocia con esta receptividad de la Pachamama? Podría ser, como supone Zuidema, porque es el momento en que el sol se encuentra en el anticenit y debe darse inicio al ciclo agrícola. En ese contexto, entre las distintas gamas de cultivos el privilegiado era el maíz. Además de estar vinculado al sol, fue el producto que alcanzó mayor relieve, sobre todo como vehículo de las relaciones de reciprocidad. Esto originó que se le dedicara una compleja tecnología, la misma que convirtió a las laderas de los cerros en verdaderos jardines escalonados y a los cuales conocemos como andenes (o *pata*). Por otro lado, como señalamos líneas arriba, la mujer que a cambio de los requerimientos de agua acoge los impulsos sexuales de uno de los dioses, lo hace no para satisfacer las demandas de cualquier planta, sino principalmente las de su maíz, al que le han reservado, en gran medida, las tierras irrigables (y no tanto las de secano).

Así, en la mayor parte de los Andes, los meses de agosto, setiembre y octubre están consagrados a la siembra del maíz y, junto con esta actividad, a la celebración del agua. Se concede tanta importancia a ese cultivo que, al igual que el agua, merece una festividad. Sin embargo, ya sea de naturaleza comunal o familiar, tiene una duración más corta, pues se desarrolla en un espacio delimitado.

La fiesta del agua es más prolongada porque se trata de una sustancia en movimiento y a la cual se ha controlado por medio de canales que permiten su flujo sin interrupciones. Por esta razón, su celebración pone énfasis en la limpieza de acequias (*yarja aspi*), ya que el objetivo principal consiste en librarlas de impurezas, tanto físicas como espirituales. El cometido último es honrar al sustento vital de una comunidad y recrear su unidad colectiva.

Por consiguiente, dada la importancia del correr de las aguas como fuente de fertilidad o como ordenamiento de un conjunto social, un elemento consustancial a esas fiestas es la unidad asociada a la dualidad. Estos componentes peculiares influyen en la configuración de las acequias y la organización de la distribución del agua, así como en la estructuración social y la asignación de roles en el trabajo colectivo y ritual que demanda la limpieza. Asimismo, en la presencia de hitos sagrados a lo largo de los canales, donde se ponen ofrendas o ejecutan otras actividades rituales. Y, por cierto, también en la algarabía festiva que surge en el ámbito urbano, cuyos personajes histriónicos, banquetes comunales, competencias y bailes colectivos sellan la recreación de la unidad del cuerpo social y dan paso a la regeneración de la fertilidad.

Al igual que las aguas discurren, todas estas actividades solo pueden efectuarse en unos días y espacios predeterminados. Entre estos últimos, los más aglutinadores se ubican en la periferia rural y el centro urbano. Sin duda, en el plano temporal, el segundo viene después, lo que sugiere que el orden responde a un proceso paulatino que se inicia en la periferia y se remata en el centro.



13a



13b





En comunidades como Andamarca (Lucanas, Ayacucho) este dualismo concéntrico es complementado por otro bilateral que, a imitación de la división dual del pueblo en un barrio Tuna (rincón de andén) hacia el oeste y otro Pata (borde de andén) hacia el este, transforma las bandas que atraviesa el río Negromayo en dos mitades opuestas y complementarias con orientaciones semejantes.

Otra analogía con los barrios del pueblo es que, así como estos son endogámicos, cada banda cuenta con su propio sistema de riego (aunque para efectos de la limpieza se busca compatibilizar la autonomía con la alternancia). Otra semejanza adicional es que en aquellos barrios que se consideran iguales, la banda occidental tiene prioridad sobre la oriental (como Tuna en relación con Pata).

Bajo los cauces de esta configuración y en consonancia con el fluir del río que es de sur a norte, la limpieza de las acequias se ordena de acuerdo a esta orientación. Se empieza con la apertura de las compuertas en la toma de la banda occidental y se continúa con el entierro de ofrendas, alternando entre las acequias de las dos bandas, hasta llegar a la víspera de los festejos urbanos del 23 de agosto. En ese momento y por única vez en la sucesión de ofrendas que se han ido enterrando desde el día 14, dos son colocadas simultáneamente en lagunas ubicadas en las orillas opuestas. En la occidental, esto se lleva a cabo en la laguna Yarpucocha y está a cargo del mayordomo del Señor de La Ascensión o de la Santa Cruz (ambos relacionados con la agricultura); en la oriental, se hace en la laguna Qeruycha, que se encuentra amparada por la Santísima Trinidad (vinculada a la ganadería).

▼ Fig. 15. Pobladores de uno de los sectores, camina a lado derecho del reservorio. Andamarca, Ayacucho.

- Figs. 16. Fiesta del agua en Andamarca, Ayacucho.
- Pucas.
 - Negros.
 - Abriendo la toma de agua.
 - Comunidad limpiando la acequia.



En buena cuenta, lo que la simultaneidad de este evento quiere transmitir es que las bandas del río, dominadas por la dualidad, acceden a la oposición complementaria entre la agricultura y la ganadería (como ocurrió en el pasado entre Huari y Llacuaz). Además, en Andamarca como en otras comunidades, ello se remarca adornando los sombreros de los comuneros con ramas de raki-raki, que es un helecho que crece en el valle, y con waylla ichu, una grama característica de la puna.

Este cierre de las actividades de la periferia pareciera realzar no solo la unidad de cada banda, sino la complementariedad existente entre ambas bajo la mediación del río Negromayo. Pero no significa la conclusión de un capítulo estanco. El 23 de agosto, cuando retornan los dos grupos que han ejercido sus funciones en forma simultánea, cada uno será recibido por todos los personajes festivos que actuarán en el pueblo al día siguiente y, muy en especial, por los danzantes de tijeras, quienes competirán en la clausura de la fiesta (ver págs. 180-181).

No obstante, aquí no termina la dualidad bilateral de las bandas del río, ya que los auspiciadores de los festejos de las dos jornadas que siguen son los regantes de cada banda: el 24 corresponde a los de la occidental y el 25 a los de la oriental. Aunque son autónomas, en cada una se repiten los mismos actos y solo se diferencian por el santo protector, por los estanques en que este es bendecido y por la aparición de unos personajes burlescos que se untan la cara con pintura de varios colores.

En la banda occidental el santo venerado es San Isidro Labrador y el estanque se denomina Totorá; los personajes burlescos son unos jóvenes que cubren su cabeza con sombreros de paja y pintan sus rostros de negro. En contraste, en la oriental, Santa Rosa representa al catolicismo en el festejo y el estanque es Chimpa, que colinda con el anexo de Chiricre de la banda opuesta. Los personajes equivalentes llevan gorros de piel en lugar de sombreros de paja y sus rostros están teñidos de rojo. A diferencia de los anteriores, que son considerados campesinos, a estos se los llama gringos o ganaderos.

Esta vez, en el medio urbano, a través de la contraposición de los santos y los personajes de la fiesta, vuelve a asomar la confrontación entre lo local y lo foráneo, entre el valle y la puna, y entre la agricultura y el pastoreo, que nos remite a la oposición ya aludida entre Huari y Llacuaz.

En Alcamenca, comunidad ubicada en la provincia de Víctor Fajardo, esta situación resulta aún más explícita. Cuenta con dos ayllus no localizados, los cuales son los responsables de las múltiples actividades que acompañan a las celebraciones del *yarja aspi* a lo largo de varios días del mes de agosto. A uno se lo conoce como Huaylla, que alude a la gramínea que crece en la puna, y al otro como Quechua, que prácticamente es sinónimo de valle. Ratificando este contraste, el primero está asociado con tres santos masculinos y el segundo



16a



16c



16b



16d



- ▲ Fig. 17. Paccha o witjo colonial de tonalidad oscura y clara como muestra de la dualidad complementaria. Alcamenca, Ayacucho.
- ▲ Fig. 18. Las mujeres ancianas entonan harawis o canciones dedicadas al maíz. Alcamenca, Ayacucho.
- ▶ Fig. 19. Escudos de los dos ayllus. el quechua con la Virgen del Perpetuo Socorro y el Huaylla con el niño Jesús de Praga. Alcamenca, Ayacucho.

con tres femeninos. En los escudos que fabrican el de Huaylla le da una posición céntrica al Niño Jesús de Praga y el de Quechua algunas veces a la Virgen del Perpetuo Socorro y otras a la de Copacabana, que en muchas partes está vinculada con el agua.

Además, cada ayllu es propietario de un *witjo* (también denominado *paccha*) cuyos custodios son sus respectivos regidores. Con este utensilio beben, tanto chicha como cañazo, los miembros de cada uno de estos grupos sociales en determinados contextos rituales. Aunque los *witjos* se asemejan no dejan de expresar una sutil diferencia relacionada con el ayllu al que pertenecen. El de Huaylla, como lo hace notar María Eugenia Ulfe¹², tiene una tonalidad oscura por ser de chonta, mientras que el de Quechua muestra un matiz más claro, propio de la madera llamada tornillo. Asimismo, cuando Huaylla festeja su día central el 22 de agosto el plato principal que comen es *patachi* de trigo, cereal que crece en las alturas; en el caso de Quechua, en su día (23 de agosto) consumen sopa de calabaza, puesto que su ingrediente principal se cultiva en el valle.



El hecho de que cada ayllu celebre de manera independiente sus festejos, en días diferentes pero adyacentes, coincide asombrosamente con lo que acontece en Andamarca, donde, tal como hemos anotado, sucede lo mismo en esas fechas en relación con los regantes de ambas bandas del río.

Para completar este muestrario, tenemos a Sarhua, poblado también ubicado en Víctor Fajardo y donde hay dos ayllus no localizados, como en Alcamenca. Sus nombres no expresan explícitamente la oposición complementaria entre puna y valle. Sin embargo, según Salvador Palomino (1984), Sawqa es una denominación que alude a los “naturales”, mientras que Qullana, el otro ayllu, se refiere a los “extranjeros”.

Desde el punto de vista del simbolismo de la lateralidad, la posición que ocupan estos ayllus de acuerdo con un eje central es la siguiente: Sawqa está a la derecha y Qullana a la izquierda. Esto sugiere que, por más que se les considere iguales, el primero tiene preeminencia sobre el segundo, como también se percibe en el hecho de que la Virgen de la Asunción



▲ Fig. 20. Tabla de Sarwa. Primitivo Evanán Poma. Almuerzo de los ayllus, nótese la duplicidad de las acciones festivas.

- Figs. 21a. Botijeros, danza de ancianos.
- b. Qachua, baile de festejo.
- c. Guiadora en la siembra de maíz.

Páginas 220-221:

- Figs. 22a. b. c. d. Escarbo de acequia en el distrito de San Cristóbal Calacóca de Moquegua.

Páginas 222-223:

- Fig. 23. Mujeres vistiendo el larama, traje típico usado en ocasiones especiales como la fiesta del agua. Moquegua.

o Mamacha Asunta, que es la patrona de Sawqa, alcance tal rango de importancia que la misma parroquia del conjunto de la comunidad se identifica con ella. Algo semejante ocurre con las dos Reinas Chicas asociadas a estos ayllus, pues aquella que pertenece a Sawqa será la que presida las celebraciones de la fiesta del agua, mientras que la de Qullana permanece en una capilla ubicada en las alturas.

Mientras que en Andamarca, Alcamenca y otras comunidades los santos patronos son celebrados en meses diferentes al que corresponde a la fiesta del agua, Sarhua tiene la peculiaridad de hacer coincidir las festividades, como sucede con la Mamacha Asunta, que es homenajeada la víspera de la limpieza de los canales de riego. Una distinción adicional es que cada uno de los dos días centrales de la fiesta no está asociado exclusivamente a un ayllu en particular. Más bien, los miembros de ambos grupos participan por igual en los eventos de cada día, aunque mantienen sus atributos y evitan mezclarse. Solo Sawqa impondrá como rasgo común entre los dos ayllus el privilegio de otorgarle a su Reina Chica el calificativo de *yakumayu mamanchi* o “madre del agua”.

Todo, pues, se presenta de manera duplicada en estos dos días, tanto si los jóvenes comen o bailan *qachuas*, o unos botijeros ancianos ejecutan una danza ritual. Todo se hace por partida doble. En estas ocasiones es usual que, como prolegómeno del cierre final, todo desemboque en una confrontación o *atipanacuy*, pero ahora no se recurre a las danzas sino a un encuentro ritual, donde los jóvenes varones de cada ayllu se trenzan a codazos, por turnos, en una ceremonia conocida como *reempujo*.

Como no puede ser de otra manera en una festividad que celebra la fertilidad y la recreación de la unidad de un cuerpo social, todo acaba en sendos bailes que vinculan a la comunidad entera. Este evento es denominado *qaramuza* en Andamarca, *ayla* en Puquio y *qachua* en Sarhua y Alcamenca.

Al finalizar las ceremonias del *yarja aspi*, en algunas comunidades como Chuschi y Andamarca las cruces que fueron bajadas en mayo para su fiesta, que coincide con la cosecha, son repuestas en sus respectivos sitios. Esta acción tiene todos los visos de confirmar que, como la celebración ha culminado, la fertilidad retorna y, por tanto, se debe dar inicio a un nuevo ciclo agrícola con su cultivo máspreciado: el maíz.

Tal afecto le tienen a este cultivo en muchas comunidades que, aun cuando tenga menos valor comercial que otros, es objeto de cuidados que demandan un enorme esfuerzo. La razón es que su destino no es tanto el mercado como cimentar los vínculos sociales a través de la reciprocidad. Elocuente testimonio de ello es el valor que se le da a la chicha o *aqa*. Su relevancia se explica por la función que cumple en las ofrendas a las divinidades, pero también por ser un medio de purificación; asimismo, es el ingrediente central del *patachi*, considerado como la vianda más prestigiosa y digna de ser servida en los banquetes privilegiados.

Consecuencia de todo ello es que su siembra, a diferencia de otros productos, es motivo de festejos especiales, sobre todo en aquellos terrenos a los que, por rendir una buena producción, se les llama *lucri chacra*.

Al igual que las semillas de maíz son transferidas de madres a hijas o de suegras a nueras, estas chacras replican esa línea hereditaria. De ahí que las mujeres sean las administradoras de las semillas y las encargadas de sembrarlas. Los hombres, en cambio, se responsabilizan del arado. Su paradigma es San Isidro Labrador, así como el de las sembradoras es Santa Isabel. Cuando la faena se hace con toros, el guiador o *toro pusaq* se identifica con San Mateo.

Tanto en los terrenos privados como en aquellos dedicados a uno de los santos del panteón de la comunidad, que por lo general es su patrón, la tarea se emprende un día en el que se pueda contar con suficiente mano de obra. Quienes siempre concurren son familiares de la pareja que posee el terreno o del mayordomo del santo privilegiado.

Tratándose de yuntas de toros (no bueyes carentes de su potencial fecundador), el yugo de los que roturarán la tierra se adorna con banderines. Por su parte, los labradores engalanan sus sombreros con flores, pero quienes ostentan la mayor cantidad son los propietarios de la chacra o, cuando esta pertenece a los santos, el mayordomo y su esposa. Ello se debe a que cada colaborador lleva, como gesto de afecto, ramilletes de flores a quien preside el acto. Otros comuneros, cuyos vínculos de parentesco o amistad son más cercanos, facilitan las yuntas. En el caso de Andamarca, las nueras aportan torres de platos con distintas viandas, a los cuales se denominan *chucos*, o botellas de cañazo llamadas *limita*. El yerno ameniza el ambiente tocando, siempre de pie, un cornetín hecho del rabo de toro y conocido como *pururo*. En Alcamenca, los yernos del mayordomo del patrón San Juan traen árboles de cuyas ramas penderán humitas, panes y variedades de dulces. El nombre que les dan, como se otorgaba en el pasado a aquellos que representaban a los antepasados difuntos, es *malqui*. Al margen de ese antiguo significado, estos árboles motivaban a los niños a fungir, histriónicamente, de loritos que pretendían robar las delicias que colgaban, pero eran espantados por unas niñas a las que se confería el rol de custodias. Como fin de fiesta, eran derribados para el deleite de los chiquillos, quienes se abalanzaban en pos de las golosinas. También es común, en ambas modalidades de siembra, que las mujeres más ancianas entonen *harawís* o canciones dedicadas al maíz.



21a



21c





22c



22d







24a

- ▲ Figs. 24. Danza del qamile en la siembra de maíz. Colca, Arequipa.
- Niña portando ofrenda de flores.
 - Yunta de bueyes con adornos para la fiesta.
 - Guiadora y arador.

Al estar de por medio la propiciación de la fertilidad, como acto final se teatraliza un juego erótico en son de burla: un hombre disfrazado de sembradora y otros que hacen las veces de aradores simulan cultivar un espacio, lo que da pie a una serie de gestos sensuales dirigidos a la supuesta dama. Con todas esas actividades, se supone que San Juan queda bien servido y que los buenos logros que obtenga su predio se extenderán a los terrenos del conjunto de campesinos. Por último, al día siguiente, los colaboradores de la fiesta son agasajados en medio de bromas y consumo de bebidas y potajes de su sabrosa cocina.

El maíz se siembra hasta el mes de octubre. Le sigue la papa en noviembre, pero como en esta ocasión no ha alcanzado el prestigio del primero, no hay motivo para mayores fiestas. Sin embargo, dado que su aporque coincide con el del maíz y con

los carnavales, que es un periodo en el que la fertilidad entra en su apogeo, en algunos pueblos del valle del Mantaro como Sapallanga se realiza una celebración muy vistosa conocida como *Ackshu Tatay* que por considerarse vinculada a los orígenes del huaylarsh es tratada en este libro por Manuel Ráez (ver págs. 144ss). En esta festividad participan todos los comuneros adornando sus sombreros con flores y comportándose alegremente, jugando con elementos carnavalescos como serpentinas y talco.

En varias comunidades del Valle del Colca, al igual que en el caso de Alcamenca, desde tiempos remotos los santos cuentan con parcelas de tierras que están bajo la responsabilidad del mayordomo que auspicia el santo. La obligación que asumen es voluntaria y por lo general dura un año aunque la pueden extender por más años en caso haya ausencia de candidatos.

De las distintas actividades que acompañan a los cultivos de maíz en estas parcelas, también con ocasión de la limpieza de la acequias o cuando se celebra a santos patronos como San Isidro destaca una danza que ha sido reconocida como Patrimonio Cultural de la Nación. El nombre que se le da es qamile que se asocia con unos curanderos a quienes desde la época de los incas, de manera semejante a los Callawayas, se les dio la prerrogativa de viajar libremente por todo el territorio del Tawantinsuyo ofreciendo sus servicios de curanderos. Manuel Ráez que los ha estudiado detenidamente en la comunidad de Ichupampa en la Provincia de Caylloma así como en otras localidades, considera que su relevancia en estas actividades agrícolas es propiciar la protección de las entidades sobrenaturales, a la par de usar sus conocimientos agrícolas para contrarrestar el daño, con sus poderosos amuletos pues son ellos los que deben dar inicio a las faenas que se desarrollan.

Estando en esta localidad en 1988, Ráez nos cuenta que tuvo la oportunidad de asistir a la siembra del terreno de la Virgen Candelaria que cumple el cometido de iniciar la



siembra general de los demás terrenos de la mencionada comunidad. Como elemento central a este momento inicial hizo su aparición la comparsa del qamile conformada por cuatro de estos personajes, dos *tusiris* y un *ukumari* u hombre-oso. Evocando al curandero-agricultor, este personaje ancestral rompe el terreno con su *chaquitacla* y horada la tierra para la siembra; cada danzante lleva sobre la cabeza un pajasombbrero, que lo protege del inclemente sol, viste camisa de cordellate y un chaleco o *awalliclla* que la cubre, su pantalón corto está ceñido al cuerpo y es sujetado por una gruesa faja, además, lleva una chuspa o bolso, donde guarda las hojas de coca y cigarros, y un *waqcho* o cantimplora para la chicha, lleva *ojotas* de cuero, y en su mano porta una tacla o *ushio*, adornada de *surpuñas* o cascabeles de metal. La *tusiri* es la dama del qamile y se encarga de llevar las mágicas semillas y sembrarlas, luego del despacho; la *tusiri* lleva sobre su cabeza la tradicional montera regional, viste un suave corpiño de lana y una chamarra de piel, porta una *lliclla* o manta, con las semillas seleccionadas para la siembra, una gruesa faja sujeta sus coloridas polleras, y de zapato, usa la tradicional *ojota* de cuero; en una de sus manos porta una pequeña campanita, que la utiliza para acompañar el ritmo de la danza.

▼ Fig. 25. Comunidad realizando las actividades agrícolas.

► Fig. 26. Al toque de la campana danzan en el qamile.



El *ukumari* u hombre oso, es un personaje mítico y de poder ambivalente, pues puede beneficiar al agricultor o perjudicarlo, dependiendo de la relación que establezcan para con él, los agricultores: si se le respeta e invita a la siembra, la protegerá y espantará a los espíritus dañinos, si se le ignora, malogrará las semillas y desviará el agua de riego; el *ukumari* usa cabellera ensortijada y sucia que le cubre el rostro, viste camisa y pantalón de cordellata, los cuales se cubren con un largo sacón oscuro, por zapatos, usa botas altas de jebe, y lleva en la mano una lampa.

Cerca del mediodía los danzantes gamile se dirigen al terreno de la Virgen Candelaria que está por sembrarse acompañados del Mayordomo, que lleva la imagen del Niño San Hilarión “*para que trabaje el terreno de su madre*”, le acompañan parientes y miembros de la comunidad, además de una banda de música. Durante el trayecto, los gamiles danzan en semicírculos, usando sus tacllas, a modo de sonajero, las *tusiris* siguen detrás, casi en fila, mientras el *ukumari* les abre paso. Antes de llegar al terreno de la Virgen Candelaria, sólo los danzantes ascienden al cerro Malata, que se encuentra cerca y donde se ubica un antiguo asentamiento prehispánico, y lugar para el despacho





▲ Fig. 27. Joven portando un cántaro en la espalda.

► Fig. 28. Cántaro de ofrenda a la Pachamama, al fondo danza del qamile.

o *t'inka* en honor al apu local. Uno de los danzantes qamile, denominado *paje*, es el encargado de presidir la *t'inka*, en un altar de piedra o *eranta*. Aquí ofrenda “*lo que mas le agrada al apu y a la pachamama*” que consiste en trozos de cebo de alpaca, hojas de coca, una machorra o feto de alpaca, flores de grabel, granos de maíz, algo de incienso y una botella de vino. Durante la *t'inka*, el qamile *paje* solicita al apu Malata protección para las semillas y para los sembradores, mientras inhala el *sama* u olor sagrado de la ofrenda. Posteriormente se incinera la ofrenda “*para que comparta el apu malata*”, finalizado este despacho o *t'inka*, las *tusiris* sirven chicha a los presentes, quienes *chullan* o brindan sobre la tierra, algo de chicha, antes de tomar el vaso; luego, se escucha una bombardita, que anuncia al mayordomo y demás miembros de la comunidad, el fin del despacho o *t'inka*, enseguida, todos los danzantes descienden velozmente hacia el terreno de la Virgen Candelaria. Llegados a este lugar, los qamile saludan la imagen del Niño San Hilarión, y el mayordomo procede a invitar su *oshura* o merienda general, que consiste en caldo de mote y un guiso de carnero y papas; concluida la merienda, los danzantes qamile inician un despacho o *t'inka*, esta vez en honor a la pachamama, para ello se ubican en una esquina del terreno, donde se encuentra su *eranta* o altar, bajo la cual hay un amplio orificio, y donde realizan similar ofrenda a lo entregado al apu Malata. Concluida esta *t'inka* propiciatoria, los qamiles danzan en las esquinas del terreno, mientras voltean la tierra con sus tacllas y las *tusiris* siembran las semillas seleccionadas, cada cierto tiempo, se escucha el grito del *haylle* que emiten los qamile como expresión de alegría y goce colectivo. Al atardecer, se regresa al poblado, las yuntas llevan las *huaytas* de flores en la frente, como señal de que han trabajado la chacra de la Virgen Candelaria, al ingresar a la plaza de Ichupampa, se dirigen al atrio del templo donde agradecen al Niño San Hilarión y a su Madre, por la siembra realizada, luego se encaminan a casa del Mayordomo, para seguir los festejos. Al día siguiente, conocido como *qampiracuy*, los qamiles curan la casa del mayordomo, expulsando el mal o daño que pueda existir en



28



ella, finalmente, se dirigen a la plaza del pueblo, para despedirse del Niño San Hilarión y de la Virgen Candelaria, agradeciéndoles las bendiciones recibidas.

Otras comunidades del Valle del Colca reiteran este festejo con algunas variantes pero siempre enfatizando la presencia de lo sagrado a fin de acceder a su protección y la concesión de un halo fertilizador que es realzado por el rol equilibrado de los géneros opuestos que ejecutan la labranza de la tierra.

Página siguiente:

► Fig. 1. Pasacalle en el festival de la marinera. Trujillo.



6



*Bailes costeños y
amazónicos*



La música en la Costa del Perú

Fred Rohner

T

radicionalmente, se ha tendido a identificar las prácticas musicales costeñas con los géneros criollos. Esta asociación nace de una idea generalizada de que la costa del Perú ha sido la región que más rápidamente se urbanizó y donde los procesos de mestizaje tuvieron un efecto estandarizador sobre las costumbres festivas de la población. Aunque no puede negarse varios de los núcleos urbanos más importantes del país se encuentran allí, esto no significó la desaparición de un grupo de expresiones musicales más tradicionales en los pequeños pueblos y asentamientos desperdigados a lo largo de esa franja territorial.

Algunas de esas manifestaciones se han mantenido vigentes hasta el día de hoy como parte de otro tipo de eventos festivos, muchas veces religiosos pero también de orden más cotidiano y prosaico. En ciertos casos, la música tradicional alterna con otras expresiones surgidas en el seno de las industrias culturales, como la música criolla o la cumbia.

En la vertiente más tradicional, es necesario destacar la presencia de algunos conjuntos instrumentales que resultan determinantes para su pervivencia. Uno de estos es la banda que suele acompañar no solo las festividades religiosas, sino otras actividades y ritos, como las fiestas cívicas y las ceremonias mortuorias (los velorios y los desplazamientos de los cuerpos al cementerio). Asimismo, aunque sean cada vez menos visibles, perduran instrumentos tradicionales de viento como las chirimías y otros de percusión como el checo que,



en los últimos años, han tomado un nuevo impulso en las tradiciones musicales criollas. A continuación, exploraremos algunas de esas expresiones.

La música y las fiestas religiosas

Si bien, como advirtió hace muchos años Arturo Jiménez Borja, son numerosas las fiestas tradicionales que persisten en la costa pese a los procesos de urbanización y modernización, en este artículo queremos referirnos a dos que, a nuestro juicio, tienen una especial importancia en el norte y el sur: los diablicos de Túcume y el baile de negritos de Chíncha, respectivamente. Ambas están articuladas con motivos religiosos y han desplegado una indumentaria festiva muy particular, así como expresiones musicales y dramáticas características.

La fiestas de los diablicos se asocia con las celebraciones de la Virgen Purísima en febrero. El baile de negritos está ligado a distintos festejos del calendario en Ica y Chíncha, como aquel en que desfilan las comparsas o hatajos de Navidad para la adoración del Niño Dios.

Los diablicos de Túcume

La danza de los diablicos tiene lugar durante el mes de febrero en los distritos de Túcume y Mochumí, en la provincia de Lambayeque. Se trata de un conjunto de bailes y de la representación de un auto sacramental destinados a la adoración de la Virgen de la Purísima Concepción. Esta manifestación coreográfica bien puede adscribirse al ciclo de danzas de diablos que, con motivo de otras festividades religiosas, se desarrolla en todo el país. Las danzas de diablos (o de figuras de animales que representan lo diabólico) se encuentran documentadas desde muy temprano en la vida religiosa del Perú.

Aunque la fiesta dura varios días, sus hitos más significativos son: primero, la procesión que realizan, por un lado, los diablicos de Mochumí, y, por el otro, los de Túcume, para el intercambio de la Virgen; segundo, la escenificación de *Los siete vicios* en el atrio de la iglesia de Túcume, luego de la liturgia.

Sin duda, la procesión es uno de los momentos más vistosos de la fiesta. Las comparsas de diablos –regidas por un diablo mayor que representa a Luzbel– parten de Túcume y se encaminan hacia el límite entre este distrito y Mochumí. La Virgen, que ha pasado la noche en la iglesia de esta última población, debe ser devuelta a Túcume. Y son los diablos quienes, acompañados por dos agrupaciones instrumentales, dirigirán el cortejo y serán los responsables de llevar a la Virgen de vuelta hasta la iglesia. En la procesión coinciden dos grupos instrumentales: una banda de metales que interpreta música variada y un conjunto tradicional de chirimía y caja que ejecuta una melodía tradicional de manera constante a lo largo de las estaciones del itinerario ritual.

La banda se encarga de la música religiosa durante el trayecto. Sin embargo, aparte de unas piezas más o menos canónicas, también suele tocar otros géneros de moda en algunas de las paradas que hace la comparsa en la carretera que une a Túcume con Mochumí. La región de Lambayeque es conocida por la actividad de sus orquestas de metales y por su interpretación de cumbias y de un repertorio de carácter festivo. Por ello, no es extraño que en el curso de la procesión se dejen escuchar, en diversos momentos, parte del arsenal musical tan variado que distingue a esos ensambles.

El otro conjunto –de caja y chirimía– sí está asociado de manera más directa con la danza de los diablicos. La chirimía emite una melodía más o menos invariable que se sostiene

Página 232:

- ◀ Fig. 1. Elegante vuelo de falda, peculiar del concurso nacional de marinera norteña. Trujillo.
- ▲ Fig. 2. Virgen de la Purísima Concepción de Túcume.
- ▲ Fig. 3. Músico, que acompaña la procesión con la tradicional Chirimía.
- ▶ Fig. 4. Diablicos de Túcume con máscaras, capa, espada, espejillos y cascabeles, bailan y gritan delante de la Virgen recorriendo las calles principales del pueblo.





sobre una serie de repiques de la caja, que no es otra cosa que un tambor de medianas dimensiones, como el que se emplea en otras expresiones musicales de la zona norte del Perú, sobre todo en Cajamarca. La caja está elaborada con madera y pellejo de chivo; los repiques y toques de este instrumento corresponden a una base rítmica de seis octavos, semejante a la que se ejecuta en géneros vinculados a la música afroperuana como el festejo o el son de los diablos de Lima. De ahí que en la melodía interpretada por la chirimía haya pequeños segmentos afines. No obstante, resulta imposible establecer una filiación clara entre esos géneros y la música de los diablicos. Quizás lo único que podemos afirmar es que se percibe un lejano aire familiar. Nada más.

El elemento que más destaca en esta festividad es el atuendo de los diablicos, sobre todo sus máscaras. Existen, al menos, dos variantes importantes. Las máscaras de Mochumí suelen ser más uniformes en su representación y en el aspecto cromático. Reproducen los rasgos de un macho cabrío en negro, amarillo y rojo (algunas tienen tonos más próximos al ocre y el naranja). Uno de los detalles más resaltantes es su ornamentación con flores, que hoy son en su mayor parte artificiales y de los mismos matices ocre, naranja y amarillo.

Las máscaras de Túcume son más variadas y quizás más vistosas por esa diversidad. La máscara del diablo mayor simula un toro negro con grandes cachos y las otras alternan distintos diseños y colores. Las hay rojas y verdes, adornadas con cintas, y pueden mostrar tonalidades del color dominante o recrear una paleta cromática más amplia. Antiguamente, se fabricaban básicamente con hojalata, lo que ha cambiado con los años, pues ahora la gran mayoría son de cartón y papel.

Luego de haber recogido a la Virgen en una intersección de la vía entre las dos poblaciones, los diablos de Túcume trasladan la imagen hasta la iglesia para que la Virgen repose de su viaje y espere la liturgia del día siguiente. Tras la ceremonia dirigida por el párroco del distrito, se da inicio a la representación del auto sacramental *Los siete vicios*. Cada uno de los vicios está dispuesto jerárquicamente en una fila formada por siete diablos de la comparsa más importante del distrito. El auto sacramental refiere la pugna entre la divinidad simbolizada por un ángel y los siete vicios o pecados que encarnan los diablos. Aunque el triunfo, como en todas las danzas de diablos de América, es atribuido al ángel, los personajes más llamativos y que están adscritos a una musicalidad característica son los diablos. Por esa razón, se identifica a la danza como la de los diablicos.

El baile de negritos de Chincha

El baile de negritos de Chincha, conocido sobre todo como hatajo de negritos, es una danza colectiva de adoración al nacimiento del Niño Dios. Presumiblemente, se ejecutaba desde la provincia de Cañete (Lima) hasta Nazca por el sur en las vísperas de Navidad. Aunque ha sido descrita por muchos antropólogos y musicólogos, quizás el trabajo más revelador sobre el tema se deba a la musicóloga Chalena Vásquez.

En nuestros días, la danza se sigue practicando en las mismas fechas de la Natividad, así como en las fiestas de la Virgen del Carmen y de la Bajada de Reyes. Las numerosas cuadrillas o hatajos pertenecen a varios distritos de Ica y se concentran en el distrito de Grocio Prado, en el santuario de la beata Melchorita. Antaño, era un baile masculino, pues la participación de las mujeres estaba reservada para una danza en particular de ese ciclo que era la de las pallas o pallitas. Hoy el baile de negritos también es ejecutado por mujeres en algunos de los distritos en los que se mantiene vigente.



◀ Fig. 5. Colorida máscara de los diablicos de Túcume.

▲ Fig. 6. Cuadrilla en adoración al Niño Jesús.

Páginas siguientes:

▶ Fig. 7. Cuadrilla de hatajo de negritos de Nazca, en la plaza de armas de Lima.

La danza consiste en recorridos colectivos que se alternan con pasadas (secuencias) de zapateo realizadas masivamente, aunque puede desprenderse un solo zapateador para representar a todo su hatajo en el momento de la adoración ante el pesebre del Niño Dios. Los bailarines suelen estar ataviados de blanco (si bien ahora muchos de los grupos visten camisas de colores más vistosos, para poder diferenciarse de otros hatajos). Además, llevan una banda y una contrabanda cruzadas sobre la camisa y unos tocados de colores, pero estos últimos han ido desapareciendo en la mayoría de las cuadrillas.

La danza está dirigida por un mayoral, los caporales y un conjunto de pastorcillos. En cuanto a la instrumentación, es acompañada únicamente por un violín y por las campanas que portan los danzantes y que hacen resonar para marcar el recorrido (y, después, en el momento del zapateo). Son varios los cantos y subgéneros que se asocian a esta danza, entre estos el panalivio, el gallinacito o las serranitas. La mayor parte consiste en villancicos y coplillas de origen español, algunos de los cuales han pasado por procesos de adaptación a la realidad local.

Con el tiempo, por su vitalidad y recurrencia, esta danza ha llegado a convertirse en uno de los símbolos más representativos de la población afrodescendiente del sur del Perú. Empero, esta asociación histórica hoy puede ser cuestionada, debido a la gran cantidad de danzantes que intervienen en las fiestas y no son de ese origen étnico, al menos en el caso de la Bajada de Reyes. Su representatividad se ha extendido a toda la región Ica y hay muchas cuadrillas que están integradas únicamente por mestizos o migrantes de la sierra aledaña.

Esto no debe sorprendernos, ya que existe una gran afinidad entre el baile de negritos y las huaylillas de Navidad que se llevan a cabo en algunas de las provincias de regiones de la sierra sur como Ayacucho o Huancavelica. Por ejemplo, en las huaylillas de distritos de Huancavelica como Huaytará, a diferencia de lo que sucede en Ayacucho, parte de sus melodías son compartidas con los hatajos de negritos de Ica.







8a

La visibilidad pública de algunos de los hatajos, como el de la familia Ballumbrosio, ha hecho que muchas veces participen violinistas u otros músicos –incluso del extranjero– que escapan del contexto de los pueblos de Ica. Esto también ha ocurrido con aquellas cuadrillas que, tras largos años de no interpretar la danza, decidieron incorporarla de nuevo entre sus tradiciones, como en Tambo de Mora. En esos casos, optaron por recurrir a violinistas amigos procedentes de Lima u otras regiones. Sin embargo, no puede negarse que la fiesta sigue derrochando vitalidad y que es frecuentada por numerosos visitantes.

Los rituales cotidianos

Así como se celebran festividades religiosas en todo el país, existe también un conjunto de ritos más cotidianos o prosaicos. Algunos pueden estar revestidos de ciertos aires de religiosidad como los entierros o los cortejos fúnebres, pero hay otros en los que prevalece un sentido cívico, como son los festejos que conmemoran el aniversario de la fundación de una ciudad o un pueblo, su ascenso de categoría dentro de la jerarquía urbana, las efemérides nacionales, etc. Entre los ritos cotidianos, aquel que ha tenido en la costa una relación más estrecha con el desarrollo musical, especialmente de su vertiente criolla, ha sido la fiesta de cumpleaños.

La fiesta de cumpleaños representaba el espacio predilecto de lo que denominamos la jarana. Cuando se escucha a un viejo criollo hablar de las etapas de esta celebración uno puede hacerse una idea de sus dimensiones, aun cuando estas se realizaran en contextos populares, como han descrito el



8b

cantor Augusto Áscuez o Eudocio Carrera en su libro *La Lima criolla de 1900*. La fiesta, de ser el caso, se iniciaba en la antevíspera, continuaba la víspera o serenata, y así los días siguientes, cada cual con su apelativo distintivo: santo o cumpleaños, joroba, corcova, respingute y andavete. Si el festejado era muy aficionado a las celebraciones podía sumarse a esas jornadas la octava o reconstrucción. De todo esto, poco es lo que queda en la actualidad, aunque la tradición de la serenata parece estar más o menos vigente en los círculos de músicos criollos.

La serenata

Como adelantamos, entre las fiestas populares de carácter más cotidiano que se mantienen vinculadas al universo musical criollo quizás la más significativa sea la serenata. Aun cuando se suele creer que la población criolla tradicional vivía en una constante celebración, la verdad es que no se trataba de festejar si no había razones para ello. Junto con las fiestas religiosas, patronales o cívicas que servían de marco para las prácticas de la música criolla, aquella que podía repetirse varias veces a lo largo del año era la serenata.

Ir a cantar serenatas era una tradición popular limeña (peruana en general) que se fue perdiendo con el ordenamiento de las actividades en los espacios públicos, que comenzó a regir desde fines del siglo XIX por

la acción decidida de las clases políticas identificadas con un conjunto de valores y prácticas europeizantes.¹ Sin embargo, estas serenatas –que se hicieron cada vez más difíciles de apreciar en las calles de la ciudad y que años después serían suplidas por las serenatas mexicanas con mariachis– se han seguido organizando en los centros musicales.

La serenata en tanto práctica simbólica y musical fue adoptada y reproducida en esos espacios. Debe señalarse que el canto de la serenata se inicia en la víspera del cumpleaños y por ello suele interpretarse faltando pocos minutos para las doce de la noche, hora en que se da inicio al santo.² Antiguamente, la serenata era la fiesta principal que celebraba una persona por su cumpleaños, de modo que se surtía de comidas y bebidas con anticipación.

En los centros musicales sucede más o menos lo mismo. Si bien ya no se canta desde la calle (debajo del balcón, si lo había, o en el umbral de una puerta o ventana), la idea es repetir, en lo posible, esa atmósfera. En consecuencia, los asistentes, que ya pueden estar esperando al homenajeado en el centro musical, van ensayando las canciones que luego interpretarán. Igual se hacía antes, pero en un espacio que no era el de la casa del santo.

En el centro musical ocurre al revés: el que ingresa más tarde suele ser el agasajado, a quien reciben los amigos. Llegadas las doce, se apagan las luces, pues la idea es proveer al ambiente de una oscuridad similar a la que ofrecía la calle (en algunos centros musicales se han dispuesto pequeños faroles que se asemejan a los del ornato público), y se comienza a cantar las serenatas. En Lima, estas consisten en un vals (a veces precedido por unos versos que se entonan como un triste o yaraví) alusivo al cumpleaños. Lo normal es que se canten dos o tres serenatas, ya que son una demostración del aprecio de los amigos.

Además, hay otras prácticas asociadas a la celebración de la serenata, las cuales simbolizan una especie de reciprocidad entre el agasajado y los concurrentes. No se espera que el dueño del santo corra con todos los gastos, pero sí que disponga de alguna bebida especial para brindar por el cumpleaños o que, si se toma cerveza, provea la primera ronda. Estos mismos hábitos se reiteran tanto en los centros musicales como en las peñas.



◀ Figs. 8a. b. Festejos criollos regulares en los cumpleaños, aniversarios y otros.

▲ Fig. 9. Chabuca Granda participando en la tradicional jarana criolla.



10

También existe una serie de comportamientos que el homenajeado debe respetar. No está bien visto que rechace una bebida, de modo que debe tomar una ronda con todos los asistentes. Asimismo, le está prohibido (aunque esto es negociable) cantar o interpretar algún instrumento mientras dure el festejo, pues suele argüirse metafóricamente que o bien «no ha nacido aún» o es «un recién nacido». Esta costumbre no siempre se respeta, al menos en lo que concierne a los guitarristas, cuya actuación será necesaria para la continuidad de la fiesta.

Aunque la serenata sea una institución que todavía está vigente en los ambientes musicales criollos, ha ido experimentando cada vez más modificaciones. Otrora, dicha fiesta excluía los géneros musicales que no fuesen criollos, más aún tratándose de las canciones en honor del dueño del cumpleaños. Hoy se da una suerte de negociación silente que permite que, tras la ronda de serenatas, se cante el “Happy birthday” o su versión en español. Asimismo, avanzada la noche, la celebración puede dejar la música criolla y derivar hacia la salsa u otras expresiones musicales comerciales más contemporáneas.



Las música afroperuana

Aun cuando se insista en vincular la música afroperuana con la costa sur del Perú –en especial con Cañete y Chincha–, lo cierto es que algunos de los géneros musicales afroperuanos más conocidos, como el festejo, proceden realmente del área de Lima. Esto no debe asombrarnos, ya que Lima (y el Callao) fue el lugar del país donde habitó la mayor parte de la población de origen afro desde la Colonia. De todos modos, cada una de las regiones con una fuerte población afrodescendiente desarrolló sus propios estilos musicales.

En el norte, Zapote, Yapatera y, sobre todo, Zaña son pueblos con una notable presencia afro. El caso de Zaña es particularmente importante, pues ha mantenido un sitio más o menos protagónico en el imaginario sobre las expresiones musicales de origen afro. En los últimos tiempos, ha habido todo un proceso de rescate del antiguo baile de tierra o tondero que ha sido liderado por Luis Rocca, el estudioso que más esfuerzos ha dedicado a la investigación cultural y musical en Zaña. Y si algo ha aportado esta población a las músicas de la costa, eso ha sido sin duda la utilización de los tambores de calabaza.

Ya en 1979 José Durand Flórez presentó en un programa de televisión dos instrumentos procedentes de Zaña francamente sorprendentes: el checo y la angara. Eran de percusión y habían sido fabricados con

calabazas o zapallos de grandes dimensiones. El mayor de estos, la angara, parece haber perdido ya su uso musical. Sin embargo, mantuvo cierta notoriedad como una curiosidad local. Algunos tañedores como Medardo Urbina siguieron tocándolo hasta las postrimerías del siglo XX, tiempo en el que fueron desapareciendo del imaginario musical norteño, junto con algunas expresiones musicales asociadas a este como el baile de tierra o tondero. No obstante, desde hace unos años, un movimiento también encabezado por Rocca y secundado por músicos como Rafael Santa Cruz, Juan Medrano Cotito y Alfredo Valiente han revitalizado el instrumento.

En cuanto a Lima, los géneros de origen afro más importantes son el festejo, la resbalosa y el son de los diablos. Con excepción de este último, fueron absorbidos por el mercado musical de mediados del siglo XX. A inicios de esa centuria, la resbalosa se anexó a la estructura de la marinera limeña, gracias a lo cual aseguró su supervivencia. Y no tardó en estandarizarse por su inclusión en los centros de enseñanza de danzas folklóricas. Hoy es

◀ Fig. 10. Landó en el antiguo pueblo de Zaña, Lambayeque.

Páginas siguientes:

▶ Figs. 11a, b, c. Tondero de la región norte del Perú.



11a



11b



11c





▲ Fig. 12. Festejo en el distrito de Zaña, Lambayeque. Asociación Cultural Zaña.

► Fig. 13. Diablicos de Zaña, portando quijada de burro, cajita y cajón. Asociación Cultural Zaña.

muy raro dar con alguien que baile la resbalosa sin haber pasado por una academia y que la haya aprendido en su hogar.

Algo distinto sucede con el canto en este género. Pese a haber sufrido un conjunto de transformaciones durante el siglo XX, la mayoría de los intérpretes suele aprenderlo en espacios como las peñas caseras o los centros musicales. Hasta ahora se sigue interpretando como parte de contrapuntos y competencias de cuartetos y coplas, a cargo de jóvenes que aprendieron escuchando a viejos músicos ya fallecidos.

El festejo es otro de esos géneros que ya no es posible desligar de la academia de danzas folklóricas. Aunque en sus orígenes puede haber estado asociado a las poblaciones afrodescendientes, tanto urbanas como rurales, poco es lo que se conoce sobre su práctica como baile y canto en los primeros años del siglo XX. El festejo, al igual que el landó y demás géneros afroperuanos del centro y sur del país, fueron reconstruidos a mediados de esa época por un conjunto de intelectuales y de artistas vinculados con ellos. En lo que respecta al festejo, suele destacarse la agencia de músicos como Porfirio Vásquez o Juan



Criado para su puesta en escena. Lo mismo puede decirse de Nicomedes Santa Cruz sobre la reconstitución del landó.

Hoy es muy difícil encontrar manifestaciones de estas danzas dentro de las tradiciones familiares o barriales. La mayoría de festejos conocidos fueron creados expreso para las industrias musicales, como aquellos compuestos por José Villalobos Cavero. No obstante, en los círculos culturales afines a los movimientos de la población afroperuana, algunos de estos géneros han adquirido una nueva vida desde el último tercio del siglo pasado y su práctica en esos espacios se ha sacudido de la academicidad, aun cuando pueda proceder de ese ámbito.

Una de las danzas que ha mantenido una vitalidad más artificial al estar básicamente ligada a la representación dramática ha sido el son de los diablos (ver págs. 124ss). Como ocurre con los diablicos de Túcume, es una de las danzas de diablos de la que tenemos noticias más antiguas. Estuvo asociada a la fiesta de Corpus Christi y después fue incorporada a las celebraciones del ciclo de carnavales. Así como las otras fiestas de diablos, recrea la pugna entre la divinidad y el pecado, con un desenlace en el que los diablos acaban siendo

derrotados por un ángel. Sin embargo, en el caso de Lima lo interesante es que, tal como sucede con los hatajos de negritos, los recorridos callejeros de estos diablos venían acompañados de pasadas de zapateo. Sobre su indumentaria es poco lo que se puede decir, pues la danza fue reconstruida para su presentación en el teatro a mediados del siglo XX y a partir del recuerdo de dos antiguos danzantes, ya viejos en aquel momento.

Otro aspecto de esta danza que debemos resaltar es su instrumentación. Si bien antiguamente era acompañada por el arpa, además de la guitarra, en la percusión se recurría a dos instrumentos de una riquísima sonoridad, los mismos que más adelante llegarían a integrarse en otros géneros: la quijada de burro y la cajita. Ambos, junto con el cajón, han pasado a representar el aporte instrumental de la población afroperuana a las tradiciones musicales del país.

Música criolla: el vals y la marinera

El vals criollo

El vals criollo o vals limeño constituye el género con el que más tiende a asociarse el pasado musical de las clases populares de la capital peruana. Aunque la marinera de Lima o la polka pueden considerarse igualmente importantes en esta caracterización de las tradiciones musicales de aquellos grupos sociales, es el vals el que, sin duda, supo capitalizar mejor el gusto de la población. También tiene más representatividad, sobre todo porque, frente a esos dos géneros, cuenta con el mayor número de grabaciones discográficas y ha sido

difundido por varios programas radiales dedicados a lo que, desde la segunda década del siglo XX, comenzó a denominarse música criolla.

A partir del último tercio del siglo XIX, empezaron a componerse valeses en el Perú. Aunque no es posible determinar con exactitud la cantidad de valeses que se remontan a esos años, las colecciones de partituras que hemos podido revisar nos revelan la existencia de al menos medio centenar de valeses compuestos por autores peruanos. Muchos de ellos fueron impresos en coloridas partituras y ostentaban títulos que, a pesar de las resonancias locales, mantenían una continuidad espiritual y estética con los valeses europeos de los que se habían nutrido. En consecuencia, habrá que reconocer que, aun cuando se compusieran valeses peruanos desde el siglo XIX, estos no eran realmente valeses criollos.

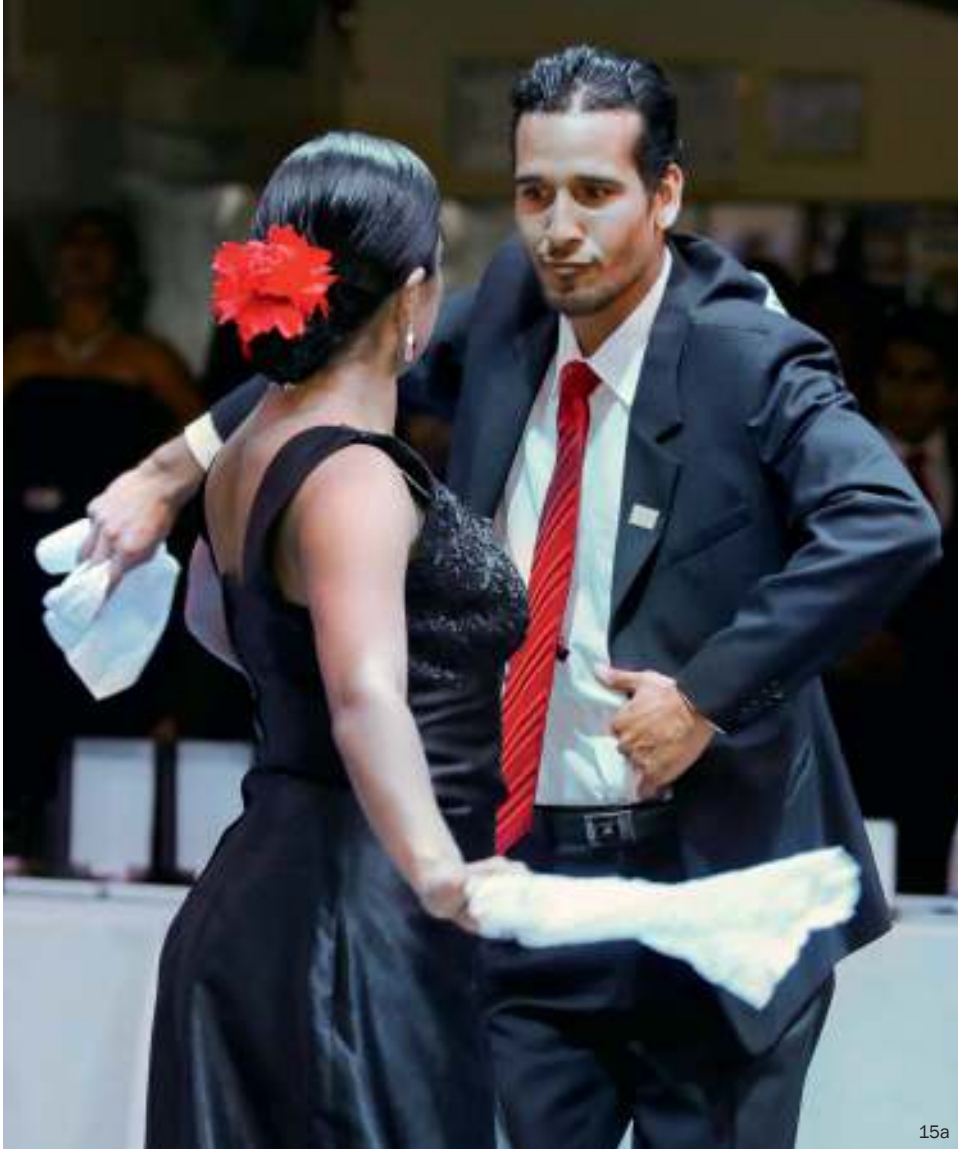
Por ello, lo que hoy llamamos vals criollo es un género musical recién consolidado en las primeras décadas del siglo XX. No obstante su antigüedad, quizá sea la única expresión musical criolla que sigue componiéndose en la actualidad. Aunque la radio ha privilegiado un canon de valeses surgidos entre la décadas de 1950 y 1970, ahora hay nuevos compositores que han creado un repertorio alternativo al canon oficial, el mismo que suele tener mucha acogida en los centros musicales que abundan en la capital, pero también en otras regiones como Piura o Lambayeque.

A mediados del siglo XX, los instrumentos con los que se acompañaba el vals criollo eran básicamente de cuerdas, como las guitarras y los laúdes. Ahora los conjuntos están integrados por uno o más guitarristas y un cajo-

▼ Fig. 14. Elegante vals criollo.

► Figs. 15a, b. Tradicional marinera limeña.





15a



15b

nero. El cajón, que antes estuvo reservado para la interpretación de marineras o tonderos, hoy forma parte de la instrumentación esencial del vals criollo. Es un aporte decisivo a la enjundia que se le atribuye al vals, ya que la rítmica del cajón lo vuelve jaranero. Asimismo, determinó el cambio de su estructura rítmica, que lo fue dotando de ese sabor particular que lo aleja de todos los otros valeses que existen en nuestro continente.

La marinera

La marinera limeña o canto de jarana (que es el nombre con el que se conoce al peculiar canto de contrapunto propio de este género), ha sido, desde el siglo XIX y durante buena parte del siglo XX, una expresión musical asociada íntimamente a las tradiciones de la Lima criolla. Los primeros relatos que nos hablan de esta relación provienen de viajeros y algunos cronistas locales que sitúan de manera sistemática a la zamacueca (luego a la marinera) como la expresión por excelencia de la fiesta de Amancaes, una de las manifestaciones populares limeñas más tradicionales.

Esa marinera se diversificó en su tránsito por distintos lugares del país, tanto en la costa como en la sierra. En la costa hay dos variantes que gozan de una gran vitalidad, sobre todo por acción de los concursos y de las academias de baile: la marinera limeña y la marinera norteña.

En lo que concierne a la marinera de Lima, vale la pena destacar la persistencia de un conjunto de espacios (peñas caseras y algunos centros musicales) en los que grupos de cantores se reúnen para practicar las marineras de contrapunto. Esta modalidad, conocida como canto de jarana, supone una suerte de competencia al entonarse coplas y seguidillas (estructuras



métricas hispánicas). Tras el canto de, por lo menos, tres marineras, prosiguen la resbalosa y las fugas que, desde fines del siglo XIX, fueron anexadas a la estructura del género.

Esta danza ha enfrentado procesos de estandarización debido a la influencia de los concursos. Hoy en día es muy raro encontrar bailarines que hayan aprendido a bailarla en contexto familiares y, por lo tanto, que sean capaces de librarse de los pasos y convenciones que los concursos premian y califican. Aunque era una danza estrechamente ligada a la población afro y que muchos de sus tratadistas describieron como pícara y sinuosa, en el nuevo imaginario en torno a ella se ha establecido la idea de que la marinera de Lima es señorial, con el fin de oponerla a su variante norteña.

Con el paso del tiempo, la marinera del norte –o, para ser más justos, las marineras del norte– fue desplazando a la de Lima, erigiéndose como el símbolo por excelencia de este baile. Aunque hasta hace algunos años las diferencias entre la marinera de Trujillo o de Chiclayo podían parecer determinantes, en la actualidad y debido al proceso de estandarización ambas vertientes han confluído en una sola expresión con ligeras variaciones, las cuales atañen más al vestido y la ornamentación que al estilo dancístico.

En cuanto a la música, aun cuando en ciertos círculos de aficionados prevalece la costumbre de interpretar las marineras con guitarras y cajón, así como en algunos lugares del norte se usa el banjo –moda que se adoptó tras la llegada del instrumento con la música popular norteamericana en la década de 1920–, lo cierto es que la banda de metales se ha impuesto como el conjunto típico para su acompañamiento. La sonoridad de la banda y su asociación con los concursos ha hecho que este ensamble pase a convertirse en aquel que la población identifica con la musicalidad del género.



◀ Fig. 16. Despliegue de gracia, elegancia y sensualidad en la marinera norteña.

▶ Fig. 17. Reina en el concurso nacional de marinera norteña, con hermoso tocado de flores.





Sin embargo, se observa que, tanto en la marinera limeña como en la norteña, debido a su carácter espectacular, se ha ido perdiendo la costumbre de que múltiples parejas salgan a bailarla a la vez cuando arranca su interpretación. Ahora lo usual es que una sola pareja sea la que ocupe el lugar central del recinto donde se ejecuta el baile y que el resto de los asistentes se limiten a ser simples espectadores.

Conclusiones

Aunque históricamente se ha identificado a la costa como el espacio natural del universo musical criollo, hemos podido apreciar que la música de esta región es mucho más que valeses y marineras. La costa sigue resguardando sus fiestas religiosas tradicionales, en las que se lucen instrumentos como las chirimías o los violines con afinaciones que muchas veces difieren de las más comunes en el escenario occidental. La costa continúa siendo el ámbito por excelencia en el que las manifestaciones afrodescendientes perviven al margen del sistema comercial y son el centro de la ritualidad de numerosas fiestas. Sin embargo, también es el espacio donde el mestizaje y la apropiación cultural permitieron la aparición de géneros que, más tarde, desbordaron sus fronteras y alcanzaron a toda la nación, como el vals y la marinera.

◀ Fig. 18. Campeón de campeones, 2019.
Pareja laureada. Trujillo.

Páginas 254, 256 (1):

▶ Fig. 1. Nativo Awajún de la Comunidad de Nayap, tocando el Kitag, un instrumento de dos cuerdas parecido al violín.



Festividades y danzas amazónicas

Manuel Ráez Retamozo

Por lo general, cuando los medios de comunicación difunden alguna festividad amazónica, se remiten a celebraciones populares como la fiesta de San Juan o los carnavales que se realizan en las poblaciones de Iquitos, Tingo María, Moyobamba o Satipo, donde se observa una mixtura de costumbres festivas que incluye procesiones, corsos alegóricos, yunsas andinas, desfile de señoritas de fiesta y danzas amazónicas. Estas últimas, en su mayoría, tienden más a ser una recreación estereotipada de bailes nativos a cargo de los ciudadanos. Las limitaciones para divulgar las manifestaciones originales de las culturas de la Amazonía se deben, en gran medida, al desconocimiento de sus tradiciones y a la dificultad de su registro, pues no suelen tener fechas fijas en el calendario, no es fácil el acceso a sus comunidades o sus eventos no alcanzan la espectacularidad que busca la prensa.

El entorno ecológico

Las fiestas y rituales de los nativos amazónicos están claramente influenciadas por dos periodos climáticos: el lluvioso y el seco. Durante la temporada lluviosa o creciente (de diciembre hasta abril), en que aumenta el nivel de las aguas de los ríos, existe muy poca actividad ceremonial y festiva porque el terreno se vuelve intransitable y la navegación fluvial riesgosa. También influye la escasa provisión alimentaria, pues aún no maduran los frutales

del bosque, salvo el pijuallito o chontaduro, y la turbiedad del agua dificulta la pesca, excepto en alguna alejada quebrada. Por tanto, la población se limita a recolectar larvas, huevos de aves y miel, además de realizar actividades artesanales. Esta situación cambia al disminuir las lluvias a mediados de mayo. A partir de entonces, se inicia la recolección de las frutas que están madurando, como el zapote, la guayaba, el caimito, la anona, la papaya y la piña, entre otras. A fines de ese mes, se sale a cazar diversos mamíferos, pues ya se destetaron y se encuentran en pleno engorde las crías nacidas a principios del año. Los animales de mayor demanda son el pecarí, el ronsoco, el majaz y una variedad de monos. También es el tiempo en que el río provee peces como el paiche, el bagre, la doncella, el sábalo e, incluso, la temida piraña, cuyos dientes se utilizan para confeccionar varias herramientas.

La abundancia de alimentos que ofrecen el bosque y los ríos en los primeros meses del periodo seco permite el intercambio económico entre los pueblos nativos, la refacción o construcción de sus viviendas, la celebración de sus ritos de paso, entre estos los de iniciación y alianza matrimonial. Asimismo, se llevan a cabo las famosas *masateadas*, que acompañan a sus fiestas de florecimiento, de cosecha frutal y otras que refuerzan sus alianzas intertribales. Estos festejos y ceremonias no suelen tener fechas establecidas en el calendario anual, como es el caso de las poblaciones andinas y costeñas, sino que se acuerdan en una asamblea comunal o son determinadas por la jefatura. Ahora bien, cuanto mayor sea el contacto de una comunidad nativa con colonos andinos y ciudades amazónicas, su calendario festivo será sincrético y dinámico, pues mantendrán algunas celebraciones y rituales de su grupo étnico e incorporarán festividades de la sociedad mayor.



La transformación festiva y ritual

Una peculiaridad que constataron los primeros colonizadores y misioneros, desde el siglo XVI, especialmente en las cuencas de los ríos Ucayali, Napo, Marañón y Amazonas, era la enorme diversidad cultural de las sociedades amazónicas contactadas, lo que se expresaba en sus nominaciones, lenguas, costumbres, creencias y formas de organización. Por ello, intentaron que algunas de estas comunidades se asentaran para que dieran servicio a los recién fundados pueblos de Chachapoyas (1538) y Moyobamba (1539), así como para ejercer mayor control sobre ellas y propiciar su adoctrinamiento. Sin embargo, no tuvieron mucho éxito, ya que los abusos y las epidemias terminaron atentando contra la propia sobrevivencia de los nativos, quienes preferían escaparse del yugo colonial.

Posteriormente, se fundaron San Francisco de Borja (1619) y Lamas (1655), luego de someter a los motilones y tabalosos. No obstante, los excesos de los encomenderos, que exigían trabajo gratuito a los nativos, motivaron su alejamiento. Estos consiguieron cierta protección temporal en las reducciones jesuitas y en las misiones franciscanas que se establecían en la región. Es allí donde serán paulatinamente cristianizados los panos, cocamas, omaguas y yurimaguas². Estos incorporaron entre sus costumbres diversas festividades cristianas, la lengua quechua y el uso de algunos instrumentos musicales como el arpa, el pífano o el clarinete. Los franciscanos extenderán su labor misionera a la selva central, sobre todo a raíz de la fundación del colegio Santa Rosa de Ocopa (1725), adoctrinando a nativos shipibos, conibos y ashanincas. Sin embargo, poco tiempo después, la gran sublevación de Juan Santos Atahualpa, autoproclamado Apu Inca, detendrá por varias décadas la expansión misionera en la zona.

En el siglo XIX, luego de la guerra de Independencia, los colonos andinos y comerciantes reanudarán la penetración en la región amazónica. Sus acciones desplazarán a numerosas poblaciones originarias hacia el llano amazónico, lo que creará conflictos entre ellas. También pretenderán asimilarlos a sus plantaciones como mano de obra barata o hacerlos trabajar en la elaboración de productos comerciales (pescado salado, zarzaparrilla, cera). Estas actitudes llevarán a algunos pueblos amazónicos como los aguarunas y huambisas a buscar la expulsión de los colonos, aunque sin mayor éxito. La explotación del caucho, a finales del siglo XIX, pondrá en serio riesgo la vida de muchas comunidades nativas. Víctimas del enganche y la leva, sus pobladores acabarán siendo prácticamente esclavizados. Este clima de zozobra se atenuará en las primeras décadas del siglo XX debido a la caída del precio del caucho. Entonces, se iniciará un período de creciente articulación social y económica

◀ Fig. 2. Nativos Nomatshiguengas de la comunidad de Shora de Alto Corire, tocando zampoñas.

▼ Fig. 3. Diablo Amazónico en la fiesta de carnavales de Pucallpa.

Páginas siguientes:

▶ Fig. 4. Jóvenes nativos, danzando en Puerto Inca, Huánuco.









entre las poblaciones nativas y los colonos andinos, quienes se asentarán definitivamente a lo largo de la vertiente oriental de los Andes y en los puertos fluviales del llano amazónico.

En la actualidad, buena parte de las comunidades nativas están articuladas a la sociedad mayor, pero en distintos grados, según su cercanía a los puertos fluviales y ciudades amazónicas. Esta conexión facilita su inserción laboral temporal, la venta de su producción local y el acceso a los servicios de educación o salud pública, e incluso favorecerá las uniones matrimoniales y las relaciones de padrino. El creciente contacto entre nativos y colonos también ha ido transformando el sistema festivo de numerosos grupos nativos, convirtiéndolo en sincrético. Así, se mantienen algunas celebraciones tradicionales asociadas a su etnicidad y localidad –las fiestas de cosecha (fruta, yuca), de florecimiento, de construcción de la maloca, de ritos de paso (nombramiento, iniciación, matrimonio) y de alianza intertribal–, junto con otros festejos de los pueblos de colonos andinos vecinos, en los que participan como invitados: fiestas patronales, carnavales, fiestas patrias, ceremonias por el aniversario político de un distrito o algún novísimo festival productivo.

En una comunidad Bora

En julio de 1999, tuvimos la oportunidad de asistir a una fiesta tradicional de la comunidad Bora de Pucaurquillo que se denomina Bahjaá y se celebra al inaugurar la maloca comunal. Esta comunidad Bora se ubica en la quebrada del río Ampiyacu, en el distrito de Pebas, provincia de Mariscal Ramón Castilla, región Loreto. Durante la fiesta Bahjaá, pudimos constatar el sincretismo festivo de sus prácticas ceremoniales, al igual que la heterogeneidad de sus participantes. La comunidad Bora estaba conformada por cerca de 65 familias y tenía como jefe comunal o kuraka al señor Manuel Trigoso Flores, además de contar con un teniente gobernador y un agente municipal. Las familias se adscriben a diez clanes, que son linajes asociados míticamente a alguna planta o animal (clanes del aguaje, caraná, achote, pifallo y chambira; clanes del venado, pelejo, guacamayo, gavilán y sapo). La relación de los miembros con sus clanes es tan fuerte que, cuando se moviliza una persona a otras localidades y se encuentra con un integrante de su clan, este tiene la obligación de atenderlo como si fuera un pariente cercano.

Entre las actividades productivas más importantes de la comunidad Bora de Pucaurquillo sobresalen la caza, la recolección y la agricultura. Los varones suelen cazar sajinos, huanganas, sachavacas y venados, así como pescar súngraros, sábalos, palometas, boquichicos y carachamas. La actividad agrícola es preferentemente femenina y se siembra yuca, maíz, plátano y arroz; los varones contribuyen sembrando tabaco y coca. Las familias boras habitan cada una en su propia vivienda, aunque hasta hace unas décadas todas compartían la maloca o choza comunal. Ahora esta es usada para festividades, asambleas o como lugar de reunión para recibir a los visitantes. Por ello se le considera un espacio sagrado y social.

La maloca tiene una estructura circular de 30 metros de diámetro y un techo cónico de 20 metros de altura. Este último es sostenido por cuatro troncos (sin corteza) de wakapun y, al igual que la pared circular, está cubierto por caña y hojas secas de palma entretejida. El recinto cuenta con dos puertas de ingreso, una que mira a la floresta y otra que mira a la pequeña plaza y el río.

Esta comunidad Bora pertenece a la gran familia etnolingüística huitoto, una de las doce que hay en nuestra Amazonía, y cuya población fue diezmada a fines del siglo XIX, durante la explotación del caucho. Tiene vecindad con la comunidad huitoto murui, con la que desa-



rolla actividades productivas y festivas en común. De ahí que el kuraka (jefe) y las familias importantes de esta última fueran invitados como mitayos a la fiesta bahjaá. Ser mitayo supone una relación recíproca que lleva a realizar mutuas invitaciones.

Entre las celebraciones de la comunidad Bora de Pucaurquillo está la fiesta *Újcutso* o de la fruta, en el periodo en que abunda, a mediados de año. También se organiza la fiesta *Chariku'a* o de nombramiento del hijo del Kuraka, cuando sus dos primeros vástagos cumplen dos años. Se esparcen hojas de *huito* sobre el niño, mientras la madre le graba en el cuerpo, con el tinte natural de esta planta, el símbolo de pertenencia al clan. Asimismo, se celebran las distintas etapas de construcción de la maloca: la fiesta *Apijko*, cuando se colocan los horcones o bases estructurales de la futura choza; la fiesta *T'sumeda*, en la fase del enramado y techado; la fiesta *Bahjaá*, con motivo de la inauguración. Entre las fiestas menores se cuentan la del Palo de Yuca, por la cosecha en el primer huerto de yuca, y la del *Pit'cho*, donde se comparte el abundante pescado que han brindado los espíritus del río.

La fiesta Bahjaá

Esta festividad bora cierra la construcción de la maloca y rinde homenaje a los antiguos kurakas tribales de la comunidad, cuyos rostros están grabados en los altos troncos u horcones que sostienen la choza. También busca propiciar una buena cacería de animales, que se hará más adelante. El festejo dura entre dos y tres días, lo que depende del gasto ceremonial del responsable de la maloca. En la víspera se emprenden los preparativos más importantes, para poder atender a los pobladores y los invitados, que, en esta ocasión, son los miembros de la comunidad vecina huitoto murui y el alcalde del distrito de Pebas y su

◀ Fig. 5. Tronco de wakapun que sostiene la maloca bora, con figura de jefe ancestral.

▲ Fig. 6. Maloca bora en Pucaurquillo. Loreto.

comitiva. Previamente, el responsable de la maloca y de la fiesta, don Víctor Churay Flores, viaja en bote a Pebas, para aprovisionarse de cigarrillos, licores y otras cosas que requiere el festejo. A su retorno, revisa el manguaré y comprueba que esté en óptimas condiciones. Este es un instrumento musical y de comunicación tribal compuesto por dos tambores cilíndricos de madera hueca: el más grande es la hembra o kuaquie (1.50 m) y el pequeño el macho o kuapi (1.40 m); ambos son percutidos con dos mazos que llevan adheridos bolas de caucho en uno de sus extremos. Además de oírse en algunas ceremonias festivas, el manguaré permite convocar a los nativos que se encuentran a cientos de metros de la comunidad, ya sea para una asamblea o para avisar de la presencia de visitantes.

La víspera de la fiesta

En la víspera, cerca de las tres de la tarde, el responsable de la fiesta golpea el manguaré para que sus parientes acudan a la maloca. Varios de ellos pertenecen al clan del Pelejo (perezoso). Estos parientes, junto con miembros de otros clanes, empiezan a preparar la *cawana* (*patkioma*), que es una chicha elaborada con yuca dulce. Esta se pela, ralla y exprime, luego se hierve para retirarle el almidón. Por lo general, se utilizan unos diez otocos u ollas confeccionados con la corteza de la topa, que proporcionarán *cawana* suficiente para el tiempo que duren los festejos. También deben preparar el casave, una tortilla de yuca que se hace rallando el tubérculo, colocándolo después en unas canastillas con una base de hojas de plátano, donde se mantendrá hasta que escurra completamente. Este proceso se inicia con una semana de antelación. Transcurrido ese lapso, se cierne la yuca rallada sobre una sartén muy caliente, donde se cocina lentamente hasta darle la forma de una tortilla de 60 cm de diámetro. Luego de su cocción, se une a otro casave, formando la tradicional tortilla festiva.

Al anochecer, el kuraca hace una invocación a los espíritus de los ancestros para que perdonen los errores y faltas que se cometan en la fiesta. A continuación, le pide a Jesús que los proteja, mostrando así un sincretismo de creencias. Se prosigue con los tradicionales cantos a dúo (a dúo), que son versos que se refieren a la festividad, al patrocinador, a los invitados y a diversas situaciones personales (la enfermedad o el viaje de un ser querido, la soledad en que se encuentra la persona), así como a los animales del bosque y de los ríos, es decir, al entorno que los rodea y a las situaciones por las que atraviesan los pobladores. Arranca el dúo el responsable de la maloca y dueño de la fiesta, junto con su esposa; ambos cantan versos alusivos a la celebración que han organizado, al trabajo de sus parientes y



► Figs. 7a, b. Mujeres boras, preparando el casave, para la fiesta bahjaá.

► Fig. 8. Bora tocando el manguaré.



8

a los invitados que vendrán. Luego es el turno del hijo del kuraca y su tía, le siguen su sobrino y la nuera de este, y así sucesivamente. Todos los parientes y los colaboradores de la víspera interpretarán el dúe. Entre cada verso, los varones presentes suelen gritar ¡Eeeee-aaaa!, interjección de apoyo al sentimiento descrito. Cuando concluye un canto, se llama a la siguiente pareja con el sonido del manguaré. La secuencia del dúe suele prolongarse hasta altas horas de la noche, mientras se prepara suficiente *casave* y *cawana*. Todas estas actividades fortalecen la identidad del clan y sus relaciones recíprocas, que es la base sobre la que está configurada la comunidad Bora de Pucaurquillo.

Durante la ceremonia, el responsable de la maloca invita la chicha *cawana* y el *ampiri*. Este último es un fino polvo de tabaco tostado con sal, que se *chaccha* o mastica junto con coca molida y algo de ceniza. Tiene un efecto energético y alucinógeno, lo que permite la comunicación entre los miembros de la comunidad y los espíritus ancestrales.

Una característica de las fiestas y ritos amazónicos es la preponderancia del canto como medio de comunicación espiritual y social de sus miembros. Se recibe y despide a los invitados cantando, los grupos se retan cantando, se suplica a los espíritus del bosque cantando, se recuerda al esposo o hijo que ha viajado cantando... El canto es la memoria que conserva la historia y las tradiciones, puede ser individual o colectivo, interpretado solo o acompañado por algún instrumento musical. La letra es casi siempre una composición improvisada y referida



9

▲ Fig. 9. Boras de Pucaurquillo. Los varones portan sus maronas y *chej'que*.

► Fig. 10. Bora portando marona (bastón de caña) y maraca o *chej'que*.

al evento, aunque también hay cantos ceremoniales que se transmiten colectivamente. De esta manera, durante la noche de la víspera de la fiesta Bahjaá, el canto a dúo que se escucha en la maloca y el consumo de ampiri unirán a las personas con sus clanes, ancestros y todo el entorno espiritual del bosque, dando sentido a su existencia y pertenencia tribal.

El día central

Al amanecer del día de fiesta, se tiene preparada abundante cawana y numerosas piezas de casave, y se barre la maloca y sus alrededores. Todo está listo para recibir la visita de los mitayos huitotos y del alcalde de Pebas y su comitiva. Hacia las diez de la mañana, el sonido del manguaré avisa a los pobladores la llegada de los primeros visitantes, que son miembros de la banda de música que trae el alcalde de Pebas. El responsable de la maloca y dos de sus parientes más cercanos les dan la bienvenida con sus atuendos festivos. Llevan un *kuaáye* o truca y coronas de plumas (*chaicua* los varones y *iineabocua* las mujeres); el símbolo de cada clan está pintado en sus rostros. Luego arriba el alcalde de Pebas con toda su comitiva: son colonos andinos y miembros de la Iglesia del Nuevo Pacto Universal (a los cuales se conoce como “israelitas”). El responsable de la fiesta y su pareja los reciben con versos a dúo, y el kuraka Bora hará lo mismo, invitándolos a entrar a la maloca, donde aguardan los demás miembros de la comunidad.

El alcalde de Pebas, en nombre de los suyos y como autoridad, agradece esta deferencia e insta a que trabajen todos juntos por el desarrollo del distrito. Después se sirve a los invitados vasos de cawana, mientras el patrocinador y sus parientes interpretan diversos bailes, como el de la garza (*ichuba wáñehjt*), el de la chicha de pifallo (*meémeba wáñehjt*) o el de la víbora (*turi wáñehjt*). Los bailes se hacen en grupos separados según el sexo o entrecruzando los brazos frente a frente. Algunos movimientos coreográficos imitan a la garza o el desplazamiento de la víbora. Se recurre a distintos instrumentos musicales como el ramo de *shacapas*, el *chej'que* y la marona. El ramo de *shacapas* está constituido por semillas secas que se colocan en el brazo o la pantorrilla del danzante. El *chej'que* o maraca consiste en una pequeña calabaza seca atravesada por un palo y con piedrecillas en su interior, que al sacudirse emiten su peculiar sonido. La marona es un bastón de caña de 1.50 m, cuyos golpes contra el suelo marcan los pasos del danzante; solo la usan los varones. Cada vez que finaliza un baile bora, la banda de música que ha venido con el alcalde de Pebas interpreta, a manera de agradecimiento, huaynos y marineras, que tanto invitados como anfitriones bailan en pareja.

Pasado el mediodía, llegan los mitayos huitotos. Primero avanzan sus mujeres y niños, y, un tanto separados de ellos, los varones, que ingresan cantando y cargando sus obsequios (el kuraka huitoto dejará entrever cierta molestia, pues no se sigue la costumbre). El responsable de la maloca con su esposa y dos parejas más los reciben cantando en la puerta, dando un paso al frente y otro atrás. Piden disculpas al kuraka huitoto por la preparación festiva, ya que se olvidaron de invitar el tradicional *ampiri*, como se acostumbra. Aceptadas las disculpas, el kuraka huitoto y los miembros varones de su comunidad entran cantando en fila, para luego entrecruzar sus brazos con algunos boras y bailar todos juntos. Concluida su presentación, el kuraka huitoto, seguido por sus acompañantes, entrega obsequios al responsable de la fiesta Bahjaá. Estos se ponen junto a los casaves y frutas (piña, sachapapa, dale-dale) que ofrecen los boras, sobre un manto hecho de palmas de plátano y extendido sobre el suelo de la maloca, a la vista de todos. Luego de tomar cada obsequio, el responsable de la fiesta entrega una cantidad de casave y frutas al correspondiente donante huitoto. Así, por ejemplo, a cambio de un tucán (ave) se dieron tres casaves y una piña; por un añuje (roedor), cuatro casaves y una piña; por una *chosna* (roedor), dos casaves; por una *carachupa* (marsupial), un casave; por un mono, cuatro casaves y una piña. Algunos maestros y pobladores huitotos también obsequiaron alimentos industriales: a cambio de un kilo de azúcar y un kilo de sal se obtuvo un casave; por un kilo de fideos y una lata de atún, tres casaves y una piña.

Después, los huitotos entregan los casaves y frutas a sus esposas e hijos. Mientras se brinda con *cawana*, algunos niños huitotos y boras comen pedazos de casave (solos o con miel) o pequeños trozos de carne guisada. Enseguida, se inicia la ronda de bailes y cantos, donde se intercalan grupos huitotos y boras, que se prolonga hasta altas horas de la noche. Beben *cawana* más fermentada y *chacchan ampiri* con coca. El alcalde de Pebas y su comitiva se retiran al atardecer, pues deben llegar en bote a la capital del distrito.

Como ocurre con esta comunidad Bora, muchas poblaciones nativas aún mantienen sus fiestas asociadas a sus actividades productivas, al fortalecimiento de sus alianzas intercomunales y al homenaje de sus ancestros. Asimismo, celebran diversos ritos de paso, adivinatorios y precautorios, que dan sentido y continuidad étnica. El proceso de transformación es inherente a su cultura, de modo que lo que conserven o incorporen en sus festividades será expresión de las nuevas relaciones que establezcan con la sociedad mayor y la ubicación que quieran dar a su etnicidad. Solo esperamos que, en el espacio global, tengan la misma oportunidad de manifestarse.





11b



11b



11c



11d



12a

Las fiestas en las ciudades amazónicas

La mayoría de fiestas amazónicas que aparecen en los medios de comunicación suelen estar circunscritas a las que tienen lugar en ciudades de la región como Iquitos, Bagua, Lámud, Chachapoyas, Pucallpa, Tingo María, Tocache o Satipo. Algunas de estas corresponden a sus santos patronos y otras a celebraciones populares como los carnavales o las que se organizan para conmemorar sus aniversarios políticos.

En las ciudades de larga tradición histórica, como Lámud o Chachapoyas, las festividades responden al calendario santoral y conservan expresiones de su etnicidad regional. Esto se advierte en Cuemal, en la fiesta de la Cruz, donde se danza el *chuquiaj* o zorzal para propiciar la lluvia; o en Jalca Grande, con motivo de la fiesta de San Pedro, donde se presenta la danza del oso, que escenifica su cacería. También en Lamas, durante la fiesta de Santa Rosa, se aprecian varias danzas relacionadas con la naturaleza, como aquella denominada carachupa o armadillo, cuyos danzantes evocan a este roedor, cubriéndose el cuerpo con un sinnúmero de hojas de plátano, y son perseguidos por un cazador. Otra es la danza de la cajada, donde los varones llevan atado al cuerpo diversos animales disecados y las mujeres lucen vistosos trajes de fiesta, y están siempre acompañados por la música del tambor y el pífano.

En cambio, en las ciudades amazónicas de fundación republicana o moderna, como Iquitos, Pucallpa o Tingo María, sus celebraciones son una mixtura de identidades, costumbres y representaciones. Por ejemplo, en la conocida fiesta de San Juan (24 de junio), que se inicia con baños de purificación en el río, hay un espectáculo de fuegos artificiales, una misa y la procesión del santo, concursos de belleza ciudadana y nativa, desfiles de pandillas y conciertos nocturnos. Asimismo, es de rigor la degustación del tradicional “juane”, que se elabora con arroz, trozos de gallina, huevo y aderezos, todo cocido en hojas de bijao.



12b

◀ Figs. 11a, b, c, d. El ritual de la caza del oso en Jalca la Grande, Chachapoyas, Amazonas.

▲ Figs. 12a, b. Danza carachupa, los danzantes se visten con hojas secas de plátano. Lamas, San Martín.

En los carnavales, otro de los festejos populares en las ciudades de la Amazonía, se presentan corsos alegóricos y desfiles de enmascarados, se juega con agua y baila alrededor de la humisha o umsha (árbol engalanado), se eligen reinas y se representan “danzas nativas”. Las ponemos entre comillas porque estas son más una creación citadina que lo que imagina, baila o bailaba el poblador amazónico. Allí están los trajes coloridos y ceñidos a los cuerpos semidesnudos y pintados, con plumas o pieles de animales, y los movimientos sensuales o amenazantes de las comparsas, que a veces incluyen personajes demoníacos o salvajes. Todo ello solo es un producto del imaginario de los sectores urbanos y no pertenece a la realidad aborígen. Por desgracia, las fiestas en las ciudades de esa región han seguido reproduciendo una imagen del nativo amazónico como un ser inmanejable, subordinado o lejano, lo que hemos de lamentar.

- ▼ Figs. 13. Fiesta de Santa Rosa en Lamas, San Martín.
- Cajeros lamistas
 - Mujeres lamistas danzando.
 - Cazador lamista.

Páginas 270-271:

- *Vigawantuy*. Manuel Breña Martínez, maguey, pasta y tela encolada policromada, Huancavelica, 2009. Museo de la Cultura Peruana.





13b



13c



Las danzas en la imaginaria artística





Danzando el orden cósmico en el arte popular

Claudia Balarín Benavides

Desde tiempos muy remotos, una de las expresiones más comunes del hombre ha sido la danza. Se trata de una manifestación compartida con el resto del reino animal y que interviene en los más extraordinarios rituales de conquista. La danza, o personajes en actitud danzante, están tempranamente representados en el arte rupestre. Uno de los hallazgos más destacados en nuestro país es Toro Muerto (A. D. 1000-1500), considerado el mayor sitio de arte rupestre del Perú y uno de los más extensos del mundo, con cerca de 5000 cantos rodados que poseen petroglifos. Una de las figuras que sobresale y se encuentra en el lugar de manera repetida, ya sea en forma singular o en grupo, es la del “danzante”. El paleontólogo Van Hoek hace la siguiente descripción:

“El prototipo del danzante de Toro Muerto, es más o menos un cuerpo en forma de zigzag con piernas sólidamente piqueteadas, brazos y grupa rematada por una “máscara” rectangular contorneada presentando uno o dos ojos, a menudo con líneas (rectas o en zigzag) que posiblemente representan “lágrimas” y un tocado característico. Así lo más distintivo del “danzante” es su postura y sobre todo la “máscara” con las líneas de los ojos. Estas “lágrimas” representan, probablemente a la lluvia o algo que simboliza el deseo de que llueva”.¹

Para el especialista, este “danzante”, al igual que otras representaciones del lugar, habría sido propiciado por eventos climáticos dramáticos, pues en el periodo en el que fueron

◀ Fig.1. Detalle: Yunza o Cortamonte. Jesús Urbano Rojas, pasta modelada y policromada, Ayacucho, 1999.

▼ Figs. 2a. Botella gollete asa estribo con decoración pictórica. Danza con sogá, cerámica, Costa Norte, 600 d.C.-1000 d.C. Museo Larco, Lima.
b. Detalle: músicos tocando la *tinya* [tambor] y el *pinkuylllo* [flauta].



2a

realizados se dieron sequías catastróficas y en algunos casos grandes lluvias propias del fenómeno del Niño.² Vemos entonces que ya en la prehistoria había danzantes, máscaras y tocados, asociados entre sí y en contextos simbólicos o rituales.

Siglos más tarde, por mencionar un ejemplo, durante el periodo precolombino, encontramos danzantes representados en ceramios pictóricos. Estos también aparecen personificados en contextos rituales. Tal es el caso de un ceramio de la cultura Mochica (600 d.C.-1000 d.C.) que representa la danza con sogá, una celebración vinculada a los combates rituales y a los sacrificios que estuvo presente en el arte de diversas culturas del Perú antiguo, desde la mochica hasta la inca.³ Los danzantes pintados en el ceramio sujetan una sogá que es tomada, en la parte central, por un personaje de mayor tamaño –un jefe guerrero–, con colmillos de felino que lo asocian a una divinidad. Estos jefes, como se puede ver, participaban en la ceremonia con sus mejores vestidos y adornos, que corroboran la gran calidad técnica y estética del trabajo manual en el mundo precolombino.⁴ En el mismo dibujo se ven danzantes y músicos tocando el tambor o *tinya*, así como flautas o *pinkuylllos*,⁵ dos instrumentos emblemáticos de la cultura andina que siguen acompañando numerosas danzas del Perú contemporáneo. Desde tiempos precolombinos, esta se distingue por la variedad de sus instrumentos antiguos que, según los etnomusicólogos D'Harcourt, nos sitúan “a la cabeza de los pueblos americanos”⁶

Las danzas, canciones o *taquies* de los indios nobles y plebeyos fueron tempranamente representadas por el cronista indígena Guaman Poma de Ayala (1534-1615), quien, al dibujar a los danzantes de la “fiesta de los Chinchaysuyo” y la “fiesta de los Condesuyos”, incluye a una mujer que marca el ritmo con su *tinya*. Este instrumento también se utilizaba, junto con la antara o flauta de pan, en las ceremonias de culto y celebración de los ancestros, tal como se aprecia en una pintura altoandina del siglo XVIII. En el detalle observamos a un *ayarachi* –identificado por el etnomusicólogo Gérard Borrás– y un indígena diabólico con cachos, ambos tocando la *tinya*, además de una antara, marcando el ritmo festivo de un ritual en el que se brinda con *qeros* –o vasos ceremoniales inca–, sin percibir que bajo ellos está el infierno. El *ayarachi* o música fúnebre –nombre que también recibe esta “danza”– se asocia a los difuntos y la muerte. En la actualidad, es una melodía que sigue siendo interpretada por estos músicos-bailarines, en particular en el altiplano puneño e incluso en el Cusco, como sucede en el pueblo de Santo Tomás en Chumbivilcas.⁷



2b



La gran riqueza cultural festiva no pasó desapercibida ni dejó de asombrar en el momento de la conquista española. Inicialmente, la Iglesia católica no extirpó las fiestas indígenas, sino que, por el contrario, admitió las “danzas antiguas” siempre que estas se integraran en el marco religioso: “que dansen y hagan taquies y haylli (nombra una serie de bailes como los chimos, los *antisuyus* y los *uacos*) y dansas de españoles y de negros y otras dansas de los indios han de dansar delante del Santísimo Sacramento y delante de la Virgen María y de los santos en las fiestas y pascuas [...] no lo haciendo que sean castigados”.⁸

Es así que encontramos en diversas crónicas descripciones detalladas de danzas, fiestas y rituales, al igual que de la vestimenta u objetos que formaban parte de estos (Bernabé Cobo, Joseph de Acosta, Cristóbal de Molina, Cieza de León, entre otros). El padre Joseph de Acosta (1540-1600) describe con perspicacia cómo celebraban los indios la fiesta del Sol, valiéndose de las fiestas católicas españolas del Corpus Christi.⁹ Al yuxtaponerse o amalgamarse con estas, muchas creencias y festividades –incluidas las danzas– relacionadas con la naturaleza, las cosechas u otros ritos indígenas, pervivieron y se mantuvieron hasta nuestros días, a pesar de las prohibiciones posteriores inherentes a la extirpación de idolatrías. Raoul y Marguerite D'Harcourt señalan que, en los años noventa del siglo pasado, la danza del huacón que se bailaba en la antigua fiesta del Ytu sirviéndose de la fiesta del Corpus Christi, se continuaba bailando en la zona del Titicaca. Pero la danza de la huaconada, más conocida en nuestros días, es la que se baila en Mito (provincia de Concepción, Junín),¹⁰ siendo el huacón una de las figuras de las comparsas modeladas en maguay por el reconocido artista popular huancaíno Bernardo Gonzales Páucar. El arqueólogo Sergio Barraza Lescano traza los antecedentes prehispánicos de esta danza, que tuvo una importante difusión en la costa y sierra central peruanas durante el virreinato. En su investigación, hace alusión al escalofriante uso ritual de máscaras de piel humana que más adelante habrían sido reemplazadas por las que hoy conocemos, hechas de madera. La hipótesis que maneja con relación a esta danza “es que la función que originalmente tuvo se hallaba ligada tanto a la necesidad que tuvieron las poblaciones indígenas de contar con el apoyo sobrenatural de los antepasados para obtener



- ▲ Fig. 3. Infierno. Detalle: indígena con cachos y *ayarachi* tocando la *tinya* y la *antara*. Atribuido al círculo de José López de los Ríos, c.1700. Pintura sobre lienzo. Colección particular.
- ▲ Fig. 4. Fiesta de los Chinchaysuyo. Guaman Poma de Ayala. Nueva coronica y buen gobierno, 1615: 320 (322). Biblioteca Real de Dinamarca, Copenhague.



▲ Fig. 5. Máscara de Huacón. Anónimo. Madera tallada, Junín, Década 1970. Colección Arturo Jiménez Borja. Museo de Artes y Tradiciones Populares, Instituto Riva-Agüero PUCP.

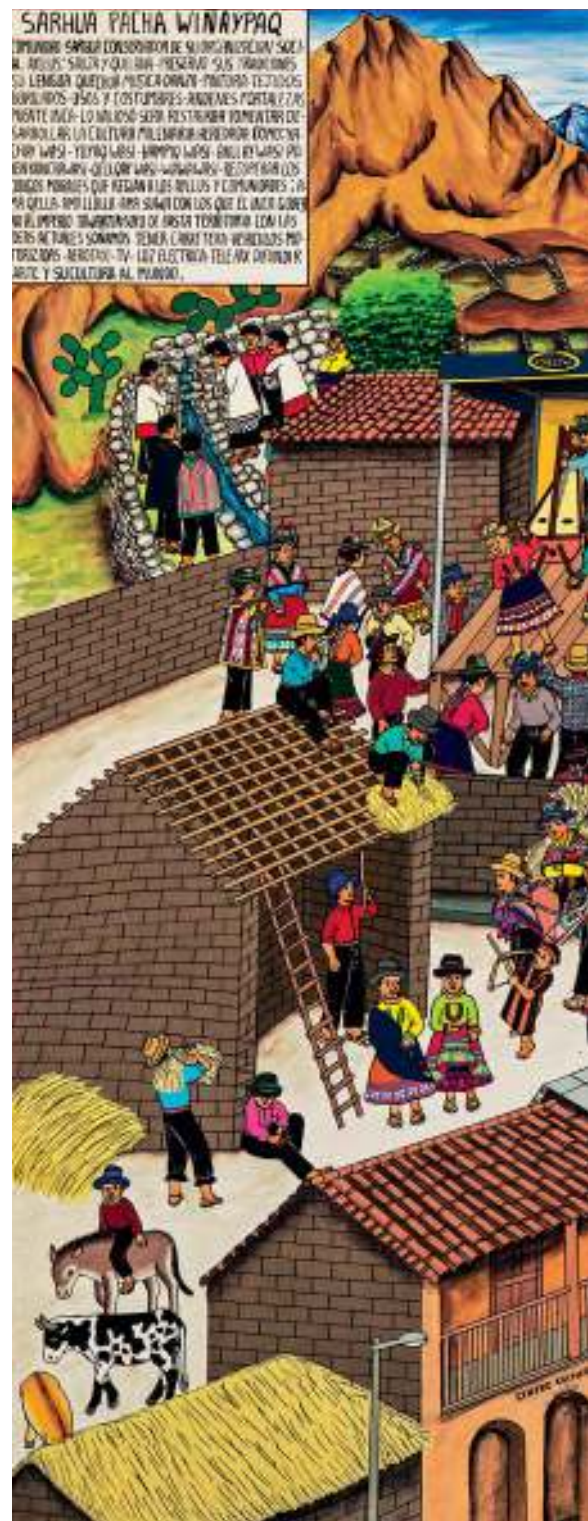
► Fig. 6. *Sarhua Pacha Wiñaypaq*. Asociación de Artistas Populares de Sarhua (ADAPS). Tabla perteneciente a la serie *Pirqa Kausa Kaykunapaq* [¿Quién será el culpable?]. Acrílico sobre madera contraplacada, Ayacucho, 1998. Museo de Arte de Lima.

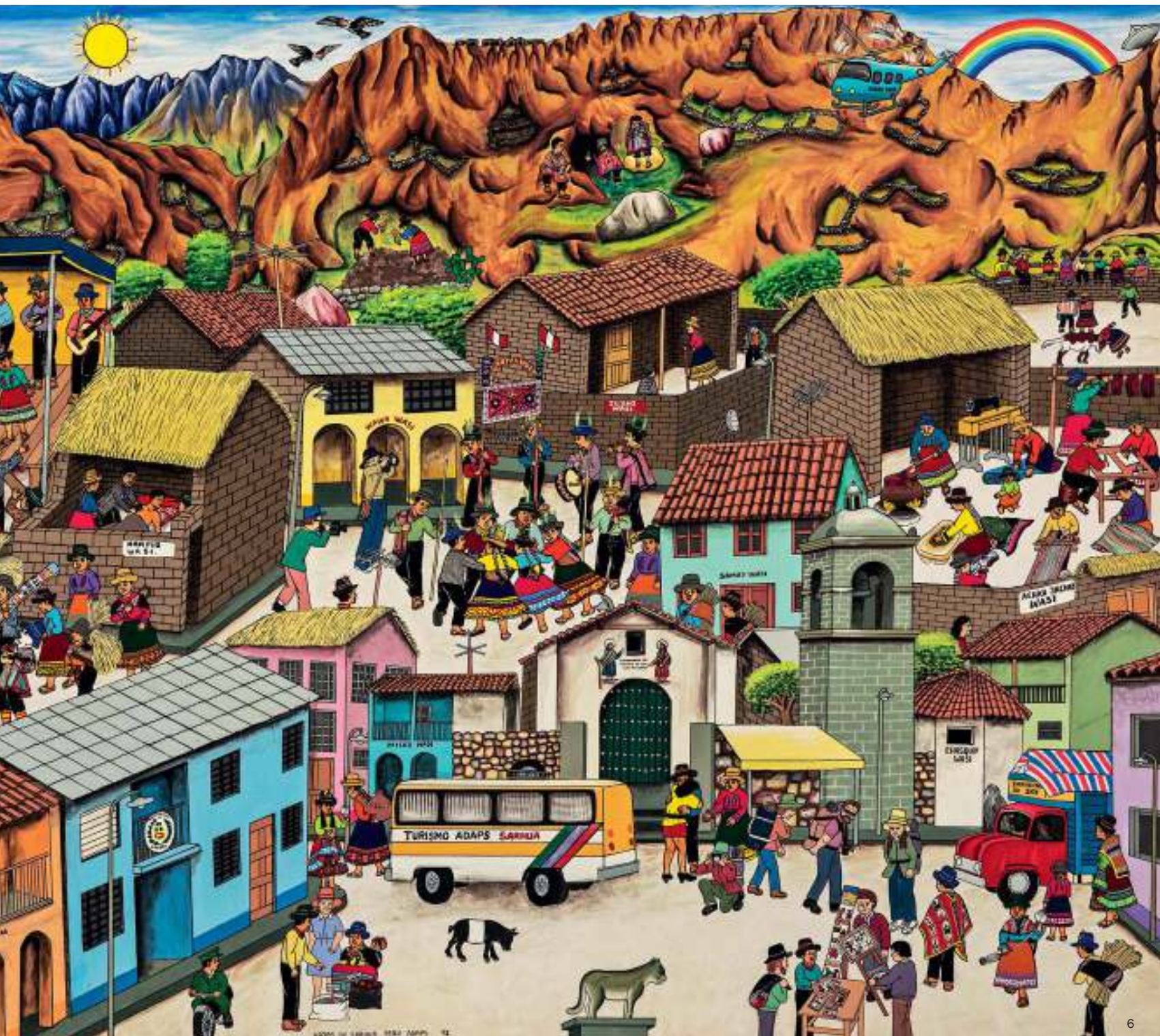
lluvias y buenas cosechas, como al interés de las elites locales por mantener el orden social y legitimar su autoridad mediante el auspicio de prácticas ceremoniales en las que se rememoraba la figura de los ancestros fundadores de la comunidad”¹¹.

Si bien la danza actual conocida como la huaconada ha perdido su sentido original, esta se sigue bailando con las máscaras de madera que nos remontan a tiempos precolombinos. Los huacones –aquellos que las portan– presentan un rostro particularmente arrugado y ajado por el paso del tiempo, con una temible nariz sobredimensionada y encorvada, y una boca que expresa disgusto y sobrecoge al espectador. Hoy, Julio Landeo Álvarez (Mito, Junín), quien heredó su oficio por tradición familiar, es, entre otros, uno de los jóvenes continuadores de esta tradición de máscaras esculpidas. El rostro severo evoca a los ancianos que, látigo en mano, castigan en público a los que incumplen las normas sociales. En este caso, los huacones garantizan simbólicamente el restablecimiento del orden social, que se recrea a través del rito de la danza, recordándonos, lejanamente, la función que cumplían en otros tiempos, cuando representaban a los ancestros fundadores de las comunidades indígenas o *mallquis*, o estaban asociados a rituales propiciatorios.

Como vemos, los objetos de arte popular –en este caso las máscaras– y las danzas tradicionales tienen un significado que va más allá de realzar el colorido de una fiesta. Como sostiene la antropóloga Gisela Cánepa, en el contexto actual de la fiesta de la Virgen del Carmen (Paucartambo, Cusco), la danza no puede ser considerada como una expresión meramente folklórica, pues consolida y reafirma la identidad: “...la danza debe ser entendida como un discurso mítico sobre la realidad paucartambina y constituye una forma de comunicación que por su naturaleza misma ha permitido la continuidad de una manera mítica, es decir totalizadora, de ver el mundo”¹².

Bajo esta concepción, no es casual que haya dos escenas de baile en la tabla de cierre de dos series pictóricas sarhuinas (Sarhua, Ayacucho) que llevan como título “Proyecto *Pirqa kausa kaykunapaq* ¿Quién será el culpable?”. En la tabla en mención se representa el resurgir de esa comunidad, luego de haber sido golpeada por los años de violencia que atravesó el Perú en la década de los 80. Ambas escenas de danza no solo aluden a un momento meramente





festivo para Sarhua, sino, sobre todo, a la restauración del orden comunal y cosmológico. Ello se advierte en el regreso al pueblo de origen, a las festividades y actividades tradicionales, como los oficios de arte popular que recrean la identidad y no se riñen con los adelantos tecnológicos. Explícitamente, en la leyenda de la tabla pintada se celebra la reconstrucción de su organización social –que se expresa mediante la edificación de la casa y la limpieza de la acequia con la participación comunal–, el retorno a sus tradiciones –música, danzas, pinturas, tejidos, burilados– y al empleo del quechua, así como a los códigos morales que los regían desde antaño, sin dejar de “soñar” con “ideas actuales” como “tener carretera-vehículos-mototaxis-aerotaxi-TV-luz eléctrica-telefax”.



7



8

Pero la danza también sirve para revivir situaciones traumáticas, lo que contribuye a la sanación ritual ante un orden perdido. Eso ocurre con las representaciones teatrales en las que se rememora la muerte de Atahualpa, que según el investigador Jean Philippe Husson se remontan al siglo XVI y mantienen su vigencia.¹³ En esta escenificación folklórica, que se lleva a cabo en diferentes pueblos del Perú, hay ocasiones en las que se realizan danzas y utilizan máscaras para representar a los españoles, reviviendo en el presente el *trauma de la conquista* que quedó inscrito en la memoria colectiva.¹⁴ Prueba de ello es un arpa mate de la época virreinal, calificado como un objeto único por el historiador Pablo Macera, que representa en uno de sus 32 recuadros burilados a soldados españoles luchando con espadas en las manos.

La muerte de Atahualpa se conmemora en Húanuco, entre otros lugares, con una danza ceremonial en la cual el inca, hasta hace pocas décadas, lucía una gran corona de plata labrada, lo que indicaba la importancia de la celebración. Corona que, por tener como remate una media luna, nos remite a la que portan los bailarines de la danza del chimo en una de las acuarelas del obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón (1737-1797) incluidas en su códice *Trujillo del Perú*. Como bien resalta el investigador José Carlos Vilcapoma, “la temprana y violenta evangelización, si bien buscó introducir estructuras ideológicas y estéticas europeas, no logró del todo dicho cometido, pues esta era una sociedad con permanente ejercicio de representación, así muchos festivales andinos obligaron a autores españoles a introducir personajes y circunstancias ajenas a su tradición y otras se encapsularon incólumes en el tiempo”.¹⁵



Por tanto, se pueden señalar continuidades en las cuales la danza trasciende al danzante y se hace presente en el arte popular. El gran florecimiento en el siglo XIX de las llamadas artes populares se debió en parte al empobrecimiento de los oficios, a la división campocidad y al europeísmo urbano que producía un tipo de arte cosmopolita que no satisfacía las necesidades espirituales ni materiales de los campesinos.¹⁶ Ejemplo de esta expresión cultural que se produjo al margen del oficial es un bastón de baile de madera que se utiliza en la danza de los negritos. Estos personajes aparecen en el remate de la pieza –hecha en plata–, danzando y llevando cadenas en sus manos, recordándonos los años de esclavitud. No menos importantes son las acuarelas costumbristas del destacado pintor popular Pancho Fierro,¹⁷ quien retrata, entre otros bailes, el son de los diablos. Los bailarines negros –esta vez ya libres– lucen máscaras demoníacas y agitan chicotes; a diferencia de lo que pasa en la huaconada, subvierten el orden.

Las fiestas, en particular aquellas asociadas al carnaval, eran un espacio para la inversión del orden, pero también un ámbito de confrontación del poder y de las prácticas festivas oficiales. De ahí que en una acuarela popular anónima de mediados del siglo pasado, titulada *El laberinto del mundo*, se representen distintas escenas donde se infringe el orden establecido. Las escenas de baile –como la zamacueca– se insertan en un contexto de transgresiones y excesos en el que los curas y las monjas no están ausentes. Como diría el viajero vienés Charles Wiener, quien recorrió el Perú entre 1876 y 1877, al describir los carnavales de Lima: “Todo el mundo participa, desde el presidente hasta el mendigo. Todo el mundo se conoce; en las calles no reina ya más la decencia, y las puertas carecen de cerrojos” (ver pág. 280).¹⁸

▲ Fig. 7. Danzando al son de los diablos. Pancho Fierro, acuarela sobre papel, 1827-1841. Tomado de: *Pancho Fierro y la Lima del 800*. Lámina 1.

◀ Fig. 8. Danza del chimo. Baltazar Jaime Martínez Compañón, acuarela sobre papel, Trujillo, 1780-1790. Tomado de: *Códice Trujillo del Perú* confeccionado por el obispo Martínez Compañón. Estampa 147.



▲ Fig. 9. Detalle: El laberinto del mundo. Anónimo, temple sobre tela, último tercio s. XIX. Colección particular.

► Fig. 10. *Saqras* ["diablos" juguetones] acompañados de china *saqra*. Santiago Rojas Alvarez, maguey, pasta modelada y policromada, Cusco, Década del 2000. Colección particular.

► Fig. 11. Máscara de *saqra* [o diablo juguetón] con rostro de chancho, colmillos y lagartija. Santiago Rojas Alvarez, yeso policromado, Cusco. Colección Arturo Jiménez Borja, Museo de Artes y Tradiciones Populares, Instituto Riva-Agüero PUCP.

El renombrado retablista ayacuchano Joaquín López Antay¹⁹ también incursionaría en la vertiente costumbrista al modificar su elaboración tradicional del cajón San Marcos, una suerte de altar portátil con los santos protectores del ganado y destinado a una clientela campesina. Puesto que en los años cuarenta del siglo pasado comenzó a atender a una nueva clientela urbana y turística, don Joaquín amplió su espectro y se dedicó a representar en sus cajones –que pasarían a llamarse retablos– costumbres y festividades de importancia como la fiesta de la Cruz. Una celebración donde reencontramos la doble herencia cultural del arte popular, en la cual se fusionan las creencias religiosas propias del ritual católico con las creencias indígenas que se remontan al Perú precolombino.²⁰

El discípulo más destacado de López Antay, Jesús Urbano Rojas,²¹ continuó la tradición retablística con gran maestría, dándonos a conocer no solo las costumbres, sino el mundo mágico religioso del Ande, en el que la danza muchas veces ocupa un lugar protagónico. Prueba de ello es su retablo sobre la celebración carnavalesca de la yunza o cortamonte, en el que vemos a la comunidad entera participando y bailando junto con los músicos bajo un árbol pródigo, del que cuelgan todo tipo de frutos, adornos y regalos, que caerán sobre la tierra una vez que aquel sea tumbado (ver pág. 272). Este es un ritual propiciatorio de la abundancia y un tributo a la madre tierra o pachamama, donde la danza contribuye al reforzamiento de los vínculos comunales. Estas representaciones minuciosas, a las que



10

el investigador Ramón Mujica se refiere como “tratados etnográficos de cosmología y religiosidad andina en teatros de la memoria escultóricos”, nos descubren la riqueza del arte popular, en el que cada detalle brilla por su colorido y significación.²²

En cuanto al espacio físico en el que se celebran las fiestas, el antropólogo Juan Ossio sostiene que “habitados o deshabitados, no existe resquicio que carezca de significado para los pobladores del Ande”.²³ La danza, la vestimenta, las composiciones musicales, así como las máscaras y cada uno de los objetos que acompañan a los bailarines, tienen también una razón de ser.²⁴ Es por ello que Santiago Rojas,²⁵ cuando retrató a las diecinueve comparsas de bailarines que desfilan del 16 al 19 de julio en los festejos de la Virgen del Carmen en Paucartambo, su pueblo natal, fue tan meticuloso que quiso representarlas con exactitud.

Admirador de las técnicas escultóricas y pictóricas del arte virreinal, Santiago las reproducía al detalle, con gran dominio del maguay, dedicándose también a la imaginería religiosa y al oficio de mascarero. En lo que concierne a los *saqras* –“diablos” juguetones–, no solo modelaba las figuras, sino que manufacturaba las máscaras para esta comparsa. Los rostros de animales a los que recurría, incluso para adornarlas, no responden a una elección casual y coinciden con los que se reproducen en algunas de las máscaras de la diablada puneña, cuyos danzantes también muestran serpientes, sapos o lagartijas sobre sus rostros.²⁶ Está claro que se nutrió de una doble vertiente cultural, enriqueciéndose visualmente con la



11





◀ Figs. 12a. Cruz de camino con escena de danzantes de tijeras. César Urbano Chipana, madera, pasta y tela encolada policromada, Ayacucho, 2019. Colección del artista.
b. Detalle: danzantes de tijeras al pie de la cruz.

▼ Fig. 13. *Ayarachi*. Anónimo, cerámica parcialmente vidriada, Puno, década de 1970. Colección particular.

influencia de los bestiarios medievales a través de la pintura virreinal y de las creencias indígenas con las que estaba ampliamente familiarizado, y que el cronista mercedario Fray Martín de Murúa describió con precisión.²⁷ Sin ir muy lejos, según el investigador Segundo Villasante, el mascarero David Villasante G., fue quien introdujo en 1920 las modificaciones en las máscaras y en los bordados de la vestimenta de los saqras de Paucartambo, luego de observar los cuadros virreinales de la Virgen del Carmen y de San Antonio Abad.²⁸

Pero los demonios o diablos no sólo están físicamente representados en las danzas. También hay otras ocasiones en las cuales el bailarín pacta con las fuerzas ocultas. Es el caso de la danza de tijeras, característica de las regiones de Ayacucho, Huancavelica y Apurímac, e incluso del valle del Mantaro, que se halla representada tanto en los mates burilados y los retablos como al pie de las cruces. En esta danza ritual que entrecruza elementos culturales andinos el danzante invoca al *wamani* o dios tutelar de la montaña, que lo protege y le da voz a sus tijeras, y hace un pacto de poder con el “diablo” mencionado en la Biblia.²⁹ En una colorida pieza de César Urbano Chipana, se aprecia este poder ambivalente que encarnan los danzantes de tijeras que celebran la fiesta de la Cruz entre tunaes, por no mencionar el trabajo de los hermanos Mabilón³⁰ y Eleudora Jiménez Quispe, quienes integran una de las más notables familias de retablistas ayacuchanos.

Sin embargo, no hay danza sin músicos. Estos aparecen modelados en diferentes tamaños en la cerámica de Quinua (Ayacucho) y, en especial, en las obras de Mamerto Sánchez.³¹ Asimismo, en la cerámica del pueblo de Checca Pupuja (Puno), en la cual resaltan los *ayarachis* –que mencionamos antes–, representados con sus sombreros emplumados y tocando sus instrumentos de viento y percusión. Indisociables de las danzas, los músicos



13

▼ Fig. 14. Azucarero con representaciones de danzas. Anónimo, mate burilado, Cochas, Junín, década de 1940. Museo de la Cultura Peruana.

► Fig. 15. Carnaval de los cachudos. Julio Gálvez Ramos, piedra de Huamanga labrada, Ayacucho, 1994. Colección Carlos Llosa.

también están presentes al pie de la cruz, tal como son recreados por Julio Gálvez Ramos³² en una magnífica pieza en piedra de Huamanga. Esta vez descienden por la ladera de un cerro, junto con los danzantes que celebran el “carnaval de los cachudos”, llamado así por las infidelidades que ocurren durante el festejo.

Resulta evidente que las prohibiciones que se dieron durante el virreinato y la República no lograron su cometido. El historiador Juan Carlos La Serna ha identificado disposiciones municipales de 1880 que establecían el cobro de licencias por el uso de disfraces durante la fiesta de la Candelaria en la ciudad de Puno, por considerarse que estas celebraciones eran “perniciosas para el progreso de la población altiplánica”.³³ No obstante, las danzas en el Ande y sus múltiples representaciones en el arte popular se mantienen y renuevan con cada festividad. Muestra de ello es un mate burilado de Junín –una técnica que en el Perú se remonta al periodo precerámico (4000 a.C.)– donde hay varias danzas representadas. Esto no debe sorprendernos. El etnomusicólogo Raúl Romero afirma que en el valle del Mantaro “el sistema de fiestas es tan intenso que no pasa un día sin que alguna esté siendo celebrada en cualquiera de sus 64 distritos rurales. Muchos de estos tienen un promedio de seis a ocho fiestas durante el año y de cuatro a seis fiestas más pequeñas en términos de asistencia y de significación comunal”.³⁴

La celebración del *Vigawantuy* en las provincias de Acobamba y Huancavelica (en la región Huancavelica), por ejemplo, congrega a toda la comunidad. Los hombres, en particular los más jóvenes, van en busca de troncos que cortan y trasladan con gran esfuerzo y valentía. Los amarran con sogas y cargan al hombro, transportándolos al ritmo de la *tinya* y el *pinkuylllo* (lo que nos recuerda el huaco mochica). Son acompañados por los cantos y bailes de las mujeres que los circundan y que simbólicamente tiran de una sogá. Esta faena comunal ha sido muy bien retratada por Manuel Breña Martínez (ver págs. 270ss).³⁵ Metafóricamente, el arte popular se mantiene danzando. Es el registro material de una memoria colectiva

que se reinventa y reproduce con cada paso de baile, por no decir en cada puntada de la urdimbre social. En la isla de Taquile (Puno), la antropóloga Chalena Vásquez ha constatado que los “*chumpis*, *ch'uspas* y *chullos* –fajas, bolsos y gorras– son las prendas privilegiadas en el tejido para plasmar una historia, guardar memoria sobre la vida real, el campo, el trabajo, el tiempo lluvioso o seco, las estaciones y las chacras”.³⁶

Y es así que en el arte popular y en las tradiciones orales andinas hasta los animales bailan. Si están presentes en las *ch'uspas* y *chumpis* de Taquile es porque son una forma de reproducir y mantener la felicidad comunal. Como expresa un artesano andino, de acuerdo con el testimonio recogido por Chalena Vásquez: “Cuando haces danzar a tus animalitos, así en su dibujo nomás, cuando está pintado, dibujado está en tu *ch'uspa*, en tu *chumpi*, tú sabes que está el cuye, la llama, el cernícalo, la parihuana, el patito, todo está dibujado, ellos también bailan contigo, así se alegrarán contigo. Esto será bueno para ti y para todos. Borrachitos nomás, también pueden bailar, pues”.³⁷







Notas

INTRODUCCIÓN

Juan Ossio Acuña

1. Guaman Poma 2001: 1131 [1141] - 1164 [1174].
2. Zuidema 2010: 210.
3. Guaman Poma 2001: 259 [261].
4. Valcárcel 1951: 9.
5. Vilcapoma 2012: 307.

CELEBRACIONES, FIESTAS Y BAILES

Cecilia Pardo - Julio Rucabado Yong

1. A diferencia de otras regiones que desarrollaron un sistema escrito, el estudio del contexto en la arqueología andina se debe apoyar en los documentos históricos que registran lo que los españoles vieron o les contaron cuando llegaron al Nuevo Mundo. Por su temporalidad esta información describe relatos que en su mayoría estuvieron asociados a los últimos siglos del periodo prehispánico (Hastorf 2007; Kyriakidis 2007).
2. Bellenger 2007; Estenssoro 2003; Griffiths 1998.
3. Burger y Salazar 2000.
4. Salazar y Burger 2000: 33.
5. Lumbreras 1993, 2015: 192.
6. Rick 2008.
7. Rick 2015b: 183.
8. Fux 2015: 336-341; Rick 2008: 24-27, fig. 1.20, 2015b: 183.
9. Salazar y Burger 2000: 62-63, fig. 52a y b.
10. Lumbreras 2015: 186-187.
11. Onuki 2015; Fux 2015: 282-284.
12. Onuki 2015: 124; Rick 2015a: 162, fig. 101, 106.
13. Rick 2015b: 183.
14. Elera 2009: 75.
15. Billman 2002 y 2010.
16. Bernier 2008, 2010; Uceda 2013; Uceda y Rengifo 2006.
17. Rucabado 2016.
18. Si bien podemos distinguir las representaciones de seres humanos de aquellos que reconocemos como sobrenaturales, no podemos afirmar que la sola presencia de los primeros, realizando bailes o tocando instrumentos musicales, nos remita a la representación de una escena ritual antes que a un episodio mítico. Aquí los autores consideran que la narrativa visual del arte mochica debe ser entendida como un discurso mítico cuya dimensión ritual debe buscarse en los contextos del registro arqueológico.
19. Makowski 2000: 161-162, fig. 81; Pardo y Rucabado 2016: fig. 178, 192, fig. 141, 162, 163; Rucabado 2016: 55, fig. 21y.
20. Mujica 2007.
21. Castillo 2000: 121-125, fig. 34-36, 39 y 43; Muro 2016: 103.
22. Donnan y McClelland 1979; Rucabado 2016: 55, fig. 21x.
23. Delibes y Barragán 2008; Castillo 2000.
24. En algunos casos la ofrenda líquida podría ser la sangre de los prisioneros sacrificados (Makowski 2000: 156, fig. 77).
25. El fruto del *ulluchu* ha sido identificado por Rainer Bussmann y Douglas Sharon (2009) como la *Guarea*, especie de origen selvático de la familia de las Meliáceas. De acuerdo con el referido estudio paleobotánico, la ingesta de *ulluchu* en grandes cantidades, posiblemente en polvo por inhalación, habría causado un incremento de la presión sanguínea, facilitando la extracción rápida de sangre, además de causar la erección del miembro viril, efectos que han sido representados en varias escenas donde se presentan a los prisioneros desnudos (Rucabado 2016: 190-191; Franco y Vilela 2005: 28).
26. En algunos casos la mutilación parece haber sido el medio apropiado para recolectar sangre de los prisioneros, sin alcanzar la muerte del mismo. La figura del guerrero-prisionero foráneo mutilado y la participación de músicos y danzantes con narices y labios mutilados sugiere la filiación étnica y el rol de los suplicados en el programa ritual mochica (Rucabado 2016; Pardo y Rucabado 2016: 132, fig. 86-87).
27. Por ejemplo, la tumba M-U1411 en San José de Moro (Castillo 2011: 73-75; Ruiz 2013) y las tumbas 5, 14 y 16 en Huaca Rajada, Sipán (Chero 2015: 135-136, 274-275). Asimismo, se han recuperado en algunos espacios domésticos pequeños silbatos con representaciones de personajes tocando antaras o queñas, lo cual amplía el espectro de posibles lugares dedicados a la música y danza como parte de alguna celebración de carácter privado (Ringberg 2008; Prieto 2008).
28. Es importante resaltar que si bien la presencia de vestimentas, parafernalia e instrumentos musicales en tumbas nos permite reconocer personalidades iconográficas, no podemos afirmar que los individuos enterrados con dichos elementos hayan sido verdaderos músicos.
29. Uceda 2011.
30. Orefici 2009, 2012.
31. Makowski 2000.
32. A pesar de que hoy sabemos que el paisaje era menos agreste que el actual, las condiciones para la supervivencia fueron volviéndose cada vez más complejas. Estudios recientes han demostrado que, hacia los inicios de nuestra era, los límites de la línea desértica fueron extendiéndose hacia el este debido a dos posibles factores: el aumento significativo de temperaturas globales durante la primera etapa del Holoceno y posiblemente también la tala descontrolada del árbol de huarango (*Acacia* y *Prosopis*), que habría causado un desbalance ecológico en los suelos. A medida que las condiciones fueron haciéndose más difíciles, las poblaciones se vieron obligadas a abandonar las zonas bajas –entonces más fértiles– para instalarse valle arriba. Se considera que esta desertificación debió ser una de las causas del colapso de la sociedad nasca hacia el 600 d.C. (Pardo y Fux 2017; extraído de exposición Nasca, MALI, 2017).
33. Lambers 2017: 115-116.
34. Lambers 2017: 122.
35. Tello 1931; Silverman 2000: 246-248, fig. 7; Pardo y Fux 2017: 270-271.
36. Gruszczynska-Ziolkowska 2014: 237-239.
37. Orefici 2017: 95; Pardo y Fux 2017: 243-245, fig. 109.
38. Por ejemplo, Pardo y Fux 2017: 241 y 245-247.
39. Gruszczynska-Ziolkowska 2014: 237-239.
40. Pardo y Fux 2017: 248-249; Silverman y Proulx 2002.
41. Pardo y Fux 2017: 228-229.
42. Makowski 2000: 292-298, fig. 47, y 2017: 241.
43. Haeblerli 2018: 165-180, fig. 6.32-6.35.
44. Makowski 2001a y b; Torres 2001.
45. Torres 2001: 429, 452.
46. Knobloch 2000.
47. Det Kongelige Bibliotek, Copenhagen, Dinamarca.

CRISTOS Y VÍRGENES: DEVOCIONES ANCESTRALES

Elizabeth Kuon Arce

1. Gran conocedor de esta rica expresión religiosa y cultural, el antropólogo Carlos Flores Lizana, la denomina “peregrinación y fiesta”. Flores Lizana 1997: 9-11.
2. Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo 2009: 264-278.
3. Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo 2009: 268-269.
4. Cobo 1964: 166.
5. Flores Ochoa 1990: 80.
6. Flores Ochoa 2009: 137.
7. Lámbarrí 1991: 252.
8. Valencia Espinoza 2007: 104-105.
9. Valencia Espinoza 2007.
10. Flores Ochoa 2009: 142-143.
11. Mujica Pinilla 2016: 8.
12. Rostworowski 1992: 14-15.
13. Ossio 2019, comunicación personal.
14. Lámbarrí 1991: 264.
15. Castro [1795] 1978.
16. Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo 2009: 252.
17. Flores Ochoa, Kuon Arce y Samanez Argumedo 2009: 256.
18. Villasante Ortiz 1989: 173.
19. Gisbert 2018: 131.
20. Gisbert 2018.
21. El óleo más representativo de esta iconografía, que hoy está en el Museo de Brooklyn en Nueva York, es una pintura de la Escuela Cusqueña, del siglo XVII, de autoría anónima.
22. El santuario es un *lugar privilegiado de evangelización*, en palabras de San Juan Pablo II. Diócesis de Abancay, 2015.
23. La Virgen de Copacabana era asociada al culto prehispánico de un ídolo lacustre con cuerpo de pez y rostro humano que se adoraba en esta zona del lago Titicaca. Fue sustituido por la devoción a esta deidad católica. Gisbert 1991: 202.
24. Ministerio de Cultura del Perú 2015: 54.
25. La vida y obra de Sebastián Quimichi figura en el Libro I del siglo XVI, en los más de 40 legajos que actualmente se encuentran en el Santuario de Cochacacas. 2013, pág. 35.
26. Etimología del quechua *amanqay* (azucena). Es típica de la zona andina y la Patagonia: los incas la usaban para decorar los qeros o vasos de madera.
27. La doble lengüeta de caña recurre a los cañones de las plumas del cóndor, lo que produce un sonido especial y permite relacionar a este instrumento con el culto a los nevados y al agua. Ministerio de Cultura 2015: 54.
28. Ministerio de Cultura del Perú 2015: 57.
29. Ministerio de Cultura del Perú 2015: 60.

30. Ministerio de Cultura del Perú 2015: 60.
31. Málaga Núñez-Zevallos 2011: 5.
32. Málaga Núñez-Zevallos 2011: 8.
33. Ministerio de Cultura del Perú 2015: 68.

ORÍGENES Y EXPANSIÓN DEL CARNAVAL EN EL PERÚ

Juan Ossio Acuña

1. Para empezar quiero expresar mi agradecimiento a mi entrañable colega José Carlos Vilcapoma por la sustanciosa colaboración que ha brindado a este artículo, que complementa el que ha desarrollado, en términos más específicos, la reconocida antropóloga María Eugenia Ulfe.
2. *Arte y vocabulario en la lengua general del Perú llamada Quichua, y en la lengua española. El más copioso y elegante que hasta ahora se ha impreso.* Lima, 1586. *Puquini* significa "madurar lo sembrado", *puquchini*: "madurar lo sembrado, engordar", y *puquy pacha*: "primavera". En Diego González Holguín se encuentra que *Hatun Pucuy* significa "año de muchas aguas y de muchos frutos" y *Huchuc Poccuy*: "año de pocas aguas y pocos frutos". *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Quechua, o del Inca.* [1608] UNMSM, Lima 1989: 292.
3. 2016, cap. II.
4. Ossio 1992: 122, nota 12.
5. Celebración que tiene lugar el primer domingo después de la Pascua de Resurrección.
6. Rojas Rojas 2005.
7. 2016: 70, 71.
8. Corcuera, Arturo. *Carnaval de coplas cajamarquinas*. Antares, Lima. 2009: 15.

RISA DE ALTURA: PERSONAJES LÚDICOS EN LA FIESTA ANDINA

Alexander Huerta-Mercado Tenorio

1. El trickster en la obra de Shakespeare en forma del bufón o el bromista tiene la facultad de hablar directamente con los poderosos y decirle cara a cara la verdad sin temor al castigo por hablar en doble sentido. Su poder también se hace claro en los caricaturistas o los humoristas políticos que logran infiltrar sus críticas en gobiernos totalitarios a través de la burla, generando corrientes de opinión cuando la prensa está tomada. En otras palabras, el trickster tiene un poder subversivo y provocador.
2. En realidad, la imagen de un diablo travieso ya se había popularizado en España en el siglo XVII bajo la tradición oral del "diablo cojuelo", que, al momento de la expulsión de los demonios del cielo, cae primero en los infiernos, cayéndole encima el resto de los demonios dejándolo cojo, lo que no le impide ser rápido y travieso, favorito para el conjuro de brujas. Su impronta traviesa quedó inmortalizada en la obra literaria llamada precisamente "El diablo cojuelo" de Luis Vélez de Guevara escrita en 1641, donde el epónimo personaje guía a un joven por los techos de la villa madrileña mostrándole pícaramente la vida secreta de las personas retratando la hipocresía social.
3. Todavía se escucha en muchos lugares de la sierra tradiciones que hablan de poblaciones tomadas por el ejército chileno que fueron visitadas por un forastero harapiento al que solo los niños reconocían. El mismo Cáceres les repartía caramelos y los convertía en sus cómplices. La memoria colectiva lo recuerda como inagotable e incluso como portador de una cicatriz que le atravesaba un ojo lo que le valía el apodo de el "tuerto Cáceres" que sin embargo parecía poder vigilarlo todo.

LAS MÁSCARAS EN LAS FIESTAS DEL PERÚ

Gisela Cánepa Koch

1. Luna, Lizardo. 1947. "Máscaras populares peruanas", en *Las Moradas* 1(1): 71-73. Szyszlo, Fernando de. 1951. "Máscaras populares peruanas", en: *Fanal*, 6 (27): 9-10.
2. Las publicaciones de Jiménez Borja destacan no solo porque incluyen una gran cantidad de ilustraciones fotográficas, sino porque en ellas se consignan muchas de las piezas que pertenecen a su colección, actualmente en

custodia del Museo de Artes y Tradiciones Populares del Instituto Riva-Agüero de la PUCP. Jiménez Borja, Arturo. 1947. *Máscaras de baile*. Lima: Museo de la Cultura Peruana. Jiménez Borja, Arturo. 1979. *Máscaras peruanas*. Lima: Galería de Arte del INC / Museo de Arte Italiano. Jiménez Borja, Arturo. 1996. *Máscaras peruanas*. Lima: Banco Continental.

3. Orellana, Simeón. 1971a. "Las máscaras en el valle del Mantaro", en: *El Serrano*, 20 (257): 8-11. Orellana, Simeón. 1972. "La huaconada de Mito", en: *Anales Científicos de la Universidad Nacional del Centro*, No. 1. Huancayo, Perú. Villasante Ortiz, Segundo. 1981. *Paucartambo: anécdotas, turismo y artistas*, tomo III, Cusco: Editorial León. Villasante Ortiz, Segundo. 1985. *Paucartambo: coronación pontificia de Mamacha Carmen*, tomo IV., Cusco: Editorial Amistad. Cuentas Ormachea, Enrique. 1986. "La diablada: una expresión de coreografía mestiza del Altiplano del Collao". En *Boletín de Lima*, 8 (44). Castillo Ochoa, David. 1989. "Máscaras de Ayacucho: artesanía tradicional", en *Boletín de Lima*, 11 (63) 17-22.
4. Hocquenghem, Anne Marie. 1987. *Iconografía mochica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Zuidema, R. T. 1983. "Masks in the Incaic Solstice and Equinoctial Rituals". En: *The Power of Symbols: Masks and Masquerade in the Americas*, ed. N. Ross Crumrine & Marjorie M. Halpin. Vancouver: University of British Columbia Press.
5. Orellana, Simeón. 1971b. "Las Máscaras en el valle del Mantaro". En: *El Serrano* 20 (258): 12-16. Goldman, Irving. 1968. *Los Cubeo*. México: Instituto Indigenista Americano.
6. Huanca, Marita y Nuria Alfaro. 2012. *Trajes y máscaras del Perú*. Lima: Editorial Cultura S. A. Zhou, Xueqing. 2019. *El significado y la transformación de las máscaras y los trajes de la diablada de Puno*. Tesis de Maestría en Antropología con mención en Estudios Andinos. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
7. Shimada, Izumi. 1995. *Cultura Sicán*. Lima: Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura, EDUBANCO.
8. Jiménez Borja, Arturo. 1947. *Máscaras de baile*. Lima: Museo de la Cultura Peruana. Jiménez Borja, Arturo. 1979.
9. Inca Garcilaso de la Vega. 1985. *Comentarios Reales de los Incas*. Prólogo de Aurelio Miró Quesada. Edición al cuidado de César Pacheco Vélez. Con facsímiles de las portadas originales de 1609, 1617, 1633, 1658. "Bibliografía del Inca Garcilaso", por Alberto Tauro (pp. 431-483). Lima, Banco de Crédito del Perú. Biblioteca Clásicos del Perú/1.
10. Guaman Poma de Ayala, Felipe ([1615]1980). *Nueva crónica y buen gobierno*. John V. Murra y Rolena Adorno, eds.; traducciones del quechua por Jorge L. Urioste. 3 tomos. México D.F.: Siglo Veintiuno. Martínez Compañón y Bulanda, Baltasar Jaime. 1985. *Trujillo del Perú / Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda*. Ed. facsím. Madrid: Cultura Hispánica, 1985
11. Suardo, Juan Antonio. 1936. *Diario de Lima, 1629-1639, Volumes 1-2*. Universidad Católica del Perú. Instituto de Investigaciones Históricas, Lima. Mugaburu, Joseph 1917. *Diario de Lima (1640-1694) crónica de la época colonial* Lima: Imp. de Librería Sanmartí y Ca.
12. Cánepa Koch, Gisela. 1998. *Máscara, transformación e identidad en los Andes. La fiesta de la Virgen del Carmen. Paucartambo-Cuzco*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
13. Cuentas Ormachea, Enrique. 1986. "La diablada: una expresión de coreografía mestiza del Altiplano del Collao", en *Boletín de Lima* 8 (44).
14. Zhou, Xueqing. 2019. *El significado y la transformación de las máscaras y los trajes de la diablada de Puno*. Tesis de Maestría en Antropología con mención en Estudios Andinos. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
15. Ceruti 2007.

MITO, ETNICIDAD E HISTORIA EN LAS DANZAS ANDINAS

Manuel Ráez Retamozo

1. En nuestros viajes de investigación por Cusco, Junín y sierra de Lima, ya constatábamos este proceso de alquilar los servicios de danza de algún patrocinador festivo, como una manera de hacerse de ingresos económicos necesarios para la comparsa, junto a la venta de platos típicos en ferias, sorteos de materiales o mediante el trabajo agrícola en alguna parcela. Dichos ingresos económicos, permitían a los miembros de la comparsa solventar los gastos de su vestuario y tener algún ingreso suplementario, una estrategia común de la economía campesina (multiplicidad laboral).
2. Encontramos detallada estas prácticas en mi libro: 2005, "Dioses de las Quebradas. Fiestas y rituales en la sierra alta de Lima", Centro de Etnomusicología Andina, hoy Instituto de Etnomusicología (IDE) de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Dicha investigación, así como otras investigaciones a diversas regiones del país desde el año 1985, fue patrocinada por la Fundación Ford.
3. Son diversas las publicaciones que describen la variedad de danzas regionales, dentro de sus contextos festivos, por ejemplo, para el Cusco, sobresale la descripción e interpretación de danzas que presentan la antropóloga Gisela Cánepa en su estudio de la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo (1998); para el valle del Mantaro, tenemos el libro "¡Kayanchiclamil! ¡Existimos todavía!" (2000) de Aquilino Castro; para el Valle del Colca en Arequipa, "En los dominios del cóndor" (2002), o para Ayacucho, la publicación de María E. Ulfe "Danzando en Ayacucho" (2004), entre otras publicaciones.
4. Una interesante publicación, "Identidades múltiples. Memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro" (2005) del etnomusicólogo Raúl Renato Romero, narra el proceso dinámico de los pobladores del valle por mantener sus tradiciones musicales campesinas junto a las innovaciones que traen las nuevas generaciones, urbanas y populares.
5. Fray Bernardino de Sahagún fue un misionero franciscano, que a mediados del siglo XVI, narra de primera mano la cultura de los pueblos de la región central de México; su obra es conocida como "Historia general de las cosas de Nueva España", fue escrita en lengua náhuatl, español y latín, recién se publica completamente en 1979.
6. Inca Garcilaso de la Vega, como gustaba firmar, escribe a finales del siglo XVI su obra "Comentarios reales de los Incas", donde narra el origen de los Incas, su forma de organización y sociedades que sometió, así como el proceso de conquista española.
7. En el capítulo 5 de su obra "Iconografía Mochica" (1989), Hocquenghem aborda la importancia ritual de estas batallas, para mantener el orden cósmico, dicho acto viene de una larga tradición andina.
8. Una mayor información nos la brinda el artículo de Fernando Martínez "La expulsión de las representaciones del templo (los autos sacramentales y la crisis del Corpus de Toledo, 1613-1645)". Pp. 959-996. En: HISPANIA. Revista Española de Historia, 66 (224), septiembre-diciembre, ISSN: 0018-2141.
9. Una de las publicaciones tempranas que aborda el drama de la conquista española en sus diferentes versiones, nos lo presentan Rogger Ravines y Francisco Iriarte en su obra "Dramas Coloniales en el Perú actual" (1985), publicada por la Universidad Inca Garcilaso de la Vega.
10. Mayor información lo encontramos en mi tesis "La semana santa en Acolla: instituciones celebrantes e identidad social" (2001) Ts Lic. Antropología PUCP.

TOROPUKLLAY: LA CORRIDA DE TOROS CON CÓNDOR

Gonzalo Valderrama Escalante

1. La división del Cusco en una mitad Hanan (arriba) y otra Hurin (abajo) es quizá la muestra más representativa de esta partición que caracterizó a la organización del tiempo,

el espacio y las relaciones sociales. Se trata de una expresión clasificatoria muy universal que, según el antropólogo Claude Lévi-Strauss, deriva del principio de la reciprocidad que se hallaba en la base del ordenamiento social de agrupaciones humanas (Lévi-Strauss 1969, capítulo V).

- Se calcula que en la actualidad alrededor de cinco millones de personas asisten a corridas de toros en el Perú y que son casi setecientas las que se realizan en las regiones de la sierra. El público que acude a estos espectáculos es mayor que el que va a ver partidos de fútbol de primera división (Gómez 2018). Una de las características que permiten la popularidad de estas fiestas es que no terminan con la muerte del toro (Quichua 2017).
- La deidad más importante del panteón quechua en la cotidianeidad, fuerza protectora llamada también *Apu Tayta Urqu*, *Auquis* o cerros principales, entidades que son conceptualizadas como espíritus de las montañas, entre las cuales aquellas que están coronadas por las nieves eternas son las de mayor jerarquía en la región.
- En la artesanía contemporánea que se vende en los centros turísticos del sur se han hecho populares las representaciones de la llamada "trilogía andina", consistentes en piedras talladas con la forma de un puma colocado sobre una serpiente y montado por un cóndor; algunas son tallas en madera que se asemejan a las esculturas de los indígenas norteamericanos.

RITUALES PASTORILES ANDINOS

Ricardo Valderrama Fernández - Carmen Escalante Gutiérrez

- Para acceder a la letra de las canciones de los rituales pastoriles, consultar: Arnold y Yapita 1998.
- Si no le dan ofrendas, ella toma sus alimentos por su cuenta; por eso -dicen- suceden accidentes en los que muere la gente, así como los animales domésticos.
- Significa la intención o transmisión de la energía de cada uno a la mesa ritual, para que se obtenga el bienestar y prosperidad del rebaño y de la familia que lo posee.
- El tiempo en los Andes es cíclico. Se considera que estamos viviendo un determinado tiempo y que este necesariamente va a acabar para dar comienzo a un nuevo ciclo. Igual le pasa al ganado: tiene su tiempo.
- Distrito Tambobamba, provincia de Cotabambas, en Apurímac.
- Valderrama y Escalante 1992: 28.
- Valderrama y Escalante 1992: 22.
- Valderrama y Escalante 1992: 22.
- Es un concepto complejo que se ve también en el Pachakuti: el voltearse el tiempo.
- Valderrama y Escalante 1988.
- La señal en las comunidades campesinas es una cinta que se coloca en las orejas de los vacunos. En los pueblos de quebrada de Huancayo, en la sierra de Lima e Ica, se marcan determinados signos con un hierro candente.

LAS FIESTAS DEL AGUA O YARJA ASPI

Juan Ossio Acuña

- Ávila 2008: capítulos 6, 7, 10, 31.
- Arguedas 1964: 239.
- Ossio 1978.
- Lira 1982: 230.
- Ossio 1978: 280 y 281.
- Bertonio 1879: 377.
- Según Billie Jean Isbell (1978).
- Bertonio 1879: 309.
- Ossio 2008 y 2016.
- 2010: 185.
- 1978: 143.
- 2004: 84.

LA MÚSICA EN LA COSTA DEL PERÚ

Fred Rohner

- Para más datos, ver Muñoz (2001).

- «Santo» es el nombre que recibe en el Perú la fiesta de cumpleaños y, por extensión, el homenajeado.

FESTIVIDADES Y DANZAS AMAZÓNICAS

Manuel Ráez Retamozo

- Una interesante descripción de las múltiples actividades económicas asociadas a estos dos grandes períodos climáticos, nos la ofrece para la sociedad asháninka, el antropólogo Enrique Rojas en su publicación "Los asháninka un pueblo tras el bosque" (1994).
- El jesuita y antropólogo Jaime Regan, a través de su obra "Hacia la tierra sin mal. La religión del pueblo en la Amazonia" (1983), explora las prácticas y creencias religiosas de los pueblos amazónicos ubicados en las regiones de Amazonas y Loreto. En su introducción, sistematiza el proceso histórico de estas sociedades desde las primeras avanzadas colonizadoras del naciente virreinato peruano.
- A pesar que se circunscribe a la provincia de Chanchamayo, en la región central del país, la obra "Colonización en la Amazonia" (1982), es un buen ejemplo del proceso colonizador andino del siglo XX, escrito por los investigadores Carlos Aramburú, Garland Bedoya y Bullard Recharte.
- Ese año, bajo el auspicio de la Fundación Ford y del Centro de Etnomusicología Andina de la PUCP, se registró la música tradicional de diversos pueblos amazónicos de la provincia de Mariscal Castilla en la región Loreto, donde visitamos algunos poblados Bora, Ocaína, Huitoto, yagua, orejón y quechua del Napo.
- El *ampiri* es un brebaje ceremonial de tabaco y sal vegetal, que se mezcla dentro de la boca con coca en polvo. Por su alto valor energético, el *ampiri* permite al nativo mantenerse en pie por varias horas, mientras canta y danza.

DANZANDO EL ORDEN CÓSMICO EN EL ARTE POPULAR

Claudia Balarín Benavides

- Van Hoek 2003.
- El arqueólogo especialista en arte rupestre en el Perú, Jean Guffroy, también repara en estos "danzantes", a quienes describe como hombres tocando tambores y bailando en Toro Muerto (Arequipa), e incluso soplando lo que al parecer serían trompetas en Huancor (Chincha) (Guffroy 1999: 106).
- Ver ficha técnica N° ML013655 del catálogo de piezas del Museo Larco (Lima, Perú).
- En el cerámico se representan a unos guerreros vistiendo camisas con placas cuadradas y otros luciendo camisas con colgajos circulares de metal. En el mundo prehispánico la orfebrería -cuya alta tecnología permitió crear objetos con láminas de metal excepcionalmente delgadas- fue indisoluble de la textilera. Eran actividades complementarias y compartían una rica simbología que formaba parte de los mitos y ritos de sociedades altamente complejas y sofisticadas, en las que arte y política formaban una unidad indivisible.
- Para la descripción de instrumentos precolombinos, además de danzas y rituales, ver Bernabé Cobo: *Historia del Nuevo Mundo* [1653], Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1956.
- D'Harcourt 1990: 85.
- Roca 2005: 355.
- Guaman Poma en Bernard 2009.
- Según Acosta: "El séptimo mes, que responde a junio, se llama *aucaycuzqui intiraymi*, y en él se hacía la fiesta llamada *intiraymi*, en que se sacrificaban cien carneros guanacos, que decían que esta era la fiesta del sol.... Háase advertir que esta fiesta cae cuasi al mismo tiempo que los cristianos hacemos la solemnidad del Corpus Christi, y que en algunas cosas tiene alguna apariencia de semejanza, como es en las danzas, o representaciones o cantares. Y por esta causa ha habido y hay hoy día entre los indios, que parecen celebrar nuestra solemne fiesta de Corpus Christi, mucha superstición de celebrar la suya antigua del *intiraymi*" (Acosta, libro quinto, capítulo 28: 269).

- El arqueólogo Sergio Barraza Lescano considera que si bien coincide la denominación de *huacón* para lo que se bailaba en la fiesta del Ytu y lo que se baila hasta nuestros días en Mito (valle del Mantaro), no se trataría necesariamente de la misma danza. Según él, es probable que se haya empleado el término huacón "para referirse a diferentes taquí -o bailes indígenas- en los que tomaban parte personajes enmascarados" (Barraza Lescano 2009: 97).
- Barraza Lescano 2009: 96.
- Cánepa 1996: 456.
- Husson 2017.
- Wachtel 2017.
- Presentación de Vilcapoma en Husson 2017: 14.
- Macera 1979; Stastrny 1979, 1981.
- Lima, 1807-1879.
- Wiener [1880] 2015: 40.
- Huamanga, 1897-1981.
- Para mayor detalle ver Ramírez Bautista, Bernardino (2009).
- Huanta, 1925-2014.
- Mujica 2007: 42.
- Ossio 2008: 38.
- En el caso de la música es indispensable interpretar correctamente las composiciones que acompañan cada danza para que el ritual propiciatorio funcione. De ahí que cuando dos bailarines contrarios o rivales se enfrentan en la danza de tijeras, uno de ellos busca el fracaso del otro "curando" el arpa con una hierba llamada *kanalampi* y fumando encima del arpista, para que sus cuerdas reventen y pierda la competencia ritual (Vivanco 1976: 53).
- Paucartambo, 1918-2012.
- Ver Rubio, Miguel (2010).
- "Cuando los indios ven culebras o solas o trabadas, serpientes venenosas, lagartijas y otras sabandijas, como arañas, gusanos grandes, sapos, mariposas y otras cosas semejantes, creen y dicen ser de mal agüero y que ha de venir mal por ello... y cuando oyen cantar lechuzas, búhos, buitres y gallinas, y otras aves extrañas, o auallar perros o gatos, lo tienen por mal agüero y pronóstico de muerte..." (Murúa, capítulo LVII: 303). También en el Ande, algunos de estos animales se asocian a la brujería y específicamente al diablo, como ocurre con el sapo, la culebra y la rana en la pampa de Anta (Roca 2005).
- Balarín 1996.
- Ver Ramírez Bautista, Bernardino (2009).
- Huamanga 1970.
- Quinua 1942.
- Huamanga 1948.
- La Serna 2018: 39.
- Actualmente, solo en la fiesta de la Virgen de la Candelaria -vinculada a los ciclos agrarios de siembra y cosecha en Puno- participan cerca de 160 comparsas, entre danzas autóctonas y otras recientes (Rubio 2010). Romero 2004: 73.
- Huancavelica 1974.
- Vásquez 2010: 28.
- Vásquez 2010: 28.

Página 286:

◀ Danza de los negritos de Moquegua.

Página siguiente:

▶ El tondero de Piura.



Bibliografía

- ACOSTA, Joseph de
1979 [1590] *Historia natural y moral de las Indias. En que se tratan de las cosas notables del cielo/ elementos/ metales/ plantas y animales dellas/ y los ritos y ceremonias/ leyes y gobierno de los indios*. Edición preparada por Edmundo O'Gorman. México: Fondo de Cultura Económica.
- ACOSTA OJEDA, Manuel
1999 *Felipe de los pobres. Para un estudio científico de la vida y la obra del Gran Maestro Felipe Pinglo Alva*. Lima: SAYCOPE.
2011 "Canción criolla. Canto popular". En: <http://manuel-acosta-ojeda.blogspot.pe/2011/05/cancion-criolla.html>
- AGUAYO FIGUEROA, Armando.
2009 "El Intialabado", pp. 213-236. En: *Celebrando la fe. Fiesta y devoción en el Cuzco*. Jorge A. Flores Ochoa (ed.). Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco.
- ANÓNIMO
1586 *Arte y vocabulario en la lengua general del Peru llamada Quichua, y en la lengua española. El más copioso y elegante que hasta ahora se ha impreso*. Lima.
- ANROP, Roland
1990 *El taita y el toro: en torno a la configuración patriarcal del régimen hacendario cuzqueño*. Estocolmo: Instituto de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Estocolmo.
- ARES QUEIJA, Berta
1984 "Las danzas de los indios: un camino para la evangelización del virreinato del Perú". En: *Revista de Indias*, 45 (174): 445-463. Madrid.
- ARGÜEDAS, José María,
1989 *Canto Kechwa*, Con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo. Lima: Editorial Horizonte.
1993 *Yawar Fiesta (fiesta de sangre)*. Lima: Editorial Horizonte.
2007 (1966) *Dioses y hombres de Huarochirí*. Narración quechua recogida por Francisco de Ávila 1598. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- ARONA, Juan de
1938 [1883] *Diccionario de peruanismos* (Biblioteca de Cultura Peruana, primera serie, número 10). París: Desclée de Brouwer.
- ARONI, Renzo
2013 *Sentimiento de pumpín: música, migración y memoria en Lima, Perú*. Tesis para optar el grado de Magíster en Antropología. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, D.F.
- ARNOLD, Denise Y. y YAPITA, Juan de Dios
1998 *Río de vellón, río de canto. Cantar a los animales, una poética andina de la creación*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.
- ÁVILA, Francisco de
2008 *Ritos y tradiciones de Huarochirí*. Gerald Taylor (ed.). Lima: IFEA.
- BAJTÍN, Mijail
1987 *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- BALARÍN BENAVIDES, Claudia
1996 *El arte de usar las manos: Santiago Rojas y el arte popular*. Tesis para optar el Grado de Magíster en Antropología. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- BARRAZA LESCANO, Sergio
2009 "Apuntes histórico-arqueológicos en torno a la danza del Huacón". En: *Revista Antropológica*, 27 (27): 93-121. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- BARRÓS ALCÁNTARA, Manuel
2016 *La trayectoria artística de Perú Negro: la historia, el teatro y lo afroperuano en su periodo fundacional (1969-1975)*. Tesis de Licenciatura en Sociología por la Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- BAWDEN, Garth
1996 *The Moche*. Oxford: Blackwell Press.
- BELL, Catherine
1992 *Ritual Theory, Ritual Practice*. New York: Oxford University Press.
- BELLENGER, Xavier
2007 *El espacio musical andino*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- BERNARD, Carmen
2009 "Músicas mestizas, músicas populares, músicas latinas: gestación colonial, identidades republicanas y globalización". En: *Co-herencia*, 6(11):87-106. Medellín. <https://www.scribd.com/document/37134784/Bernand-2009-Musicas-Mestizas>
- BERTONIO, Ludovico
1984 (1612) *Vocabulario de la lengua aymara*. Reimpresión facsimilar. Cochabamba: CERES, IFEA, MUSEF.
- BILLMAN, Brian
2002 "Irrigation and the origins of the Southern Moche State on the North Coast of Peru". In: *Latin American Antiquity* 13 (4): 371-400.
2010 "How Moche rulers came to power: Investigating the emergence of the Moche political economy", pp. 181-200. In: *New Perspectives of Moche Political Organization*. Jeffrey Quilter y Luis Jaime Castillo (eds.). Washington D. C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- BOLAÑOS, César
1981 *Música y danza en el antiguo Perú*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
2007 *Origen de la música en los Andes. Instrumentos musicales, objetos sonoros y músicos en la región andina precolonial*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- BORRAS, Gérard
2009 *Chansonniers de Lima, le vals et la chanson criolla (1900-1936)*. Rennes: Press Universitaires de Rennes.
- BORRAS, Gérard y ROHNER, Fred
2010 *Montes y Manrique. 100 años de música peruana*. Lima: IFEA/ IDE-PUCP.
2013 *La música popular peruana. Lima-Arequipa (1913-1917)*. Lima: IFEA/ IDE-PUCP.
- BURGER, Richard y Lucy SALAZAR
2000 "Los primeros templos en América", pp. 1-27. En: *Los dioses del antiguo Perú*. Krzysztof Makowski (ed.). Lima: Banco de Crédito del Perú. Colección Arte y Tesoros del Perú.
- BUSSMANN Rainer y Douglas SHARON
2009 "Naming a phantom - The quest to find the identity of ulluchu, an unidentified ceremonial plant of the Moche culture in Northern Perú". In: *Journal of Ethnobiology and Ethnomedicine* 5 (8), BioMed Central: 1-6. <http://www.ethnobiomed.com/content/5/1/8>
- BUSTAMANTE, Emilio
2007 "Apropiaciones y usos de la canción criolla. 1900-1936". En: *Contratexto*, 4 (5). Lima: Universidad de Lima (publicación digital). Consultado en: <http://www3.ulima.edu.pe/Revistas/contratexto/pdf/09.pdf>
- CABANILLAS, Virgilio Freddy y HERNÁNDEZ, Harold
2005 *Bestiario de los Andes. Memorias de una exposición*. Lima: Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- CÁCERES, Milena
2005 *La fiesta de moros y cristianos en el Perú*. Lima: PUCP.
- CANEPA KOCH, Gisela,
1991 *Instrumentos y géneros musicales de Lambayeque*. Lima: Instituto Riva Agüero - Proyecto Preservación de la música tradicional andina (IDE-PUCP). Videograbación.
1993 "Máscara y transformación: la construcción de la identidad en la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo", pp. 339-392. En: *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Raúl Renato Romero (ed.). PUCP-IRA. Lima
1996 "Danza, identidad y modernidad en los Andes: el caso de las danzas en la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo". En: *Cosmología y música en los Andes*, Max Peter Baumann, editor. Madrid: Biblioteca Iberoamericana.

- 1998 *Máscara, transformación e identidad en los Andes. La fiesta de la Virgen del Carmen. Paucartambo-Cuzco*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- CARO BAROJA, Julio
1965 *El carnaval (análisis histórico-cultural)*. Madrid: Taurus.
- CASTILLO, Luis Jaime
2000 "Los rituales mochica de la muerte", pp. 103-135. En: *Los dioses del antiguo Perú*. Krzysztof Makowski (ed.). Lima: Banco de Crédito del Perú. Colección Arte y Tesoros del Perú.
- CASTILLO OCHOA, David
1989 "Máscaras de Ayacucho: artesanía tradicional". En: *Boletín de Lima*, 11 (63): 17-22.
- CASTRO, Ignacio de
1795 *Relación de la fundación de la Real Audiencia del Cuzco en 1788, y de las fiestas con que esta ciudad celebró este honor*. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra. En: Biblioteca Digital Hispánica. Biblioteca Nacional de España. <http://bdh-rd.bne.es> Fecha de consulta: 30 de mayo de 2019.
1978 *Fundación de la Real Audiencia del Cuzco*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- CHERO, Luis
2015 *Nuevo aportes en la investigación arqueológica de Sipán*. Museo de Sitio Huaca Rajada-Sipán y Ministerio de Cultura-Unidad Ejecutora 005 Naylamp-Lambayeque.
- CHIHUANTITO GIBAJA, Urieta del Carmen
2013 Análisis histórico-constructivo y restauración del santuario de la Virgen de Cocharcas. Apurímac, Perú. Trabajo de fin de Master. Master oficial en Conservación del Patrimonio Arquitectónico. España: Universidad Politécnica de Valencia.
- CHOCANO, Rodrigo
2012 *Habrà jarana en el cielo. Tradición y cambio en la marinera limeña*. Lima: Ministerio de Cultura.
- CERECEDA, Verónica
2009 "Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga". En: *Chungara*, Revista de Antropología Chilena, 42 (1): 181-198.
- COBO, Bernabé.
1956 [1653] *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.
1964 [1653] *Historia del Nuevo Mundo*. Edición de Francisco Mateos. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles. Vol. 91-92.
- COLOMA PORCARI, César.
2016 "Los inicios del culto a nuestra Señora de Chapi". En: *Revista Arzobispal de Arequipa*, No 10. Perú. Historia Eclesiástica. Documentos Arequipa.
- COLLANTES, Aurelio
1956 *Historia de la canción criolla*. Lima: s/e.
1972 *Documental de la canción criolla*.
1977 *Pinglo inmortal*. Lima: Imprenta La Cotera.
- CORCUERA, Arturo
2009 *Carnaval de coplas cajamarquinas*. Antares, Lima.
- CUENTAS ORMACHEA, Enrique
1986 "La diablada: una expresión de coreografía mestiza del Altiplano del Collao". En: *Boletín de Lima* 8 (44).
- DAMATTA, Roberto
1991 *Carnivals, Rogues, and Heroes. An Interpretation of the Brazilian Dilemma*. Notre Dame: University of Notre Dame Press..
- DE CIEZA DE LEÓN, Pedro
2005 (1553) *Crónica del Perú, El señorío de los Incas*. Selección, notas y prólogo de Franklin Pease. Caracas: Biblioteca Ayacucho..
- DELGADO, V. Edmundo
1958 "El toro en el folklore", en: *Revista del Instituto Americano de Arte*, 8 (8). Cusco.
- Demarais, Elizabeth, Luis Jaime Castillo y Timothy Earle
1996 "Ideology, Materialization, and Power Strategies". *Current Anthropology* 37 (1): 15-31.
- D'HARCOURT, Raoul y Marguerite
1990 *La música de los incas y sus supervivencias*. Occidental Petroleum Corporation of Peru. Lima.
- DONNAN, Christopher y Donna MCCLELLAND
1979 *The Burial Theme in Moche Iconography. Studies in Pre-Columbian Art & Archaeology* 21. Dumbarton Oaks. Washington D.C.
- ELERA, Carlos G.
2009 "La cultura Cupisnique a partir de los datos arqueológicos de Puémapu", pp. 68-75. En: *De Cupisnique a los incas. El arte del valle de Jequetepeque*, Luis Jaime Castillo y Cecilia Pardo (eds.). Lima: Museo de Arte de Lima.
- ESPINOSA DE RIVERO, Oscar
(2011) "¿Guerreros o salvajes. Los usos políticos de la imagen de los indígenas amazónicos", pp.247-262. En: *Imaginación visual y cultura en el Perú*. Gisela Canepa (Ed.) PUCP-FE. Lima.
- ESTENSSORO, Juan Carlos
2003 *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo (1532-1750)*. Lima: Fondo Editorial PUCP-IFEA.
- FELDMAN, Heidi
2009 *Ritmos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana*. Instituto de Estudios Peruanos. Lima: Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- FLORES LIZAMA, Carlos.
1997 *El Taytacha Qoyllurit'i*. Cusco: Instituto de Pastoral Andina.
- FLORES OCHOA, Jorge
1990 "Taytacha Qoyllurit'i. El Cristo de la Nieve Resplandeciente", pp. 73-94. En: *El Cuzco, resistencia y continuidad*. Cuzco: Edición Andina.
1990 "La fiesta de los cuzqueños: la procesión del Corpus Christi". En: *El Cuzco, resistencia y continuidad*. Cusco: Centro de Estudios Andinos.
2009 "En octubre no hay procesión. La fiesta del Taytacha", pp. 133-157. En: *Celebrando la fe. Fiesta y devoción en el Cuzco*. Jorge A. Flores Ochoa (ed.). Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco.
- FLORES OCHOA, Jorge, Elizabeth KUON ARCE y Roberto SAMANEZ ARGUMEDO.
2009 *El lenguaje de la fiesta*. Lima: Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú.
- Franco, RÉGULO y Juan VILELA
2006 *El Brujo. El mundo mágico religioso mochica y el calendario ceremonial*. Trujillo: Minka Ediciones.
- FUX, Peter (ed.)
2015 *Chavín*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- GARCÍA MONCADA, Jorge Gregorio, Alexander HERRERA, Alejandro MORRIS DE LA ROSA y Juan Pablo ESPITIA
2014 "Arqueomusicología de las trompetas de caracol andinas: distribución, organología y características acústicas", pp. 141-168. En: *Arqueomusicología de las Américas*. Matthias Stöckli & Mark Howell (eds.). Vol. 3. Berlin: Ekho Verlag.
- GISBERT, Teresa.
1991 "La escultura en Cusco". En: *La escultura en el Perú*. Lima: Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú.
- GOLDMAN, Irving
1968 *Los Cubeo*. México: Instituto Indigenista Americano.
- GÓMEZ ACUÑA, Luis
2007 "Lo criollo en el Perú republicano. Breve aproximación a un término elusivo". En: *Histórica*, 31 (2): 116-166. Lima: PUCP.
- GÓMEZ D., Pablo J.
2018 "En 2018 asistieron a los toros 5 millones de peruanos". En: el diario *El Comercio*, 12 de diciembre de 2018. <https://elcomercio.pe/blog/fiestabrava/2018/12/en-2018-asistieron-a-los-toros-5-millones-de-peruanos> Fecha de consulta: 2 de febrero de 2019.
- GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego
1608 *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua, o del Inca*. Francisco del Canto, Ciudad de los Reyes.
- GONZÁLEZ, Olga
2011 *Unveiling Secrets of War in the Peruvian Andes*. Chicago: Chicago University Press.
- GRIFFITHS, Nicholas
1998 *La cruz y la serpiente*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- GRUSZCZYNSKA-ZIOLKOWSKA, Anna
2014 *Detrás del silencio. La música en la cultura Nazca*. Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos-Fondo Editorial PUCP.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe
1980 (1615?) *La Primera nueva crónica y buen gobierno*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
2001 *El Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno*, en: www.kb.dk/elib/mss/poma/index-en.htm.
- GUFFROY, Jean
1999 *El arte rupestre del antiguo Perú*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA).
- HAEBERLI, Joerg
2018 "Front-face deity motifs and themes in the Southern Andean Iconographic Series", pp. 143-206. In: *Images in Action in the Southern Andean Iconographic Series*, Isbell, William H., Anne Tibaldi, Mauricio I. Uribe and Edward P. Zegarra (eds.). Los Angeles: UCLA, Cotsen Institute of Archaeology Press..
- HASTORF, Christine A.
2007 "Archaeological Andean Rituals: Performance, Liturgy, and Meaning", pp. 77-107. *The Archaeology of Ritual*. Evangelos Kyriakidis (ed.). Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology at UCLA. Cotsen Advanced Seminar 3.
2018 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. Biblioteca del Bicentenario de Bolivia. Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia. Bolivia: Artes Gráficas Sagitario.

- HOCQUENGHEM, Anne Marie
1987 *Iconografía mochica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- HUSSON, Jean Philippe
2017 *Génesis de los dramas del fin del inca Atahualpa y los mitos de Incarrí. Producciones del reino neoinca de Vilcabamba y de sus aliados del Taqui oncoy*. Lima: Ediciones Argos E. I. R. L.
- Inca GARCILAZO DE LA VEGA
1617, 1633, 1658 "Bibliografía del Inca Garcilaso", por Alberto Tauro, pp. 431-483. Lima: Banco de Crédito del Perú. Biblioteca Clásicos del Perú/1.
1967 *Comentarios Reales de los Incas*. Vol. 2 Lima: Universo.
1985 *Comentarios Reales de los Incas*. Prólogo de Aurelio Miró Quesada. Edición al cuidado de César Pacheco Vélez. Con facsímiles de las portadas originales de 1609,
- INOMATA, Takeshi y Lawrence S. COBEN (eds.)
2006 *Archaeology of Performance. Theaters of Power, Community, and Politics*. Lanham, MD: AltaMira Press.
- INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN DE LINGÜÍSTICA APLICADA
(2012) *Investigación Aplicada a la Educación Intercultural Bilingüe. Yine. Territorio, historia y cosmovisión*. Lima: UNICEF-CILA-UNMSM.
(2012) *Investigación Aplicada a la Educación Intercultural Bilingüe. Shipibo. Territorio, historia y cosmovisión*. Lima: UNICEF-CILA-UNMSM.
(2012) *Investigación Aplicada a la Educación Intercultural Bilingüe. Asháninka. Territorio, historia y cosmovisión*. Lima: UNICEF-CILA-UNMSM.
- ISBELL, Billie Jean
1978 *To Defend Ourselves. Ecology and Ritual in an Andean Village*. Texas: University of Texas Press.
2005 *Para defendernos. Ecología y ritual en un pueblo andino*. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas.
- JIMÉNEZ BORJA, Arturo
1946 "La danza en el antiguo Perú (época Inca)", pp: 122-161. En: *Revista del Museo Nacional*, tomo XV. También publicado en: Arturo Jiménez Borja, *Ensayos*. Lima: Instituto Nacional de Cultura. 2009.
1947 *Máscaras de baile*. Lima: Museo de la Cultura Peruana.
1979 *Máscaras peruanas*. Lima: Galería de Arte del INC / Museo de Arte Italiano.
1996 *Máscaras peruanas*. Lima: Banco Continental.
- KAPSOLI, Wilfredo
1988 "La muerte del Rey Inca y la Relación de Pomabamba", pp. 179-194. En: *Sociedad Andina: Pasado y Presente*. Ramiro Matos (Comp.) FOMCIENCIAS, Lima.
- KYRIAKIDIS, Evangelos
2007 "In Search of Ritual", pp. 77-107, en: *The Archaeology of Ritual*. Evangelos Kyriakidis (ed.). Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology at UCLA. Cotsen Advanced Seminar 3.
- LÁMBARRI, Jesús.
1991 "Imágenes de mayor veneración en la ciudad del Cusco", pp. 191-250. En: *La escultura en el Perú*. Lima: Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú.
- LAMBERS, Karsten
2017 "Los geoglifos: imágenes y escenarios en el desierto de Nazca y Palpa" pp. 112-123. En: Nazca, Cecilia Pardo y Peter Fux (eds.). Lima: Museo de Arte de Lima.
- LA SERNA SALCEDO, Juan Carlos
2018 *Sicuris, máscaras y diablos danzantes. Historia de la diablada y la identidad cultural en Puno*. Lima: Ministerio de Cultura del Perú.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE
1969 *Las estructuras elementales del parentesco*. Barcelona y Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- LIRA, Jorge
1982 *Diccionario kkechuwa-español*. Cuadernos Culturales Andinos, n° 5. Editora Guadalupe.
- LÓPEZ, Ángela
"Sobre la Gente de Tabaco y Coca en la ciudad de Leticia". En: *Mundo Amazónico* 8(2): 119-131. <http://dx.doi.org/10.15446/ma.v8n2.63351>
- LUMBRERAS, Luis Guillermo
1993 *Chavin de Huántar. Excavaciones en la Galería de las Ofrendas*. Kava, Materialien zur Allgemeinen und Vergleichenden Archaeologie, vol. 51. Mainz am Rhein, Philipp von Zabern.
- LUNA, Lizardo
1947 "Máscaras populares peruanas". En: *Las Moradas* 1(1): 71-73.
- LLORENS, José Antonio
1983 *Música popular en Lima: andinos y criollos*. Lima: IEP/Instituto Indigenista Interamericano.
- LLORENS, José Antonio y CHOCANO, Rodrigo
2009 *Celajes, florestas y secretos: una historia del vals popular limeño*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- MACERA, Pablo
1979 *Pintores populares andinos*. Lima: Fondo del Libro del Banco de los Andes.
2009 "El hallazgo del arpa-mate", pp. 157-166. En: *Trincheras y fronteras del arte popular peruano*. Ensayos de Pablo Macera. Miguel Pinto, compilador. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- MAKOWSKI, Krzysztof
2002 "Los seres sobrenaturales en la iconografía Paracas y Nasca", pp. 277-307. En: *Los dioses del antiguo Perú*. Krzysztof Makowski (ed.). Lima: Banco de Crédito del Perú. Colección Arte y Tesoros del Perú.
2010 "Vestido, arquitectura y mecanismos del poder en el Horizonte Medio", pp. 57-71. En: *Señores de los imperios del sol*. Krzysztof Makowski (ed.). Lima: Banco de Crédito del Perú. Colección Arte y Tesoros del Perú.
- MÁLAGA NÚÑEZ-ZEVALLOS, Alejandro.
2000 *Historia de la Virgen Candelaria en el obispado de Arequipa*. S. XVI-XX. Arequipa: Universidad Católica de Santa María.
2011 *La Virgen de Arequipa. Historia de la milagrosa Virgen de Chapi*. Arequipa: Universidad Católica de Santa María. Año de las Bodas de Oro Institucionales 1961-2011. Arequipa.
- Martín, Manuel y otros
2019 Traditional knowledge linked to the "cassava" or "manioc" Manihot esculenta (Euphorbiaceae) in three Ticuna communities of Peru. En: *Alnaldoa* 26 (1) 339-358. Revista del Museo de Historia Natural y Cultural. Universidad Privada Antenor Orrego. ISSN: 1815-8242 (ed. impresa) ISSN: 2413-3299 (ed. online) <http://doi.org/10.22497/arnaldoa.261.26116>
- MARTÍNEZ COMPAÑÓN Y BULANDA, Baltasar Jaime.
1985 *Trujillo del Perú / Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda*. Ed. facsím. Madrid: Cultura Hispánica.
- MARTÍNEZ, Fernando
2006 "La expulsión de las representaciones del templo (los autos sacramentales y la crisis del Corpus de Toledo, 1613-1645)", pp. 959-996. En: *HISPANIA. Revista Española de Historia*, 66 (224) septiembre-diciembre, ISSN: 0018-2141
- MATHEWS, Daniel
2016 *La ciudad cantada. Santiago, Lima y Buenos Aires*. Lima: CEDET.
- MATOS MAR, José y Jorge CARBAJAL
1974 *Erasmus Muñoz, yanacón del valle de Chancay*. Lima: IEP.
- MINISTERIO DE CULTURA DEL PERÚ.
2015 *Patrimonio Cultural Inmaterial del Perú*. UNESCO. Lima: Empresa de comunicaciones Claro.
- MOORE, Jerry D.
2006 "The indians were much given to their Taquis: Drumming and Generative Categories in Ancient Andean Funerary Processions", pp. 47-80. In: *Archaeology of performance. Theaters of Power, Community, and Politics*. Takeshi Inomata and Lawrence S. Coben (eds.). Lanham, MD: AltaMira Press.
- MORVELÍ SALAS, Mario.
2009 "El caso de la Virgen de Cocharcas y las fiestas evangélicas", pp. 17-26. En: *Celebrando la fe. Fiesta y devoción en el Cuzco*. Jorge A. Flores Ochoa (ed.). Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco.
- MUJICA BARREDA, Elías
2007 *El Brujo: Huaca Cao, centro ceremonial Moche en el valle de Chicama*. Lima: Fundación Wiese.
- MUJICA PINILLA, Ramón
2016 "Sobre imagineros e imaginarios andinos: algunas cuestiones metodológicas e históricas", pp. 507-540. En: *La imagen transgredida: estudios de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
2011 *Del Cielo y la Tierra. La colección de arte popular peruano de Vivian y Jaime Liébana*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad San Martín de Porres.
2007 "Los "retablos" de Jesús Urbano Rojas: de huaca a santuario de la memoria", pp. 41-43. En: *Jesús Urbano Rojas. Exposición retrospectiva 1952-2007*. Edición y curaduría de Gabriela Germán. Lima: Centro Cultural de San Marcos.
2016 "El Cristo imborrable y las Nazarenas: arte sagrado y espiritualidad femenina en la Lima virreinal", pp. 1-19. En: *El Señor de los Milagros. Historia, devoción e identidad*. Lima: Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú.
- MUGABURU, Joseph
1917 *Diario de Lima (1640-1694) crónica de la época colonial*. Lima: Imp. de Librería Sanmartí y Ca.
- MUÑOZ, Fanny
1993 "La fiesta del Turupukllay en el mundo andino". En: *Márgenes. Encuentro y Debate* 10 (11). Lima: Sur, Casa de Estudios del Socialismo.
- MURÚA, Fray Martín de (Manuscrito Galvín)
1946 [1590] *Historia del origen y genealogía real de los Reyes Incas del Perú*. Introducción, notas y arreglo por Constantino Bayle. Madrid: Instituto Santo Toribio de Mogrovejo.

- 2004 [1590] *Origen y genealogía real de los reyes incas del Perú* o *Código Murúa*. Madrid: Editorial Testimonio.
- ORDÓÑEZ INGA, Carlos
2016 *El encuentro del Chinchaysuyu. Danzas y tradiciones ancestrales*. Lima: Ministerio de Cultura del Perú.
- OREFICI, Giuseppe
2009 *Nasca. El desierto de los dioses de Cahuachi*. Lima: Graph ediciones.
2012 *Cahuach: capital teocrática Nasca*. Lima: Fondo Editorial Universidad de San Martín de Porres.
2017 "Secuencia del desarrollo arquitectónico del centro ceremonial de Cahuachi y su rol hegemónico en la cultura Nasca Temprano", pp. 90-101. En: *Nasca*. Cecilia Pardo y Peter Fux (eds.). Lima: Museo de Arte de Lima.
- ORELLANA, Simeón
1971a "Las máscaras en el valle del Mantaro". En: *El Serrano*, 20 (257): 8-11.
1971b "Las Máscaras en el valle del Mantaro". En: *El Serrano*, 20 (258): 12-16.
1972 "La huaconada de Mito". En: *Anales Científicos de la Universidad Nacional del Centro*, No. 1. Huancayo, Perú.
- ORTIZ RESCANIERE, Alejandro
2001 *Manuel de Etnografía Amazónica*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
2002 "Carnaval y Humor Andinos". En: *Revista Antropológica*, 20 (20): 293-308. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- OSSIO ACUÑA, Juan
1978 "El simbolismo del agua y la representación del tiempo y el espacio en la fiesta de la acequia de la comunidad de Andamarca". En: *Actes du XLII Congrès International des Américanistes*, vol. IV. París.
1992 *Parentesco, Reciprocidad y Jerarquía en los Andes: Una aproximación a la organización social de la comunidad de Andamarca*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
2002 "La imagen de la unidad social en las fiestas andinas". En: *Incas e indios cristianos*. Cusco: Jean Decoster (Ed) CBC- Cusco.
2008 *En busca del orden perdido. La idea de la Historia en Felipe Guaman Poma de Ayala*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
2008 "Uso del espacio y el espacio en la fiesta andina", pp. 14-41. En: *Fiesta en los Andes. Ritos, música y danzas del Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
2018 *Etnografía de la cultura andina*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República del Perú.
- PALOMINO, Salvador
1983 *El sistema de oposiciones de la comunidad de Sarhua*. Ayacucho: Editorial Pueblo Indio.
- PARDO, Cecilia y Peter FUX (eds.)
2017 *Nasca*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- PRIETO, Gabriel
2008 "Rituales de enterramiento arquitectónico en el Núcleo Urbano Moche: Una aproximación desde una residencia de elite en el valle de Moche", pp. 307-323. En: *Arqueología Mochica. Nuevos enfoques. Actas del Primer Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores de la Cultura Mochica*. Luis Jaime Castillo Butters, Hélène Bernier, Gregory Lockard y Julio Rucabado Yong (eds.). Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Fondo Editorial PUCP.
- QUICHUA, David
2017 "Toro Pukllay, opinión". En: *Noticias SER.PE Asociación Servicios Educativos Rurales*. <http://www.noticiasser.pe/index.php/opinion/toro-pukllay>
Fecha de consulta: 30 de mayo de 2019.
- QUILTER Jeffrey y Luis Jaime CASTILLO
2010 *New Perspectives on Moche Political Organization*. Washington D. C.: Dumbarton Oaks.
- RADIN, Paul
1969 *The Trickster; A Native American Mythology*, New York, Greenwood Press
- RÁEZ, Manuel
1993 "Los ciclos ceremoniales y la percepción del tiempo festivo en el valle del Colca (Arequipa)", pp. 253-298. En: *Música, danzas y máscaras en los Andes*. Raúl Romero Editor. PUCP-IRA. Lima.
1994 *Informes de Campo: Piura*. IDE-PUCP (Inédito)
2000 *Informes de Campo: Loreto* (inédito).
2002 *En los dominios del cóndor. Fiestas y música tradicional del valle del Colca*. PUCP-IRA.CEA. Lima
2004 *Melodías de los Valles Sagrados. Fiestas y danzas tradicionales del Cuzco*. PUCP. IRA. CEA. Lima.
2005 *Dioses de la Quebradas. Fiestas y rituales en la sierra alta de Lima*. PUCP-IRA-CEA. Lima
2008 "Celebrando el trabajo", pp. 102-139. En: *Fiesta en los Andes. Ritos, música y danzas del Perú*. Raúl Romero Editor. PUCP-IDE. Lima.
2010 "Festejando en Junín", pp. 103-113. En: *Junín. Donde late el corazón del Perú. The beating heart of Peru*. Gobierno Regional de Junín. Inkafotos ediciones. Huancayo.
2011 "Dramatizando la Historia. Los desfiles de Semana Santa de Acolta", pp. 203-262. En: *Pueblos del Hatun Mayu. Historia, Arqueología y Antropología en el valle del Mantaro*. José Alvarez, Carlos Hurtado y Manuel Perales (editores). Ed. CONYTEC. Lima.
- RAMÍREZ BAUTISTA, Bernardino
2009 "La fiesta de las Cruces, expresión del sincretismo cristiano-indígena". En: *Revista de Investigaciones Sociales*, 13 (22): 195-225. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- REGAN, Jaime
1993 *Hacia la tierra sin mal. La religión del pueblo en la Amazonía*. CAAP, CETA, IIAP. Iquitos - Perú.
- RICK, John
2008 "Context, Construction, and Ritual in the Development of Authority at Chavín de Huántar", pp. 3-34. In: *Chavín: Art, Architecture, and Culture*. William J. Conklin y J. Quilter (eds.). Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology at UCLA.
2015a "Arquitectura y espacio ritual en Chavín de Huántar", pp. 161-175. En: *Chavín*. Peter Fux (ed.). Lima: Museo de Arte de Lima.
2015b "Religión y autoridad en Chavín de Huántar", pp. 176-184. En: *Chavín*. Peter Fux (ed.). Lima: Museo de Arte de Lima.
- RINGBERG, Jennifer
2008 "Figurines, Household Rituals, and the Use of Domestic Space in a Middle Moche Rural Community", pp. 341-357. En: *Arqueología Mochica. Nuevos enfoques. Actas del Primer Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores de la Cultura Mochica*. Luis Jaime Castillo Butters, Hélène Bernier, Gregory Lockard y Julio Rucabado Yong (eds.). Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos y Fondo Editorial PUCP.
- RÍOS ACUÑA, Sirley.
2012 "Elayarachi". En: <https://arteyantropologia2010.blogspot.com>. (13/6/2012)
- RITTER, Jonathan
2018 "La voz de las víctimas. Canciones testimoniales en la región rural de Ayacucho". En: *El arte desde el pasado fracturado peruano*. Cynthia Milton (editora). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- RIVERA ANDÍA, Juan Javier (editor)
2014 *Comprender los rituales ganaderos en los Andes y más allá. Etnografías de lidias, harranzas y arrierías*. Bonn: BAS 51, Bonner Amerikanistische Studien, Shaker Verlag.
- ROCA WALLPARIMACHI, Demetrio
2005 *Cultura andina*, pp. 217-242; 333-391. Lima: Instituto Nacional de Cultura y Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- RODRÍGUEZ VAN DER SPOEL, Adrián
2013 *Bailes, tonadas & cachuas. La música del Cóndice de Trujillo del Perú en el siglo XVIII*. La Haya: Deuss Music.
- ROHNER, Fred
2013 "Centros musicales de Lima y Callao. Prácticas sociales y musicales «criollas» en la Lima contemporánea. El caso de La Catedral del Criollismo en el contexto de los centros musicales y peñas limeños". En: Aguirre, Carlos y Aldo Panfichi, *Lima siglo XX. Cultura, cambio y socialización*. Lima: PUCP.
- ROJAS ROJAS, Rolando
2005 *Tiempos de carnaval*. IFEA, IEP, Lima.
- ROJAS, Enrique
(1992) "Acerca del saber 'cuándo hacer'. El calendario campa asháninca y el ciclo anual de actividades", pp.171-190. En: *Revista Antropológica*, N° 10. PUCP.
- ROMERO, Raúl R.
2004 *Identidades múltiples. Memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
2007 "Música tradicional y popular". En: Bolaños, César et al. *La música en el Perú*. Lima, [1985].
2008 *Fiesta en los Andes. Ritos, música y danzas del Perú*. Instituto de Etnomusicología de la PUCP. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ROSTWOROWSKI, María.
1922 *Pachacamac y el Señor de los Milagros. Una trayectoria milenaria*. Lima: IEP.
- RUBIO ZAPATA, Miguel
2010 "El danzante enmascarado", pp. 143-169. En: *Puno, Vestidos mágicos y arte popular*. Lima: Cotton Knit S. A. C.
- RUCABADO, Julio
2016 "(Re)construyendo identidades: los mochicas y sus vecinos", pp. 23-55. En: *Moche y sus vecinos. Reconstruyendo identidades*. Cecilia Pardo y Julio Rucabado (eds.). Lima: Museo de Arte de Lima.
- RUIZ ROSELL, Karim
2013 *Oficiantes mochica medio en San José de Moro: el "sacerdote lechuza" y la "sacerdotisa"* (tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona.

- SAHAGÚN, Bernardino de
(1938) Historia general de las cosas de Nueva España. Vol.V. México. Pedro Robredo
- SALAZAR, Lucy y Richard BURGER
2002 "Las divinidades del universo religioso Cupisnique y Chavín", pp. 29-69. En: *Los dioses del antiguo Perú*. Krzysztof Makowski (comp.). Lima: Banco de Crédito del Perú. Colección Arte y Tesoros del Perú.
- SANTA CRUZ, César
1989 *El waltz y el valse criollo*. Lima: Concytec.
- SANTA CRUZ, Nicomedes
1982 *La décima en el Perú*. Lima: IEP.
- SCHENONNE, Héctor.
2002 *Iconografía del arte colonial. La Virgen María*. Buenos Aires: Universidad Santa María.
- SHIMADA, Izumi
1995 *Cultura Sicán*. Lima: Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura, EDUBANCO.
- SILVERMAN Helaine
2002 "Nasca: geografía sagrada, ancestros y agua", pp. 239-275. En: *Los dioses del antiguo Perú*. Krzysztof Makowski (comp.). Lima: Banco de Crédito del Perú. Colección Arte y Tesoros del Perú.
- SILVERMAN Helaine y Donald A. PROULX
2002 *The Nasca*. Oxford: Blackwell Publishers.
- SIN AUTOR
2015 *Patrimonio cultural inmaterial del Perú*. Lima: Ministerio del Cultura del Perú y CLARO.
- SQUIER, George E.
1877 *Peru: Incidents of Travel and Exploration in the Land of the Incas*. New York: Harper & Brothers.
- STANFIELD-MAZZI, Maya.
2007 "Shifting Ground: Elite Sponsorship of the Cult of Christ of the Earthquakes in Eighteenth-Century Cusco". En, *The Hispanic Research Journal*, 8(5): 445-465 Tulane University. New Orleans December.
- STASTNY, Francisco
1979 "Dimensión histórica del arte popular". En: *Historia y Cultura*, 12: 137-150. Lima: Revista del Museo Nacional de la Cultura Peruana.
1981 *Las artes populares del Perú*. Lima: Ediciones Eubanco.
- SUARDO, Juan Antonio
1936 Diario de Lima, 1629-1639, Volumes 1-2. Universidad Católica del Perú. Instituto de Investigaciones Históricas, 1936 - Lima.
- SUCLUPE OSORIO, Elmer
2018 "Música Tradicional de la Virgen del Rosario - Cusco", pp. 199-215. En: *Cuadernos Arguedianos* 17, Lima.
- SZYSZLO, Fernando de
1951 "Máscaras populares peruanas", en: *Fanal*, 6 (27): 9-10.
- TELLO, Julio C.
1931 "Un modelo de escenografía plástica en el arte antiguo peruano". En: *Wirakocha. Revista peruana de estudios antropológicos* 1 (1): 87-112.
- TOMPKINS, William D.
2011 *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Traducción de Juan Luis Dammert y Raquel Paraíso. Lima: Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- TORD, Javier y Carlos LAZO
1984 "Economía y Sociedad en el Perú Colonial" pp.9-330. En: Historia del Perú. Perú Colonial. Tomo V. Editorial Juan Mejía Baca.
- ULFE, María Eugenia
2001 "Variedades del carnaval en los Andes: Ayacucho, Apurímac y Huancavelica". En: *Identidades representadas: performance, experiencia y memoria en los Andes*. Gisela Cánepa Koch (editora). Lima: Fondo Editorial PUCP.
2004 *Danzando en Ayacucho: Música y Ritual del Rincón de los Muertos*. Lima: Centro de Etnomusicología Andina / Instituto Riva-Agüero PUCP
2011 *Cajones de la memoria. La historia reciente del Perú a través de los cajones andinos*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- VALCÁRCEL, Luis E.
1951 "Prólogo". En: Pierre Verger, *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- VALDERRAMA ESCALANTE, Gonzalo
2003 "Toropukllay, corrida de toros con cóndor (Fiestas Patrias, Cotabambas, Apurímac)". En: Academia Mayor de la Lengua Quechua. *Pisqa Chunka Hunt'asqa*. "Qoriwata". Cincuenta Años, bodas de Oro. Cusco: Municipalidad Provincial del Cusco.
- VALDERRAMA, Ricardo y ESCALANTE, Carmen
1988 *Del Tata Mailku a la Mama Pacha: riego, sociedad y ritos en los Andes peruanos*. Lima: DESCO, Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo.
1992 *Ñuqanchik Runakuna / Nosotros los Humanos. Testimonio de los quechuas del siglo XX*. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas.
1976 "Pacha T'inka o la t'inka a la Madre Tierra en Apurímac". En: *Allpanchis*, 9: 177-241. Cusco, IPA.
- VALENCIA ESPINOZA, Abraham.
2007 *Cuzco religioso*. Instituto Nacional de Cultura. Dirección Regional Cuzco.
- VAN HOEK, Maarten
2006 "Toro Muerto, Perú. Posibles alteraciones prehistóricas en detalles de petroglifos". En: www.rupestreweb.info/toromuerto.html. Publicado originalmente en: *Adoranten* 2005, *the Journal of the Scandinavian Prehistoric Society*, Underslöss, Sweden.
- VARGAS UGARTE, Rubén.
1956 *Historia del culto de María en Iberoamérica y sus imágenes y santuarios más celebrados*. Tomo II. Tercera edición. Madrid: Talleres Gráficos Jura.
- VÁSQUEZ, Chalena
1982 *La práctica musical de la población negra en el Perú. Danza de negritos de El Carmen*. Premio de Musicología Casa de las Américas. La Habana: Ediciones Casa de las Américas.
2010 "Vestidos, trajes y disfraces en el altiplano", pp. 27-83. En: *Puno, Vestidos mágicos y arte popular*. Lima: Cotton Knit S. A. C.
- VEGA, Carlos
1953 *La zamacueca*. Buenos Aires: Julio Korn.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis
1965 (1671) *El diablo cojuelo*. Barcelona, Editorial Marte.
- VILCAPOMA, José Carlos
2012 *Colca: heroica historia y desarrollo*. Colca: Instituto de Investigaciones y Desarrollo Andino, Municipalidad Distrital de Colca.
- VILLANUEVA URTEAGA, Horacio
1982 *Cuzco 1689. Economía y sociedad en el sur andino*. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas.
- VILLASANTE ORTIZ, Segundo
1981 *Paucartambo: anécdotas, turismo y artistas*, tomo III, Cusco: Editorial León.
1985 *Paucartambo: coronación pontificia de Mamacha Carmen*, tomo IV. Cusco: Editorial Amistad.
1989 *Paucartambo. Provincia folklórica. Mamacha Carmen*. Tomo II. Lima: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- VIVANCO G., Alejandro
1976 "La danza de las tijeras y la presencia de los mágico religioso a través del «Wamani» y el «Waniku»", pp. 39-64. En *San Marcos*, n° 16, julio-setiembre. Lima.
- WACHTEL, Nathan
1973 "La visión de los vencidos: la conquista española en el folklore indígena", pp. 37-81. En: *Ideología Mesiánica del Mundo Andino*. Juan Ossio (comp.) Ed. Ignacio Prado. Lima.
2017 *Los vencidos. Los indios del Perú ante la conquista española*. Cusco: Ceques Editores.
- WIENER, Charles
2015 [1880] *Perú y Bolivia. Relato de Viaje*. Traducido al castellano por Edgardo Rivera Martínez. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA).
- YEP, Virginia
2002 *Die Bandas. Eine instrumentalpraxis und ihre Bedeutung für das Musikleben in Bajo Piura, Nordperu*. Berlin: VDM Verlag.
- ZANUTELLI ROSAS, Manuel
1999 *Canción criolla, memoria de lo nuestro*. Lima: diario *El Sol*.
- ZHOU, Xueqing
2019 *El significado y la transformación de las máscaras y los trajes de la diablada de Puno*. Tesis de Maestría en Antropología con mención en Estudios Andinos. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- ZUIDEMA, R. T.
1983 "Masks in the Incaic Solstice and Equinoctial Rituals". En: *The Power of Symbols: Masks and Masquerade in the Americas*, ed. N. Ross Crumrine & Marjorie M. Halpin. Vancouver: University of British Columbia Press.
2010 *El calendario inca*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú y Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Página siguiente:

- ▶ Marinera norteña en fiestas patrias.

Página 302:

- ▶ Danzante vistiendo el ancestral anaco, Tacna.

Páginas 304-305:

- ▶ Vista panorámica de la celebración de la procesión de la bandera. 90 años de la reincorporación de Tacna al Perú.



Registro de autores

Manuel Arce Sotelo

Doctor en Etnomusicología por la Universidad Paris X Nanterre, es músico de formación clásica, diplomado como profesor de viola por la École Normale de Musique Alfred Cortot de París. Miembro de la Société Française d’Ethnomusicologie (SFE-Paris), ha sido investigador y becario del Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA-Lima). Sus investigaciones abarcan músicas rituales de Ayacucho y Cusco bajo diferentes aspectos (canto, baile, instrumentos, etc.). Ha publicado artículos sobre su especialidad en el Perú, Chile y Japón, entre los que destacan “Las *wankas* de Espinar” (2014) y “Batallas rituales, juegos rituales: el componente *pukllay* en el *Chiaraje* y otras manifestaciones andinas” (2010), así como el libro *La danza de tijeras y el violín de Lucanas* (Lima, 2006). Este primer enfoque etnomusicológico constituyó la parte científica del *dossier* que el Instituto Nacional de Cultura del Perú presentó a la UNESCO en 2010, gracias al cual la danza de tijeras fue inscrita en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Actualmente, se desempeña como capo de violas de la Orquesta Sinfónica del Cusco.

Claudia Balarín Benavides

Realizó estudios de bachillerato y maestría en Antropología en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Luego de cursar el doctorado en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, se especializó en Antropología Cultural y las artes populares. Fue becaria del gobierno francés, lo que le permitió obtener el Diploma de Post Grado de Estudios Especializados en Dirección de Proyectos y Desarrollo Cultural. Ha sido docente de la Maestría de Museología y Gestión Cultural de la Universidad Ricardo Palma y de la Maestría en Gestión del Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Es miembro del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma. Ha escrito diversos artículos sobre sus investigaciones en torno a las artes populares y la problemática de las políticas patrimoniales y culturales del Perú. Recientemente, ha participado como asesora en la curaduría de la exposición “América, tierra de jinetes. Del charro al gaucho, siglos XIX y XXI” (México, 2018). Su última publicación se titula “El chalán, el morochuco y el qorilazo” y forma parte del catálogo de dicha exhibición, que fue organizada por Fomento Cultural Banamex.

Gisela Cánepa Koch

Profesora principal de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en la facultad de Ciencias Sociales, en el área de Antropología, y fundadora del programa de maestría en Antropología Visual de la Escuela de Posgrado. Se doctoró en Antropología en la Universidad de Chicago, Illinois, en Estados Unidos. Ha recibido becas de investigación como la George Foster Research Fellowship de la Fundación Alexander von Humboldt (2014-2015). Sus áreas de investigación comprenden la formación de identidades étnicas y regionales; las políticas de representación cultural y esfera pública; las formas de cultura expresiva (ritual, danzas, folklore, cultura popular); la teoría de la performance; la antropología visual; la cultura y gubernamentalidad neoliberal. Entre sus publicaciones figura el artículo “Cultural management and neoliberal governmentality: the participation of Perú in the Exhibition Inca-Kings of the Andes”, incluido en el volumen *Entangled Heritages. Postcolonial perspectives on the Uses of the Past in Latin America* (Nueva York, 2017). Asimismo, ha coeditado los libros *Fotografía en América Latina. Imágenes e identidades a través del tiempo y el espacio* (Lima, 2018) y *La nación celebrada: marca país y ciudadanías en disputa* (Lima, 2019).

Carmen Escalante Gutiérrez

Antropóloga e historiadora. Se licenció en Antropología en la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco y se graduó como magíster en esa especialidad en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Luego se doctoró en esta misma institución, con mención en Estudios Andinos. Asimismo, se doctoró en Historia en la Universidad Pablo de Olavide, en Sevilla, España. Ha sido becaria de la Fundación Slicher Van Bath de Jong (Holanda) y de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation (Estados Unidos). También ha ejercido la docencia en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, en París, Francia. En 2017, fue reconocida como Personalidad Meritoria de la Cultura por el Ministerio de Cultura del Perú. Profesora de la Escuela de Post Grado de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco, ha llevado a cabo varias investigaciones. Entre otros trabajos, ha publicado el artículo “Los Tupa Guamanrimachi en la rebelión de los Tupa Amaru (1780): documentos inéditos. Cusco: 1775 - 1827” (*Revista Andina* N° 53, Cusco, 2015) y los libros *El agua en la cultura andina* (Lima, 1999), *Gregorio Condori y Asunta Quispe. De nuestras vidas* (Cusco, 2014) y *Agua: riego, mito y ritual en la cultura andina* (Cusco, 2019).

Alexander Huerta-Mercado Tenorio

Luego de licenciarse en la Pontificia Universidad Católica del Perú, continuó sus estudios de maestría y doctorado en Antropología en New York University, donde también obtuvo el diploma de Culture and Media. Actualmente, ejerce la docencia en la PUCP. Como investigador del Instituto de Etnomusicología participó en el proyecto de registro audiovisual, especialmente en la sierra central y la Amazonía. Ha investigado temas vinculados a la cultura popular urbana, lo que dio origen a su libro *Chongo peruano: una antropología del humor popular* (Lima, 2019). Asimismo, ha abordado la relación de género y cultura popular en el artículo “Masculinidad desafiada”, incluido en el volumen *Difícil ser hombre: nuevas masculinidades latinoamericanas* (Lima, 2018). También ha profundizado en el tema de los roles de género y la simbología del cuerpo en “Paladines y villanos: corporalidad, identidad, risas y llantos en la lucha libre de espectáculo”, que forma parte del libro *Belleza, musculatura y dolor* (Lima, 2015). Su reflexión sobre los alcances del trabajo de campo urbano, “Etnografías de cabaret: reflexiones metodológicas”, fue publicada en *Escucha de la escucha. Análisis e interpretación en la investigación cualitativa* (Santiago de Chile, 2013).

Elizabeth Kuon Arce

Se graduó en Letras y Ciencias Humanas, así como en Antropología, en la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco. Luego realizó estudios de Humanidades en la Universidad de Washington, en Seattle, Estados Unidos, gracias a una beca de la Comisión Fulbright. También fue becada por el Ministerio de Educación y Cultura de España para continuar en ese país su formación en arte español e hispanoamericano. Ha desarrollado diversos proyectos de investigación con el apoyo del Stipendienwerk Lateinamerika Deutschland, Ford Foundation y Richard E. Greenleaf Library Fellowships at the Latin American Library, Tulane University. Ha sido directora de Actividades Culturales del Instituto Nacional de Cultura en el Cusco e integrante del equipo técnico de conservación del templo de San Pedro Apóstol de Andahuayllillas, bajo el auspicio del World Monuments Fund. Entre sus últimas publicaciones figura el volumen sobre la obra fotográfica de Víctor Manuel Guillén Melgar titulado *Lente y sensibilidad. Miradas del Cuzco antiguo* (2017), en coautoría con Úrsula de Bary Orihuela. Asimismo, ha publicado varios artículos sobre el patrimonio cultural del Cusco y el sur andino en revistas especializadas del país y el exterior.

Juan Ossio Acuña

Estudió Historia en la Pontificia Universidad Católica del Perú y Antropología en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Luego prosiguió su formación en la Universidad de Oxford, en Inglaterra, donde obtuvo un diploma en Antropología Social y un doctorado en Antropología. Fue becario de Wenner-Gren Foundation, Ford Foundation, Guggenheim Foundation y Getty Research Institute. Es miembro honorario del Royal Anthropological Institute (RAI) de Gran Bretaña. Ha sido distinguido como Profesor Honorario de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco y como doctor Honoris Causa de la Universidad Nacional del Centro y de la Universidad Nacional de Trujillo. Catedrático principal de la Pontificia Universidad Católica del Perú, también ha enseñado como profesor visitante en las universidades de Chicago, Harvard y Virginia, así como en la Universidad Complutense, en Madrid, y la École des Hautes Études en Sciences Sociales, en París. Fue Ministro de Cultura del Perú entre 2010 y 2011. En su bibliografía destacan títulos como *Parentesco, reciprocidad y jerarquía en los Andes: una aproximación a la organización social de la comunidad de Andamarca* (Lima, 1992), *Código Murúa. Historia y genealogía de los reyes incas del Perú del padre mercedario Fray Martín de Murúa* (Madrid, 2004), *En busca del orden perdido: la idea de la Historia en el cronista Indio Felipe Guamán Poma de Ayala* (Lima, 2008) y *Etnografía de la cultura andina* (Lima, 2018).

Cecilia Pardo

Actual subdirectora del Museo de Arte de Lima (MALI), fue curadora de colecciones y arte precolombino en esa institución entre 2006 y 2018. Licenciada en Arqueología por la Pontificia Universidad Católica del Perú, obtuvo la maestría en Museología por el Instituto de Arqueología del University College, en la Universidad de Londres. Ha sido profesora en la PUCP y ha trabajado como coordinadora de proyectos de patrimonio cultural en la Fundación Telefónica y como coordinadora del departamento de Registro del Museo de Arte de Puerto Rico. Se ocupó de la reestructuración del departamento de Registro y Catalogación del MALI. Ha participado en el diseño y curaduría de varias exposiciones: “Retrato: identidad, memoria y poder (2007); “De Cupisnique a los incas. El arte del valle de Jequetepeque” (2009); “Textiles precolombinos en la colección del MALI” (2010-2011). También ha contribuido a la realización de las exhibiciones “Modelando el mundo: imágenes de la arquitectura precolombina” (2011-2012); “Moche y sus vecinos. Reconstruyendo identidades” (2016) y “Nasca” (Lima, 2017; Zúrich y Bonn, 2018; Madrid, 2019). Tuvo a cargo el proyecto curatorial de las nuevas salas permanentes del MALI, abiertas al público en 2015.

Manuel Ráez Retamozo

Licenciado y magíster en Antropología por la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde hoy realiza sus estudios de doctorado. Ha investigado temas de la cultura andina y amazónica durante más de dos décadas, en especial como coordinador de campo del Instituto de Etnomusicología (1987-2001) en las regiones de Junín, Arequipa, Cusco, Ancash, Lima y Loreto, y en las provincias ecuatorianas de Chimborazo, Tungurahua, Imbabura, Pichincha y Cotopaxi. Asimismo, se ha dedicado a la investigación y promoción campesina en áreas de educación, agroindustria, salud y turismo. Actualmente ejerce la docencia en la Facultad de Ciencias Sociales de la PUCP y en la Universidad ESAN. En 2011 fue nombrado director de la Dirección de Patrimonio Inmaterial del Ministerio de Cultura y del Museo Nacional de la Cultura Peruana. Ha coeditado diversas obras discográficas que recogen música peruana tradicional y es autor del video etnográfico *La fiesta del agua / The festival of water* (1995). Ha publicado los libros *En los dominios del cóndor. Fiestas y música tradicional del valle del Colca* (2002), *Melodías de los valles sagrados. Fiestas y danzas tradicionales del Cuzco* (2004) y *Dioses de las quebradas. Fiestas y rituales en la sierra alta de Lima* (2005),

Fred Rohner

Estudió Lingüística y Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Gracias a una beca de la Fundación Carolina, continuó sus estudios en Madrid, donde el Consejo Superior de Investigaciones Científicas le otorgó el grado de Magíster en Filología Hispánica. Luego se doctoró en Lengua, Cultura y Civilización Hispánica en la Universidad de Rennes 2 (Francia). Es profesor del Departamento de Artes Escénicas de la PUCP y subdirector del Instituto de Etnomusicología de esta institución. Junto con José Ignacio López, ha desarrollado el proyecto de investigación “Geografías sonoras de Lima en el siglo XXI”. Y, en colaboración con Gérard Borrás, ha dirigido la colección *Grabaciones históricas de la música peruana* (IDE-IFEA). En coautoría con este investigador ha publicado los libros *Montes y Manrique 1911-2011. Cien años de música peruana* (2010) y *La música popular peruana. Lima-Arequipa (1913-1917)* (2013). Bajo su nombre han aparecido los volúmenes titulados *Historia secreta del Perú* (2017), *Las tradiciones musicales de Abajo del Puente* (2017), *Historia secreta del Perú 2. ¿Por qué no somos una república?* (2018) y *La Guardia Vieja. El vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares* (2018).

Julio Rucabado Yong

Arqueólogo egresado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, cuenta con una maestría y estudios doctorales en Antropología realizados en la Universidad de Carolina del Norte-Chapel Hill. En la actualidad, es curador asociado de arte precolombino en el Museo de Arte de Lima. Ha sido docente de la facultad de Letras y Ciencias Humanas de la PUCP, así como del Instituto Superior de Conservación y Restauración Yachay Wasi. También ha trabajado como profesor invitado en la Universidad de Rochester. Sus principales investigaciones se concentran en el estudio de las prácticas funerarias y el arte mochica. Junto con otros especialistas, asumió la curaduría de las exposiciones “Los Mochicas” (BBVA Continental y Museo Larco, 2002) y “Moche y sus vecinos. Reconstruyendo identidades” (Museo de Arte de Lima, 2016). Ha publicado el ensayo “En los dominios de Naylamp”, incluido en el libro *Señores de los reinos de la Luna* (Lima, 2008). También es coautor de los volúmenes *Arqueología mochica: nuevos enfoques* (Lima, 2008) y *Moche y sus vecinos: reconstruyendo identidades* (Lima, 2016). Asimismo, ha difundido el libro para niños *Las aventuras del héroe mochica* (Lima, 2017).

Gonzalo Valderrama Escalante

Antropólogo egresado de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco (UNSAAC), hizo sus estudios de maestría en el Programa de Estudios Andinos de la Pontificia Universidad Católica del Perú y en la Escuela de Posgrado de la UNSAAC. Es docente en la Universidad Andina de Cusco y consultor del área editorial de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito de Cusco. Ha registrado las corridas de toros con cóndor en la provincia de Cotabambas, Apurímac, durante las últimas dos décadas. Es coautor de los libros *San Jerónimo. Patrimonio cultural y natural* (Cusco, 2017) y *San Jerónimo. Pasado y presente* (Cusco, 2018). Asimismo, ha publicado ensayos como “Mosoq kawsay Tarinanchispaq. Agendas locales de desarrollo en Challhuahuacho. Las Bambas antes y después de la minería”, incluido en el volumen *Medio ambiente e industrias extractivas en el Perú. Comunidad, empresa y Estado* (Huancayo, 2015), y “Matheo García Pumacahua y la participación de la élite indígena en la vida política del Cusco, las dos primeras décadas del s. XIX”, en *El Cusco insurrecto. La revolución de 1814, doscientos años después* (Cusco, 2016).

Ricardo Valderrama Fernández

Se licenció en Antropología en la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco (UNSAAC). Luego prosiguió sus estudios en la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde se graduó como magíster y doctor en Antropología, con mención en Estudios Andinos. Ha sido becario de instituciones como Wenner-Gren Foundation, John Simon Guggenheim Memorial Foundation y el Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA). Ha ejercido la docencia en la École des Hautes Études en Sciences Sociales, en París, y en la Universidad Pablo de Olavide, en Sevilla. Socio del Instituto Americano de Arte (IAA). Hoy es profesor a tiempo completo de la facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la UNSAAC. Ha realizado numerosas investigaciones. Sus publicaciones incluyen artículos difundidos en revistas especializadas y libros, varios de ellos en colaboración con Carmen Escalante: *Del Tata Mallku a la Mama Pacha. Riego, sociedad e ideología en los Andes* (Lima, 1988), *Nosotros los humanos: ñuganchik runakuna. Testimonio de los quechuas del siglo XX* (Cusco, 1992) y *La doncella sacrificada: mitos del valle del Colca* (Lima, 1997), *Gregorio Condori Mamani y Asunta Quispe Huamán. Autobiografía* (Cusco, 2014). Este último libro, cuya primera edición data de 1977, también ha sido difundido en inglés por la Universidad de Texas (1996) y en polaco por la Universidad de Varsovia (2015).

María Eugenia Ulfe

Antropóloga de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), estudió la Maestría en Artes de África, Oceanía y América en la Universidad de East Anglia, en Norwich, Inglaterra. Después se doctoró en Ciencias Humanas en la Universidad George Washington, en Washington, Estados Unidos. Actualmente, dirige la Maestría en Antropología y la Maestría en Antropología Visual de la Escuela de Posgrado de la PUCP. También es presidenta del Centro de Investigaciones Sociológicas, Económicas, Políticas y Antropológicas (CISEPA) y coordinadora del Grupo de Investigación Interdisciplinario en Memoria y Democracia de dicha casa de estudios. Ha sido distinguida como Profesora Honoraria de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga. Sus principales publicaciones son *Danzando en Ayacucho: música y ritual del Rincón de los Muertos* (Lima, 2004), *Mirando la esfera pública peruana desde la cultura*, en colaboración con Gisela Cánepa (Lima, 2006), *Cajones de la memoria: la historia reciente del Perú en los retablos andinos* (Lima, 2011), *¿Y después de la violencia qué queda? Víctimas, ciudadanos y reparaciones en el contexto post-CVR en el Perú* (Buenos Aires, 2013) y *En busca de reconocimiento. Reflexiones desde un Perú diverso*, en coautoría con Rocío Trinidad (Lima, 2017).



Créditos

TÍTULO

Fiestas y danzas del Perú

EDICIÓN

Banco de Crédito del Perú
Calle Centenario 156, Urb. Santa Patricia - Lima 12, Perú
División de Asuntos Corporativos
Primera edición, noviembre de 2019.

COMITÉ EDITORIAL

Dionisio Romero Seminario
Alvaro Carulla Marchena

COORDINACIÓN CIENTÍFICA

Juan Ossio Acuña

DISEÑO GRÁFICO

Marianella Romero Guzmán

COORDINACIÓN EDITORIAL

Pilar Marín

Asistencia y compilación bibliográfica

Jesús Tupac Terbullino O.C.D.

Corrección de estilo

Guillermo Niño de Guzmán

PRODUCCIÓN

Ausonia S.A.
Sandro Peroni
Supervisión: Pilar Marín

Preprensa:

Retoque fotográfico: Jorge Morales, Darío Corihuamán,
Leonidas Marín, Rosalía Pineda.

Encuadernación: Nicolás Robles, Ofelia Navarro.

Impresión: Ausonia S.A.

Francisco Lazo 1700, Lima 14, Perú

FOTOGRAFÍAS

Carátula: Bengi Pancca.

Bengi Pancca: pp. Guarda, I, VIII-IX, X, XII-XIII, XIV, XX, 32, 33, 34 (22), 35, 36-37, 50, 67, 97 (13), 109 (14), 111, 112, 115 (25), 118-119, 126, 127, 144, 146 (28b), 147, 148, 149, 150, 222-223, 286.

Eric Lafforgue: pp. VI-VII, 14-15, 24 (7), 107 (7), 116, 117 (28).

Daniel Giannoni Succar: pp. XVIII-XIX, 3, 7, 48-49, 52, 68, 69, 70-71, 104, 105, 108, 110, 114 (22), 122, 132, 218, 219, 270-271, 272, 275 (3), 276, 277, 278-279, 280, 281, 282, 283, 284, 285.

Daniel Giannoni. Archi, Archivo Digital de Arte Peruano: pp. XLII-XLIII, XLIV, 2, 8, 9 (11), 10 (13), 11, 12 (15).

Adrian Sisa Condori: pp. XXIII, XXXII, 42, 43, 44-45, 54-55, 62, 63, 64-65, 152, 154, 155, 187, 188-189, 224, 225, 226-227, 228, 229.

Telmo Cáceres: pp. XXIII, 143 (25).

Martín Alvarado: pp. XXIV-XXV, 99, 235, 237, 242.

Rosendo Quintos: pp. XXVI, XXXVI-XXXVII, 46, 47 (35a, c), 100, 128.

Úrsula de Bary: pp. XXVIII, XXIX, XLI, 57, 107 (8), 133 (12f).

Guillermo Torres Campos: pp. XXX-XXXI, 56, 87 (3b), 141 (22f).

Biblioteca Real de Copenhague, Dinamarca: pp. XXXIII, XXXIV, XXXV (11), XXXVIII, 13 (17a,b,c,d), 275 (4).

Juan Ossio Acuña: pp. XXXV (9, 10), 90 (6b), 181, 186 (5), 192, 194 (6b), 195, 196 (8), 208 (6, 7), 209, 210, 211, 215, 216, 217.

Miguel Ipenza: pp. XL, 31 (14), 66, 87 (3a), 89, 91, 92, 93, 102, 113 (20), 115 (24), 123, 124, 129 (8c, d), 130 (10), 131 (11), 132 (12a, c), 139 (19), 140, 146 (28a).

Yomel Campos: p. 4 (5a).

Ausonia S.A. / Leonidas Marín: p. 4 (5c).

Marcela Oliva: p. 4 (5b).

Museo Larco: pp. 5, 6, 12 (15), 274.

Manuel Medir: pp. 16, 18, 19, 20-21, 106.

Archivo BCP: pp. 22, 23, 24 (6), 25.

Andre Agurto: pp. 26, 27 (10), 30, 74, 76, 77, 109 (12).

Luis Yupanqui: pp. 27 (11), 28-29, 31 (15, 16), 84, 88, 90 (6a), 94, 107 (9), 136 (15), 139 (18), 142, 162, 199.

Juan José Finch: p. 34 (21).

Smith Benites: pp. 38, 39, 58, 82, 133 (12e), 134-135.

Pedro Tinoco: pp. 40, 145.

Sarko Medina Hinojosa: p. 40.

Ministerio de Cultura: pp. 47 (35b), 79 (3c, e), 80-81, 138, 158, 201 (16), 212-213, 236, 238-239, 296.

Eddy Díaz: p. 53.

Martín Oliva Chumbe: pp. 59, 60, 61, 78 (3a, b), 79 (3d), 83 (6), 266, 267, 268, 269.

Juan Puelles: pp. 72, 73, 117 (27), 120, 129 (8b), 131 (9), 136 (14), 143 (24), 168, 170, 172, 173, 174, 175, 178, 179, 202, 204, 205, 206-207, 257.

Radio Andina: p. 83 (7).

Manuel Ráez Retamozo: pp. 86, 94-95, 151, 153, 156, 157, 159, 160, 161, 163, 166, 198, 200, 201 (17), 262 (7b), 264.

Rolly Valdivia: pp. 96, 180, 258-259.

DIRCETUR Junín: pp. 97 (12), 137.

Flavio Flores Mendoza: p. 98.

Andre Rosales / El Auquish: pp. 103, 113 (21), 164-165, 167.

Suyay Xauxa: pp. 109 (13), 139 (20).

Claudio Cortés Aros: p. 114 (23).

Juan Fernando Huamán Valverde: p. 125.

Javier Silva Meiner: pp. 171, 176-177.

Giancarlo Bigolín: pp. 182, 184, 185, 186 (4).

Diego Nishiyama: pp. 190, 194 (6a), 197.

Holly Wissler: pp. 193, 196 (9).

Agencia Andina / Carlos Lezama: pp. 208 (8), 214.

Wilfredo Pacho Poma: p. 220.

Neil Mamani: p. 221.

Julio César Paucarcaja: pp. 230-231, 240, 244, 245, 249, 290.

Luis Herencia: pp. 232, 250, 251, 252-253.

Martín Granados: p. 234.

Teresa Fuller Granda: p. 241.

Carlos Dimas Gil: pp. 246, 247.

Antonio Tamayo / ENSF José María Arguedas: p. 248.

Sonaly Tuesta: pp. 254, 256.

Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú / Manuel Ráez: pp. 260, 261, 262 (7a), 265.

Néstor Soto Maldonado: pp. 302, 306-307.

Calín Romero / Zeppelin Films: p. 304-305.







ESTE LIBRO
SE TERMINO DE IMPRIMIR
EL 27 DE NOVIEMBRE DEL 2019
ANIVERSARIO DE LA GLORIOSA
BATALLA DE TARAPACA.
EN AUSONIA S.A.
LIMA-PERU

90 AÑOS DE LA REINCORPORACIÓN DE TACNA AL PERÚ
1929-2019







