

MUSICA, DANZAS Y MASCARAS EN LOS ANDES

Raúl R. Romero
editor



**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
INSTITUTO RIVA- AGUERO**
Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina

Música, danzas y máscaras en los Andes

MUSICA, DANZAS Y MASCARAS EN LOS ANDES

Raúl R. Romero
editor

Ana María Béjar / Michelle Bigenho / Gisela Cánepa Koch
Leonidas Casas Roque / Zoila Mendoza
Manuel Ráez Retamozo / Raúl R. Romero
Thomas Turino / James M. Vreeland, Jr.

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU
INSTITUTO RIVA-AGUERO
Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina



Este libro es el resultado de las investigaciones de miembros asociados al Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina, auspiciado por la Fundación Ford.

Foto de carátula: Manuel Ráez Retamozo. Personajes del Sol y de la Luna de la danza del *turco*. Ichupampa-Cailloma, valle del Colca (Arequipa), 24 de junio, 1988.
Diseño de carátula: Juan Luis Gargurevich
Coordinación de la edición: Gisela Cánepa Koch

Copyright (c) Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, Proyecto Preservación de la Música Tradicional Andina. Apartado Postal 1761, Lima 100, Perú. Teléfonos: 460-2870, 460-2291, anexo 271. Fax (51 1) 461-1785.

Impreso en el Perú - Printed in Perú
Primera edición, 1,000 ejemplares
Junio, 1993
Segunda edición 1,000 ejemplares
Febrero, 1998

Presentación

“Música, danzas y máscaras en los Andes” es una muy original publicación en nuestro medio, tanto por la metodología en la recopilación de la información, como por el análisis de ésta, a partir del enfoque propio de la antropología y de la etnomusicología. Así, el estudio de las tradiciones vernáculas de nuestro país se realiza en esta oportunidad con todas las facilidades que puede proveer el moderno desarrollo de estas disciplinas; mas el tema de fondo -la afirmación de los valores mestizos de nuestra cultura nacional- en el Instituto Riva-Agüero tiene una larga y noble tradición.

Desde los ya lejanos años de nuestra creación como el primer centro de investigación de la Universidad Católica -hace casi medio siglo- hemos tenido como objetivo principal, el estudio y la difusión de los temas peruanos. Nuestros seminarios de Historia, Arqueología y Etnología tuvieron especial preocupación por la vida rural peruana, pasada y presente. No era entonces una moda; tampoco respondía a una suerte de vanguardia intelectual. Se trataba simplemente del cuidado solícito de un legado recibido del propio José de la Riva-Agüero, y que con cariño y dedicación conservamos. Idea muy clara de esto tuvo el Instituto Riva-Agüero, cuando nuestra Sección de Folklore y Arte Popular incorporó el Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina en 1985. El proyecto se hizo realidad gracias al apoyo financiero de la Fundación Ford y al entusiasmo y seriedad profesional de Raúl R. Romero, su gestor y director desde entonces.

La investigación tuvo varias etapas y todas ellas han confluído en el tramo final, el de la publicación de esas experiencias de recorrido del Perú, documentando a través del registro musical y del visual, la vida y el colorido de las fiestas de nuestra sierra, tanto en lo que se refiere a las actividades agrícolas como a las festividades religiosas católicas. Algunos trabajos complementan los registros aparecidos hasta la fecha sobre la música campesina de los departamentos de Junín, Arequipa, Cajamarca, Cuzco, Lambayeque. Otros contribuyen más a enriquecer el panorama general de los estudios sobre el tema, a entender de manera académica la música y las fiestas; algunas de cuyas manifestaciones materiales guardamos con orgullo en nuestro Museo de Arte Popular.

A propósito de este libro -producto de un recorrido por el país en busca de su identidad- es muy oportuno recordar aquel ya legendario viaje de Riva-Agüero a la sierra del Perú en 1912, también en búsqueda de ese carácter mestizo del Perú, que defendió a lo largo de su vida. Reflexionando sobre la vida campesina de la sierra sureña, donde se vinculan estrechamente las manifestaciones artísticas con las prácticas sociales y económicas, Riva-Agüero encontró muchas de las limitaciones existentes aún hoy. Por eso "Paisajes Peruanos" no es sólo un libro de viajes producto del interés de un curioso o un turista; es la meditación de un peruano interesado en la solución de los problemas de pobreza y de falta de instrucción; sin dejar que los prejuicios del foráneo anulen el valor y la belleza del paisaje, la tradición oral y la música andina. Todo esto se aprecia en el pasaje que aparece a continuación:

"...Los candorosos versos comparan el talle de las doncellas al cimbrarse de los maizales, y las rosadas mejillas de sus rostros morenos a la encarnada y dorada dulzura de las manzanas (Cantos de Huánuco). La égloga se bosqueja con plástica y luminosa simplicidad, mas en el fondo apuntan con frecuencia signos sombríos, malos agüeros, conformes a la aciaga fantasía aborigen: la pastora adolescente apacienta alegre su rebaño de ovejas y cabras, que trepan hacia una verde loma, sobre la cual revuelan acechando, en el aire puro hálcones y cóndores; y los zagales bronceados se apoyan en las pétreas canchas de los apriscos, por cuyas rendijas musgosas asoman husmeando los zorros rapaces. En el horizonte despejado, soplan vientos precursores de tempestad y granizo (Cantos de Chupaca). Los árboles de las quebradas cobijan a la pareja de amantes; y la estrella del amanecer luce piadosa sobre las quejas melódicas del desdeñado. Un cantar de Ayacucho celebra la corriente fecundadora de las anchas acequias que han de cubrir el valle de sembrados y frutos, y anima a los labradores de la comunidad en las regocijadas tareas de romper y apisonar la tierra. Invocan varias coplas al río de Jauja, o al poderoso Apurímac que gira y ondula entre aldeas y caseríos; o encarecen, sobre las lozanas praderas (huayllapampas), la blancura de los ganados, que comparan con las cimas de nieve, y a los que engalanan con cintas multicolores y con orejeras y borlas entretrejidas (El Huaccataqui). Uno de los yaravíes más antiguos y de eufonía más suave que comienza:

*Purum pampapi
piscucunata
A la llanura solitaria,
ibamos los dos
a oír trinar de los pájaros."*¹

José A. de la Puente Candamo
Director del Instituto Riva-Agüero
Mayo 1993

1. Final de *Paisajes Peruanos*. Relato del viaje de José de la Riva-Agüero y Osma a la sierra peruana y boliviana en 1912. Las "Impresiones Finales" fueron publicadas en la *Revista Mercurio Peruano*, en 1918. La última edición es: *Paisajes Peruanos*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1969.

INDICE

	Pág.
Prólogo	11
Introducción	15
<i>Raúl R. Romero</i> Cambio musical y resistencia cultural en los Andes centrales del Perú	21
<i>Thomas Turino</i> La coherencia del estilo social y de la creación musical entre los Aymara del sur del Perú	61
<i>Zoila Mendoza</i> La comparsa los <i>majeños</i>: poder, prestigio y masculinidad entre los mestizos cusqueños	97
<i>Gisela Cánepa Koch</i> Los <i>ch'unchu</i> y las <i>palla</i> de Cajamarca en el ciclo de la representación de la muerte del Inca	139
<i>James M. Vreeland, Jr.</i> Danzas tradicionales de la sierra de Lambayeque	179
<i>Michelle Bigenho</i> El baile de los <i>negritos</i> y la danza de las tijeras: un manejo de contradicciones.	219
<i>Manuel Ráez Retamozo</i> Los ciclos ceremoniales y la percepción del tiempo festivo en el valle del Colca (Arequipa)	253

<i>Leonidas Casas Roque</i> Fiestas, danzas y música de la costa de Lambayeque	299
<i>Gisela Cánepa Koch</i> Máscara y transformación: la construcción de la identidad en la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo	339
<i>Ana María Béjar</i> Bibliografía sobre música y danzas en el Perú	393

Prólogo

Este libro constituye un esfuerzo adicional de la fecunda labor que a lo largo de estos últimos nueve años ha venido realizando el Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina de la Universidad Católica bajo la dirección del destacado etnomusicólogo Raúl R. Romero Cevallos. En un país donde hay tanto desdén a la preservación de nuestro patrimonio cultural, sobre todo en relación a nuestros distintos grupos étnicos, resulta digno de encomio que este proyecto haya sido tan productivo. Gracias a su esmerada dedicación, hoy el Perú cuenta con un Archivo de Música Tradicional Andina, que es único en su género, con la edición de videos y de una variedad de discos de acetato y compactos así como de cassettes musicales. Además, esta tarea de difusión se ha completado organizando programas radiales transmitidos en radioemisoras como Sol Armonía.

Investigación, preservación y difusión de la música tradicional andina han sido pues las tres tareas a las cuales se ha abocado este fructífero proyecto, con el apoyo financiero de la Fundación Ford y los auspicios institucionales del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Los que conformamos el comité asesor de preservación cultural de la Fundación Ford, siempre estuvimos de acuerdo que de todos los proyectos que apoyamos éste fue el que mayor repercusión alcanzó y el que mejor supo cumplir con las exigencias que demandábamos y con sus metas. Estas últimas todavía no se han agotado pues quedan varios departamentos del Perú por investigar. En consecuencia, aunque dicho comité ya no esté en vigencia es deseable que el apoyo brindado no se interrumpa hasta que se pueda contar con una muestra representativa de todo el país.

En estos tiempos de crisis y violencia en que se cree que el mejor paliativo para enfrentarlos son las consideraciones pragmáticas de índole

material, el secular desdén del estado peruano por la cultura ha llegado a su punto más alto. Aparte de unas pocas entidades privadas, nadie le presta mayor atención. En el ámbito internacional, ha sido principalmente la Fundación Ford, con su programa a favor de la preservación cultural, la que más apoyo le ha brindado. No obstante, un renovado interés por los problemas de pobreza, género y derechos humanos pareciera estar alejándolos del gran respaldo otorgado a esta temática. Ojalá esto no suceda pues si bien los problemas que ahora atraen más su atención son importantes, buena parte de la responsabilidad de esta crisis y violencia en que vivimos recae en una falta de respeto a las identidades culturales de la multiplicidad de grupos étnicos que conviven en nuestro país. La viabilidad de nuestro país sólo será posible en la medida que logremos la coexistencia en la diversidad lo cual, a su vez, sólo será factible en tanto podamos admitir que no somos un país homogéneo, que el ser diferente no es signo de inferioridad y que el desarrollo y la tradición no son incompatibles.

De todo esto da cuenta este libro a través de la música, las danzas y las máscaras. Su contenido compendia siete años de investigación por parte del equipo que desarrolló el Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina y por algunos de sus afiliados extranjeros. A lo largo de sus páginas desfilan una gran variedad de géneros representativos de la temática central del libro recogidos en diferentes partes del país pero, particularmente, en aquellos departamentos por donde ha avanzado el proyecto. El valle del Mantaro del departamento de Junín, el valle del Colca del departamento de Arequipa, algunas provincias del Cuzco, otras de Cajamarca y de Lambayeque, figuran prominentemente. Aunque todavía no tocados por el proyecto, gracias a sus afiliados también se hacen presente determinados géneros Aymara y algunas expresiones ayacuchanas traídas a Lima por migrantes lucaninos.

Con estos trabajos el estudio de nuestro acervo musical vernáculo ha ingresado en una nueva etapa que va más allá de la simple descripción y compilación de reliquias hechas en un estilo museográfico. Aparte de dar una gran contribución a su preservación, los artículos aquí agrupados tienen el enorme mérito de mostrarnos que el folklore musical de nuestras provincias es parte del universo socio-cultural en que se desenvuelven sus cultores y, por lo tanto, un testimonio de extraordinario valor para comprender la conceptualización que hacen de su realidad, los símbolos bajo los cuales recrean sus distintas formas de identidad y la capacidad de adaptación o resistencia a un mundo que se transforma aceleradamente.

Una primera enseñanza que se recoge de estos estudios es que entre la música y el orden sagrado hay una estrecha relación en los Andes. Ella constituye un vehículo de comunicación y exaltación de las divinidades de

origen pagano como cristiano. Es, a su vez, un instrumento que debe de procurar la armonía del hombre con el cosmos. De aquí que la variedad de géneros que existen deban adecuarse a los distintos ciclos que pautan la vida social y que el dualismo que ordena el espacio y a los grupos sociales sea un ingrediente fundamental de la estructura musical vigente en los distintos géneros y de las competencias o *atipanakuy* que enfrentan a unos bailarines con otros. Un paradigma de esto último es el danzante de tijeras o *danzaq*, cuyo instrumento sonoro, compuesto de dos barras metálicas que representan al varón y a la mujer, al tintinear recrea la conjunción que fertiliza a la humanidad del mismo modo que su acto competitivo, basado en el valor de la reciprocidad, recrea la unidad del orden social.

Siendo un ingrediente fundamental de la trama social, cada etapa del ciclo vital de los individuos así como las diferentes actividades de naturaleza privada y pública que discurren a lo largo del año tienden a asociarse con distintos géneros musicales. De ellos dan cuenta las canciones que se entonan solo para el bautismo, corte de pelo, el matrimonio o los funerales o aquellas que acompañan a la fabricación de los adobes, el techado de las casas, la siembra o cosecha del maíz, la marcación de los ovinos, auquénidos y vacunos, la limpieza de las acequias o las fiestas patronales. Cada momento tiene su repertorio musical que no debe de alterarse so peligro de que se tambalee aquel orden que fue preestablecido por las divinidades en el *illo tempore*.

En cada pueblo y región de los Andes se repite siempre este mismo patrón. Esto no quiere decir, sin embargo, que estos géneros musicales sean inmutables. En esta matriz andina hay un gran margen para la variedad. Así, por ejemplo, en muchas partes hay un género melódico para el carnaval, sin embargo aquel de Cajamarca es muy distinto al ayacuchano, este del cuzqueño y puneño y así sucesivamente. Lo mismo sucede con las danzas. El baile de las *palla* es exclusivamente norteño, mientras que aquel del danzante de tijeras se circunscribe sólo a Huancavelica, Ayacucho y Apurímac.

Y así como se dan estas variaciones regionales, unos llegan a trascender sus esferas locales y proyectarse a ámbitos mayores que muchas veces desbordan los límites nacionales. Quizás algunos años atrás esto último no era posible, pero con el avance de los medios de comunicación y el incremento de las migraciones hoy comenzamos a presenciar transformaciones inéditas.

Como consecuencia de esto último, hoy la sociedad andina vive cambios inéditos que han sacudido al conjunto nacional. Una lectura cuidadosa de este libro nos muestra hasta qué punto el estudio de la música y las danzas andinas puede abrirnos las puertas para comprender los derroteros en los cuales se enrumba nuestro país.

Juan M. Ossio A.
mayo 1993

Introducción

Los artículos que integran este libro son el resultado de los estudios realizados en diversas regiones del sur, del centro y del norte andino por los investigadores del Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina desde su inicio, en 1985, así como por algunos de los investigadores afiliados no residentes en el país que coordinaron y compartieron sus trabajos con el Proyecto durante su permanencia en el Perú. Estos estudios se han centrado en el marco de la temática de la música andina y de sus contextos más frecuentes: las fiestas y los rituales, y dentro de ellos, las danzas y las máscaras tradicionales.

El libro se inicia con dos artículos que enfatizan los procesos musicales y culturales de dos regiones distintas de los Andes peruanos: el valle del Mantaro (Junín) y Puno. En el primero, Raúl R. Romero se refiere a la pugna entre tradición y modernidad en una región que ha experimentado como ninguna otra la penetración del mercado y de las comunicaciones. El cambio musical y cultural resultante, agudizado desde principios de siglo, y sus efectos en la música, el ritual y las danzas del valle del Mantaro, son analizados sin perder de vista un movimiento de resistencia cultural que ha contribuido a fortalecer la identidad de sus distritos y del valle en general. Por otro lado, el caso de los Aymara de Conima, en la región del norte del lago Titicaca en Puno, es estudiado por Thomas Turino a través de una óptica que explica cómo su música se entrelaza y relaciona con la existencia cotidiana de los conimeños. Los valores y las preferencias estéticas expresadas en las formas de ejecución instrumental, en la organización grupal de los conjuntos, en la composición de las piezas musicales e, inclusive, en los ensayos previos y en los procesos de aprendizaje, aparecen en el discurso del autor unidos orgánicamente, y reforzándose mutuamente, con la cultura y la vida práctica de los Aymara de Conima.

Las danzas tradicionales en los Andes son dramas coreográficos que consisten en movimientos y gestos, por un lado, y en sonidos musicales por el otro. Música y danza constituyen una sola unidad indivisible. Se caracterizan por tener una coreografía estructurada, por la presencia de elementos teatrales, por el rol protagónico de danzantes disfrazados y enmascarados, y por una tradición oral que provee una historia de base mítica o legendaria a la acción simbólica del evento. Zoila Mendoza-Walker realiza un análisis de la danza de los *majeños* del distrito de San Jerónimo, Cuzco, con particular atención a sus orígenes históricos y en contraste al proceso de la misma danza en Paucartambo. El rol de la danza en la configuración de la identidad local, los principios que ésta promueve: poder, prestigio y masculinidad y el papel que cumple como un contexto fundamental en el que se definen relaciones étnicas, sociales y de género son investigados por la autora.

Dos danzas de Cajamarca, los *ch'unchu* y las *palla*, son enfocadas por Gisela Cánepa Koch como parte del ciclo mítico de la muerte del Inca. Ambas danzas, las únicas que han sobrevivido a un dramático proceso de desaparición de tradiciones coreográficas en Cajamarca, son sometidas a un detallado análisis de sus coreografías y de sus personajes, que explica el significado utópico, y el sentido propiciatorio de ambas expresiones. Siguiendo la ruta del norte andino del Perú, James M. Vreeland, Jr. describe las danzas tradicionales de la sierra de Lambayeque, principalmente de los distritos de Incahuasi y Cañaris, Penachí y Colaya. Danzas como la *cashua* o el *taki*, los *negros*, el *aylli* y la danza de los *chimo*, a la cual dedica la mayor atención, son descritas con una acuciosa documentación histórica de los siglos dieciocho (del obispo Martínez Compañón) y diecinueve (de Enrique Brüning). El fenómeno de la migración del campo a la ciudad no puede estar ausente en el campo de la música y las danzas andinas, y Michelle Bigenho presenta el caso de la danza de los *negritos* y de la danza de las tijeras de los migrantes de Ishua, Ayacucho, en Lima. La autora describe su experiencia personal en varias fiestas de los migrantes en Lima, enfocando el tipo de catolicismo popular inherente a ellas y sus varios discursos religiosos, que aún no se han perdido.

Una visión del ciclo festivo y ritual, y su correspondencia con la música y las danzas de una región específica, es propuesta por Manuel Ráez Retamozo en su estudio del valle del Colca (Arequipa). Aludiendo a la existencia de una cuatripartición del tiempo festivo el autor asocia un tiempo de escasez con la danza del *khamile*, un tiempo de protección con la danza del *witite* y un tiempo de agradecimiento con la danza del *turco*. La inclusión de una tipología musical e instrumental del valle añade una dimensión inédita a estudios previos sobre la zona. Un artículo que también trata el área geográfica de Lambayeque, pero esta vez su zona costera, describe su ciclo festivo y el sistema de cargos religiosos, la música y danzas poco conocidas y

documentadas por la literatura como los *diablicos*, los *negritos*, los *ingleses* y las *pastoras*, así como la representación dramática de los Reyes Magos.

Un elemento infaltable en las fiestas y las danzas andinas, que expresa en forma condensada muchos de sus significados más profundos, la máscara, es analizada por Gisela Cánepa Koch en su segunda contribución en este libro. A partir del estudio de caso de las danzas en la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo, Cuzco, establece las bases de una teoría de la máscara en el ritual para el caso andino. La máscara es, para la autora, de carácter ambivalente, y posee la capacidad de transformar y de transferir poder. A través de un análisis de oposición de presencia/ausencia de la máscara, analiza el rol de ésta en el ritual y su contribución al proceso de creación de identidad. Por último, el libro concluye con un importante documento de ayuda al investigador en los campos de la música y de la danza. Una bibliografía selectiva de música y danzas elaborada por Ana María Béjar, que será de una gran utilidad para el estudioso que desee introducirse en estos temas y para quienes busquen títulos de difícil ubicación en el país.

Agradecimientos

A lo largo de estos años (1985-1993) el Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina ha recibido el impulso y la ayuda de numerosas personas e instituciones. Juan M. Ossio tuvo la primera iniciativa en sugerir una acción para la preservación de la música andina, que se materializó en este Proyecto gracias a la entusiasta acogida y permanente apoyo de Antonio Muñoz Nájjar, responsable del Programa de Preservación Cultural de la oficina de la Fundación Ford para la región andina y el cono sur. El comité consultivo para la preservación cultural de la Fundación Ford convocado por Antonio Muñoz Nájjar, conformado por María Rostworowski, Santiago Agurto Calvo, Duccio Bonavía, Carlos Rodríguez Saavedra y el propio Juan M. Ossio, contribuyó a diseñar las grandes líneas del Proyecto. En la Pontificia Universidad Católica del Perú, institución que acogió el Proyecto a través del Instituto Riva-Agüero, queremos agradecer a los que en una primera etapa prestaron un apoyo incondicional a su instalación y desarrollo, como al entonces director del Instituto Riva-Agüero, padre Armando Nieto Vélez, y al rector José Tola Pasquel. En años recientes, el actual director del Instituto, doctor José Agustín de la Puente Candamo, el rector Hugo Sarabia Swett y el vicerector Salomón Lerner aseguraron la continuidad del Proyecto con un renovado apoyo e interés en el mismo. Muchos son los funcionarios que facilitaron la administración del Proyecto con su amabilidad y buen trato: Carlos Romero Izaga, Carlos Soldi, Sebastián Secchi, Carlos Sotomayor, Carlos Gómez y Luis Urbano. En el Instituto Riva-Agüero, Mildred Merino de Zela nos prestó siempre su asesoría y apoyo académico; Carlos Gatti y Jorge Wiese canalizaron creativamente las diversas tareas administrativas

durante los primeros 3 años; Pedro Guibovich y Carlos Gálvez desde la secretaría continuarían esta colaboración, al igual que Luis Bacigalupo, desde la subdirección; César Gutiérrez Muñoz, primero como subdirector del Instituto y luego desde el Archivo de la Universidad estuvo siempre cerca del Proyecto y sus problemas cotidianos ayudando a resolver no pocos de ellos; agradecemos de manera especial a Marimeña Jiménez del Castillo, quien desde la administración del Proyecto colaboró decisivamente con la publicación de este libro asumiendo varias funciones editoriales. La Dirección Académica de Investigación de la PUCP, en la persona del Ing. Luis Montestruque, nos otorgó el apoyo definitivo para hacer de este libro una realidad. En las regiones que visitamos en estos años muchas personas e instituciones nos brindaron su hospitalidad y conocimiento de la zona: Hugo Orellana en Jauja, Pablo Sánchez Zevallos y Alfredo Mires en Cajamarca, El Instituto Pastoral Andina y Claudio Horoz de la Casa campesina del centro Bartolomé de las Casas en el Cuzco, Luis Rocca en Zaña, Mario Zolezzi y la misión DESCO en el valle del Colca, James Vreeland en Chiclayo y Leo Casas Ballón quien nos dio siempre los primeros consejos antes de iniciar el trabajo de campo en una región. Finalmente, nuestro agradecimiento especial a los que permitieron cumplir con los fines del Proyecto: a los músicos y a los danzantes de todas aquellas regiones que nos acogieron con simpatía y permitieron que su arte, su talento y su cultura fueran documentados por nosotros.

*Raúl R. Romero Cevallos
Junio 1993*



Cambio musical y resistencia cultural en los Andes centrales del Perú*

Raúl R. Romero

Introducción

Una de las opiniones más difundidas acerca de los efectos de la modernización sobre la música tradicional es que aquélla es el comienzo del fin para la tradición, constituyéndose en una barrera implacable para su continuidad. El presente ensayo describe un caso en el que este encuentro no es necesariamente letal. La creencia común y simplista acerca de la modernidad, no permite comprender la variedad de respuestas culturales que surgen cuando las comunidades rurales confrontan un proceso de integración dentro de un contexto nacional más amplio. En el caso presentado aquí se puede observar que, mientras algunas tradiciones musicales particulares sí resisten los cambios externos -muchas veces al costo de su propia existencia-, otras, incorporando nuevos elementos o evolucionando hacia diferentes estilos interpretativos, se adaptan a las circunstancias sin abandonar completamente, a pesar de ello, sus raíces más profundas.¹

Este estudio no sugiere que la expansión capitalista hacia las áreas rurales y sus frecuentes consecuencias de desintegración cultural, sean

* Esta es una traducción del artículo "Musical Change and Cultural Resistance in the Central Andes of Peru," publicado en *Latin American Music Review* 11(1):1-35, (1990). Esta versión incluye algunos datos actualizados.

1. Estos niveles de cambio musical no necesariamente tienen que corresponder con aquéllos sugeridos por Nettl, que ha distinguido los siguientes grados de cambio musical: "Sustitución de un sistema musical por otro; cambio radical de un sistema; cambio gradual y normal; y variación permisible" (1983: 178). El propósito de este artículo es el de presentar un estudio de caso y no pretende generalizar en gran escala las alternativas y posibilidades del cambio musical.

procesos ficticios. Al presentar una descripción de los principales niveles de la producción musical en la región, este artículo pretende mostrar, a un nivel general, que, mientras las fuerzas dominantes del cambio determinan en muchos casos la disolución de culturas musicales tradicionales, estos efectos negativos no son necesariamente inevitables. Consecuentemente, el etnomusicólogo puede esperar, bajo ciertas condiciones, que la persistencia de la música tradicional -o su adaptación exitosa hacia nuevas formas sin perder su esencia- sea posible dentro de un contexto de modernización e integración económica. Sin embargo se debe recalcar que el principal propósito de este artículo no es el de discutir el tema del cambio musical a un nivel teórico sino más bien el de presentar un estudio de caso relacionado con un contexto específico. Tampoco intentamos generalizar sobre los diferentes tipos o niveles de cambio musical, tomando en consideración las dificultades que existen para distinguir inequívocamente entre ellos (Béhague 1986: 17).

El caso del valle del Mantaro en los Andes centrales peruanos es útil y particularmente importante para nuestro caso, porque esta región, más que ninguna otra, sobrellevó, a inicios de este siglo, los efectos de la urbanización y la modernización. La región ha atravesado por un proceso intenso de integración económica al contexto nacional, pero este proceso no ha originado un deterioro cultural. Al contrario, algunos aspectos claves de su cultura tradicional -como el sistema de fiestas, por ejemplo- experimentaron un inesperado surgimiento y revitalización, causando como resultado la aparición y el crecimiento de numerosos grupos musicales y de danzas en cada pueblo de la región.²

La premisa metodológica central de este artículo es que las causas para estas peculiares y variadas respuestas de resistencia cultural en el Perú central, se deben encontrar no solamente en el nivel de la música en sí misma sino también en la particular evolución social y económica del campesinado del valle y en la manera específica en que la región se articula dentro del contexto nacional. Como resultado, los habitantes del valle desarrollaron una mentalidad que les permitió no solamente mantener con orgullo los valores tradicionales y su identidad cultural

2. El trabajo de campo, sobre el cual se basa este artículo, fue realizado en el valle del Mantaro en el año 1985, gracias al apoyo de la Fundación Ford, en el marco del Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina ejecutado por la Pontificia Universidad Católica del Perú - Instituto Riva-Agüero. La recolección de información fue efectuada conjuntamente por el autor y por Manuel Ráez Retamozo, a quien agradezco su ayuda e iniciativa durante ese período. También quisiera agradecer a Zoila Mendoza-Walker por sus útiles comentarios a este artículo. Un total de 80 horas de grabaciones de campo fueron obtenidas durante la investigación, todas las cuales están depositadas en el Archivo de Música Tradicional Andina de la Pontificia Universidad Católica del Perú - Instituto Riva-Agüero.

-a pesar de las nuevas fuerzas del cambio- sino también desarrollarlos y difundirlos usando los mismos elementos introducidos por el mundo urbano.

El cambio musical en el valle del Mantaro surge como un proceso que reafirma los valores tradicionales, en lugar de convertirse en la razón de su extinción. También aparece como la única manera por la cual los elementos básicos de la tradición musical pueden atreverse a persistir en el Perú moderno. Si la cultura musical tradicional no cambiara, desaparecería sin duda alguna bajo las fuerzas del mercado moderno y de la economía nacional. En realidad, este último ha sido el caso de muchas tradiciones musicales que han resistido el cambio externo en el valle del Mantaro. El cambio musical es por lo tanto una importante estrategia a través de la cual la tradición musical puede transformar y adaptar sus formas y estilos externos a un nuevo contexto. Si las culturas musicales tradicionales deben evolucionar dentro de un contexto de modernidad -y esta parece ser una alternativa inevitable en muchas partes de los Andes peruanos- este caso es el ejemplo de un intento exitoso de adaptación cultural llevado a cabo por el campesinado andino a pesar de los procesos de homogenización y uniformización cultural que conlleva el capitalismo.

La región, la población.

El valle del Mantaro se encuentra en el departamento de Junín, en los Andes centrales del Perú. El área, situada aproximadamente a 300 Km. de la ciudad de Lima, comprende tres provincias: Jauja, Concepción y Huancayo. Está rodeado por dos cordilleras: la Occidental y la Central; tiene aproximadamente 60 Km. de largo y una altitud de entre 3,000 y 3,500 m.s.n.m. Su economía se basa primordialmente en la agricultura, que es muy productiva, y en la ganadería.

La región, que aquí llamamos valle del Mantaro, no solamente se refiere al valle en sí mismo -la llanura ribereña- sino también a sus zonas altiplánicas. Varios distritos están localizados en estas áreas que se yerguen sobre las márgenes de los tributarios del río Mantaro. Estos pueblos están ubicados a una altura de entre los 3,500 y 4,000 metros sobre el nivel del mar. Sobre ellos existe una zona ecológica aún más elevada que se encuentra a más de 4,000 metros rodeando el valle, una llanura altiplánica (Puna) que consiste principalmente en zonas de pastoreo con pequeña o ninguna actividad agrícola (Mayer 1981).

La región está habitada por unos 530,437 habitantes, de los cuales 96,708 residen en la ciudad de Huancayo, el principal centro urbano y



comercial del valle. El resto está distribuido en las ciudades capitales de las provincias de Concepción y Jauja y en los ochenta y dos distritos que componen el valle del Mantaro.³

El valle del Mantaro ha experimentado un cambio social y económico muy intenso desde los inicios del presente siglo. Arguedas (1953: 118) ha señalado 4 factores principales en este proceso: 1) la existencia de grandes centros mineros en zonas vecinas que constituyen polos de desarrollo y migración; 2) la construcción, a principios de siglo, del ferrocarril central y de la carretera que une el valle con la ciudad de Lima; 3) la proximidad del valle del Mantaro con la ciudad capital del país; y 4) su riqueza agrícola y la ausencia de un sistema feudal de hacienda en la región. Como resultado de estos factores, la economía del valle -principalmente sustentada en su producción agrícola- se integró al contexto nacional con gran éxito. Sus habitantes, la mayoría de ellos minifundistas, se convirtieron en los principales beneficiarios.⁴

A través de esta prosperidad e integración económica, la estructura social y étnica del valle comenzó a cambiar. Desde fines del siglo XIX, los sectores campesinos asociados a una cultura indígena, comenzaron a experimentar las repercusiones de los cambios socio-culturales que afectaron a la región. En el siglo XX, la población mestiza era ya predominante en el valle del Mantaro (Tschopik 1947; Arguedas 1953; Adams 1959). Lo que distingue exactamente a una cultura mestiza de una indígena, continúa siendo un tema polémico en la literatura antropológica andina (ver Cotler 1969; Fuenzalida 1970; Ossio 1978). En el mismo valle del Mantaro, la cuestión étnica no ha sido tratada en profundidad a pesar de ser una de las regiones andinas más documentadas en la literatura antropológica (ver por ejemplo Tschopik 1947; Arguedas 1953, 1957; Quijada Jara 1957; Adams 1959; Hutchinson 1973; Alberti y Sánchez 1974; Escobar 1974; Long y Roberts 1978; Celestino y Meyers 1981; Mayer 1981; Mallon 1983).

Arguedas describe la cultura indígena considerando su relación religiosa con la tierra y su noción colectivista de las relaciones sociales.

3. *Atlas del Perú*. Lima: Instituto Geográfico Nacional. 1989.

4. Arguedas (1957) enfatiza la falta de un sistema de hacienda en el valle como el principal factor histórico que explica la situación particular del campesinado en el valle del Mantaro. De acuerdo con Arguedas, esta ausencia se explica por la temprana alianza entre los Huancas (el grupo étnico local que habitaba el valle) y los conquistadores españoles. Los Huancas deseaban liberarse del dominio Inca y recobrar su poder regional. A cambio, los españoles victoriosos les permitieron conservar sus tierras bajo un estatus de privilegio. Mallon, sin embargo, afirma que otra explicación para la ausencia de un sistema de hacienda es que la ecología del área no se adaptaba a los métodos agrícolas extensivos que caracterizaban al latifundismo (Mallon 1983: 39).

Cuando esos valores son sustituidos por ideales occidentales -como la propiedad privada, el trabajo remunerado, y el individualismo- y cuando el indio se integra al sistema económico nacional, entonces éste inicia un proceso de cambio que culmina cuando se convierte en mestizo (Arguedas 1953: 121-122). Lo que distingue al mestizo del valle del Mantaro de otros mestizos es que, mientras en otras regiones éstos eran individuos “atormentados, inestables y solitarios”, en el valle del Mantaro el mestizo evolucionó como una clase social. El mestizo “no sólo no reniega de su situación y estado, sino que se siente feliz de ella. Se trata de un tipo culturalmente bien ajustado, a pesar de los complejos elementos que lo integran.” (Arguedas 1953: 122). En el valle del Mantaro el resultante mestizo ha combinado rasgos de una cultura indígena con valores y prácticas occidentales. El campesinado mestizo acepta las reglas del mercado capitalista y lo confronta con un espíritu agresivo y de empresario moderno, pero sin perder su sentido de solidaridad, sentido comunal, costumbres y tradiciones culturales (Arguedas 1953: 123).

Adams (1959), sin embargo, documentando las percepciones locales de los habitantes del distrito de Muquiyaayo en la provincia de Jauja, considera otros tipos de indicadores que distinguían al estatus mestizo del indígena en el valle a finales del Siglo XIX. Un indio, por ejemplo, hablaría sólo el quechua, usaría ropa campesina, y conservaría el derecho a usar los terrenos comunales pero obtendría un ingreso menor y disfrutaría de un estatus social inferior que los mestizos. Estos, en cambio, usarían ropas europeas, hablarían el español tanto como el quechua, y podrían ejercer oficios públicos en el gobierno distrital, tendrían acceso a la propiedad privada de sus tierras, y también mayores oportunidades educacionales, entre otros factores (Adams 1959: 83). Las diferencias entre estos segmentos habrían de desaparecer a través del presente siglo y “los eventos que habían separado a los indios y mestizos desaparecieron o fueron cambiados para permitir una participación conjunta. Costumbres como la vestimenta, el lenguaje, y las ocupaciones, cesaron de ser rasgos distintivos” (Adams 1959: 92).

El campesinado del valle, sin embargo, puede ser categorizado actualmente como mayoritariamente mestizo. Se ha adaptado armónica y exitosamente a un mundo cambiante en el que el comercio, la migración y la industrialización son fenómenos cotidianos. Hoy en día la mayor parte del campesinado es bilingüe; nuevas fuentes de ingreso complementan las actividades agrícolas; muchos de los pueblos adyacentes a la carretera central disfrutan de servicios y facilidades urbanas; y la migración a los centros urbanos es un vehículo importante para la trasmisión cultural. La configuración cultural del campesinado mestizo del valle del Mantaro se basa firmemente en tradiciones culturales que no han sido

olvidadas a pesar de la presencia de la modernidad en sus múltiples facetas.

Una implicación importante de la conformación étnica del campesinado del valle del Mantaro explicada anteriormente, es que la población es culturalmente homogénea. La literatura mencionada, que ha estudiado esta zona como un universo geográfico cultural homogéneo, confirma esta noción. Sin embargo, el hecho de que no podamos aplicar la clásica dicotomía indio versus mestizo en el valle del Mantaro, no significa que no haya diferencias culturales entre sus pobladores. Una diferencia fundamental es que mientras los distritos de la parte baja del valle han sido los más beneficiados por los procesos de urbanización, las comunidades de altura mantienen un estatus más tradicional, debido quizás a su relativo aislamiento de las ciudades de Huancayo y Jauja, principales polos urbanos de la región. El trabajo ritual y comunal, por ejemplo, está más vivo en los pueblos de altura que en los distritos de la llanura ribereña. Asimismo, el sistema de fiestas aparece en su mejor forma en los distritos de la parte baja, mientras que en las comunidades de altura, que tienen generalmente menores recursos económicos, el sistema de fiestas mantiene un perfil bajo. Esta determinación geográfica y ecológica de diferencias culturales entre la población andina, ha sido también observada en otras regiones. Los pueblos y distritos cercanos a las carreteras principales y a los centros urbanos del valle experimentan un cambio social y económico más intenso que los que están lejos de ellos (Van den Berghe y Primov 1977: 123). En el valle del Mantaro las comunidades localizadas en una altitud mayor, tienen, en efecto, un acceso limitado a las principales vías de comunicación y a los centros urbanos del valle y disfrutan, por lo tanto, de menores recursos económicos. Ellos han experimentado a un ritmo más lento los efectos de la urbanización y de la modernización y, consecuentemente, han mantenido algunas tradiciones musicales y culturales que en los distritos de la parte baja del valle ya han desaparecido.⁵

La ausencia de un segmento indígena en el valle y el predominio de una población mestiza, sin embargo, nos causa un problema de

5. Un segundo elemento de diferenciación del campesinado del valle es la oposición entre los dos polos de desarrollo regional en la zona: Huancayo y Jauja. Esta oposición puede ser vista solamente a través de ciertas formas de manifestaciones artísticas como la danza. Ninguna danza específica dentro de las numerosas que existen en el valle es compartida por ambos polos. Cada provincia tiene sus propias danzas que no comparte con la otra. Esta oposición, sin embargo, no puede ser vista en ninguna otra forma musical, cultural, social y económica. Por lo menos no ha sido documentada hasta ahora. Consecuentemente no se harán referencias a esta oposición en este artículo.

terminología al referirnos a la diversidad de expresiones musicales de la región. La oposición entre una música mestiza y una indígena ha guiado durante décadas la interpretación de la música andina como un todo (Romero 1985: 232). Arguedas añadía la dimensión de “música señorial” cuando se refería a las expresiones musicales de los sectores occidentales (latifundistas o profesionales liberales) que existían en importantes capitales de los Andes peruanos. Sin embargo, Arguedas notó que solamente en Ayacucho este sector había producido un estilo musical propio (1976: 240). Algunos autores como Turino (1984), prefieren usar la dicotomía “campesino” y “urbano mestizo” en el caso de algunos estilos instrumentales en el Sur andino. No obstante, estas categorías no se pueden aplicar al valle del Mantaro, donde el mestizo también es un campesino, un pequeño agricultor que puede residir tanto en el contexto rural como en un pueblo urbanizado. El punto en cuestión en este caso es que mientras el campesinado del valle del Mantaro es predominantemente mestizo, hay algunas expresiones musicales en la región que no se podrían describir adecuadamente como tales. Muchas de estas manifestaciones musicales son la continuación de antiguos modelos prehispánicos y coloniales que continúan resistiendo a los cambios externos.

Este es el caso, por ejemplo, de la música ritual y comunal. Uno podría describir a estos géneros como indígenas, pero tal descripción podría ser malinterpretada porque estaría refiriéndose sólo a los sonidos musicales pero no a los productores de estos sonidos. De cualquier modo, éste no es el único caso en los Andes peruanos en que los mestizos adoptan y preservan expresiones musicales indígenas. Arguedas ha observado que “el arte popular mestizo es de la más neta ascendencia indígena: en lo que se refiere a las canciones, por ejemplo, los mestizos cantan como suyos los *waynos* indígenas” (1989:14). Tomando en cuenta esta paradoja cultural y la ambigüedad de la terminología existente sobre la diferenciación étnica y social de las expresiones musicales de los Andes, la organización interna de este artículo se basará en los contextos de interpretación, evadiendo, por consiguiente, la terminología étnica usual -con la única excepción del término mestizo- que en este caso podría llamar a confusión.

Tres niveles diferentes de actividad musical pueden distinguirse en el valle del Mantaro: 1. Expresiones musicales que pueden ser vistas como una continuación de modelos prehispánicos y coloniales que han resistido el cambio externo, refugiados dentro del contexto de la comunidad cerrada y del ritual; 2. Manifestaciones musicales que son recreaciones mestizas de tradiciones regionales desarrolladas dinámicamente por el sistema de fiestas; y 3. Nuevos estilos musicales que se han desarrollado de los niveles anteriores que tienen a la ciudad capital de Lima como su principal centro

de actuaciones y a los medios radiales y discográficos como sus vehículos de comunicación más importantes. Estos tres niveles de actividad musical en el valle del Mantaro corresponden a diferentes reacciones culturales del pueblo andino frente a la modernidad: resistencia, adaptación, y evolución. Veremos cómo estas respuestas aparecen en las diferentes manifestaciones musicales de la región.

Música y ritual

El ritual ha sido definido como cualquier clase de comportamiento formalizado (Leach 1972). Sin embargo, en esta sección me referiré al ritual como una forma de comportamiento exclusivamente relacionado con seres o poderes míticos (Turner 1967). El ritual en el valle del Mantaro que coincide con esta definición es la marcación de los animales o *herranza*, un evento privado -celebrado por las familias que son dueñas del ganado-vinculado a la fertilidad animal y al *wamani*, una deidad andina asociada a las montañas. Según las creencias él es el dueño de las cosechas y del ganado de la región y los campesinos que creen en él lo respetan y le temen. La creencia en el *wamani* no es, sin embargo, universal. En el valle del Mantaro no todos sus habitantes creen en su existencia. La *herranza* tiene lugar cada 25 de julio, fecha que coincide con el aniversario católico de fray *Santiago*. Algunas comunidades retardan su celebración hasta la octava, el 1º de agosto, y algunas otras celebran el ritual en cualquier día del mes de agosto. Las *herranzas* que yo observé en el valle del Mantaro son similares a aquellas descritas para los departamentos de Huancavelica (Fuenzalida 1980) y Ayacucho (Isbell 1978; Quispe 1969). El rol de la música en el ritual es de una importancia suprema. Cada paso de la ceremonia tiene una música especial, y la música es un elemento esencial del evento. El hecho de que esta música especializada sólo aparezca en este contexto, reafirma la idea de que el ritual de la *herranza* es una unidad indivisible de acción y sonido.

La siguiente descripción se basa en la observación directa del mismo ritual en tres diferentes pueblos del valle del Mantaro (Huancán, Huayucachi y Masmachicche) y en entrevistas y grabaciones solicitadas a músicos de la *herranza* de otros dos pueblos (Masma y Pariahuanca). El ritual se puede dividir en dos partes: la víspera y la marcación propiamente dicha. El siguiente esquema presenta una síntesis de la secuencia de los rituales de la *herranza* observados en estos pueblos:

VISPERA: CONSTRUCCION DE LA MESA RITUAL

CHAUPI MESA: períodos de descanso

CHAUPI TUTA: danza general nocturna y visita a amigos y parientes.

KOKA KINTU: ritual de las hojas de coca.

LUCI LUCI: cacería ritual de animales con fuego en la madrugada.

DIA CENTRAL: MARCACION DE LOS ANIMALES (CANCIONES PARA LOS DIVERSOS ANIMALES Y PARA LOS DUEÑOS O PATRONES).

KOKA KINTU

CHICO CHICO: Despedida.

Fuenzalida (1980) y Quispe (1969) han descrito en profundidad los variados pasos de este ritual y repetirlos aquí sería innecesario. Muchas de las etapas descritas por ellos son también válidas para el caso del valle del Mantaro, por lo que sólo describiré aquí lo que resulte relevante para nuestros propósitos. Después de la ofrenda al *wamani* -si ésta ocurre-, la familia convocante y sus invitados proceden a preparar la mesa ritual. En la mesa son depositados todos los objetos rituales: una imagen de *Santiago*, figuras de animales, hierbas y flores de la montaña, piedras, tierra y minerales, vino, azúcar, y los instrumentos que se utilizarán en la marcación. Luego de la preparación de la mesa ritual, o armazón de mesa, los participantes se reúnen alrededor de ella bebiendo y danzando. Ellos también visitan a familiares y amigos en el pueblo, actividades que duran toda la noche hasta la madrugada del siguiente día.

Para cada etapa del ritual son ejecutadas melodías especiales o tonadas. Las tonadas para danzar (*chaupi tuta*) son usualmente llamadas *zapateo*. El término *pasacalle* tanto como el de *paseo* o *visitacha* es usado cuando los músicos caminan por las calles con otros participantes visitando hogares en donde bailan por un tiempo antes de ir a visitar a otras familias. Entre estos eventos hay períodos de descanso en los cuales los participantes se reúnen alrededor de la mesa principal llamada *chaupimesa*. En uno de éstos tiene lugar el *koka kintu*. Una cantidad específica de hojas de coca se reparte a todos los participantes para que ellos elijan las que no están rotas. Cada hoja de coca representa una cantidad previamente

designada de ganado (por ejemplo, una hoja puede ser igual a 100 cabezas de ganado). Los participantes deben encontrar el número esperado de hojas que satisfaga los requisitos para aquel año. Si ellos no pueden encontrar el número adecuado, se cree y se predice que el ganado no va a tener un buen año.⁶ Todas estas actividades duran la noche entera hasta el *luci luci*, una cacería ceremonial de los animales que consiste en conducirlos con fuego fuera del corral hacia el lugar donde serán marcados. Luego de esta ceremonia, los participantes se van a dormir y descansan durante el resto del día.

El día central es dedicado principalmente a la marcación propiamente dicha. Muchos animales pueden ser marcados: ganado vacuno, ovejas, llamas, burros y otros animales. Para cada animal hay una tonada que puede ser denominada *tangra*, marca, *herranza* o *señalay*. La marcación se realiza con cintas de diferentes colores determinados según el animal marcado. Las cintas permiten al propietario señalar las características de los animales.

En algunas comunidades tiene lugar una ofrenda al *wamani* antes de la iniciación de la víspera. Este pago es realizado por el jefe de la familia que va a la montaña, donde supuestamente vive el *wamani*, y le ofrece sus productos a cambio de su protección. En Chuschi, Ayacucho, este pago es ofrecido después de la marcación (Isbell 1978). En el valle del Mantaro, sin embargo, la creencia en el *wamani* ha desaparecido en los distritos de la llanura ribereña y persiste solamente en algunas comunidades de la zona alta. Aún sin la creencia en el *wamani*, la *herranza* persiste como un ritual reproductivo del ganado, dedicado y realizado para los animales. Como un informante expresó: “es una fiesta para los animales, no para las personas”. En las comunidades en que la creencia en el *wamani* aún persiste, la coincidencia entre la celebración católica del *Santiago* con el pago al *wamani* no contradice este ritual. Como Fuenzalida ha mencionado (1980), ambos símbolos interactúan en la mentalidad andina: el *Santiago* está asociado a la guerra mientras que el *wamani* lo está a un ave mítica también ligada a la guerra; *Santiago* es el “hijo del trueno” mientras que el *wamani* tiene conexiones con el rayo (Fuenzalida 1980: 160).

La música y el ritual, en el caso de la *herranza*, son indivisibles, pues a cada período del ritual le corresponde una clase específica de música o tonada. Un autor local en el valle, ha citado hasta 18 tipos diferentes

6. Esta descripción del *kintu* nos fue proporcionada por Paulino Porta del distrito de Huancán, cerca de Huancayo, durante una ceremonia de marcación de ganado.

de tonadas que corresponden a un número igual de etapas del ritual.⁷ El grupo instrumental de la *herranza* consiste en uno o dos *wakrapukus* (trompeta de cuernos en forma de espiral), un violín y una *tinya* (pequeño tambor andino de mano). Las melodías se basan en una escala tritónica construida sobre una tríada mayor y muy raramente sobre la tríada menor. Sólo en casos excepcionales se encuentran otras escalas -pentatónicas y tetratónicas- en la música de la *herranza*. Sobre la base de un análisis de tonadas de cuatro distritos diferentes, encontré que todas eran de forma binaria (AB), estando la parte A repetida una sola vez y la parte B repetida varias veces. El ejemplo 1 muestra una canción tritónica (Sol-Si-Re) "para el patrón" del distrito de Masmachicche con las características mencionadas.

Ejemplo 1

(A)

Voz

tinya

(B)

Una versión completa de una pieza musical de la *herranza* se muestra en el ejemplo 2, que incluye una introducción en el violín que caracteriza cada tonada. A pesar del hecho que la introducción es generalmente la misma para todas las tonadas en casi todos los casos observados -con escasas variaciones- las tonadas mismas son originales y distintivas unas de otras.⁸

7. Marcelino García Palomino, *Historia de la Herranza*. Huancayo. Ensayo inédito.

8. La ejecución musical usualmente comienza con el violín sobre el cual los *wakrapukus* sugieren la melodía de la canción, enfatizando sus principales sonidos armónicos: la tónica y la quinta. Cuando son utilizados dos *wakrapukus* -"cacho primero" y "cacho segundo"- ellos usualmente ejecutan en terceras. Por esta razón una pareja de instrumentos es seleccionada especialmente. Sin embargo, no siempre las trompetas de cuerno pueden ser afinadas con el violín. En dos de los cuatro casos analizados, los *wakrapukus* ejecutaron en una tonalidad diferente que la del violín y la cantante. Esta irregularidad fue también observada en la comunidad de Masmachicche, donde diferentes pares de *wakrapukus* estaban participando. Cada par ejecutaba alternativamente la misma melodía, pero cada uno lo hacía en diferentes tonalidades. La afinación del

Ejemplo 2

Violín (Introducción)

The musical score for the violin introduction consists of three staves. The first staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The second staff is a rhythmic accompaniment with eighth notes. The third staff continues the accompaniment, ending with a double bar line and a repeat sign.

Voz (A)

The vocal score consists of two parts, (A) and (B), each on two staves. Part (A) shows a melodic line with eighth notes and a final phrase. Part (B) shows a similar melodic line with a different ending.

Los músicos de la *herranza* son generalmente de las comunidades altas del valle. En los distritos de la zona baja, el ritual persiste pero pocos intérpretes conocen cómo ejecutar esta música. Estas familias, por lo tanto, contratan a músicos, a un costo relativamente elevado, de las comunidades altas para que actúen en sus propios rituales. En sólo pocas oportunidades he visto a familias usando como sustituto un radio cassette o tocadiscos, y en estos casos las familias involucradas no realizaron el ritual de la *herranza* en su forma completa. Estas familias eran conscientes de que ellos recurrían a estos medios porque no podían encontrar músicos para contratarlos, lo que ellos hubieran preferido.

La *herranza*, por lo tanto, es una unidad de sonido y acción en la cual la música existe como una parte integrante del ritual. Esta unidad es reafirmada aún más porque la música del ritual no puede ser reproducida en ningún otro contexto u ocasión. El mismo *wakrapuku* es considerado un instrumento que sólo puede ser ejecutado en esa ocasión,

wakrapuku, depende del número y de los tamaños de los cuernos utilizados, que determinan, a su vez, el largo y el ancho del instrumento. Siendo un instrumento especializado y difícil de construir es posible que las parejas elegidas no necesariamente coincidan con la afinación esperada.



Ejecutantes del *wakrapuku* durante un ritual de la *herranza* en Masmachicche, Jauja. 17 de febrero, 1985. Foto: Manuel Ráez. Colección AMTA-PUCP.

con pocas excepciones. Cuando la época del ritual se acerca, el propietario de un *wakrapuku* debe “preparar” el instrumento por haber permanecido guardado un año entero. El estilo musical es también único y adscrito solamente a esta ceremonia. La música juega no solamente un rol funcional en el ritual -para bailar o para generar cierta intensidad emocional- sino también es una forma para expresar demandas y opiniones que de otro modo sería imposible verbalizar. Este es el caso de las canciones “para el patrón”, por ejemplo, en las que los pastores cantan sus demandas a los propietarios del ganado y en muchos casos los textos de las canciones incluyen fuertes insultos.⁹ Ninguna sección de la *herranza* tiene lugar sin música. Absolutamente todas las partes del evento corresponden a una

9. Ver Quijada Jara (1957) para una antología de textos musicales de la música ritual de la *herranza*.

pieza musical que no tiene un título especial pero que adopta el nombre de la sección de la cual forma parte. Este es otro signo de la unidad entre el sonido y la acción ritual.

La música de la *herranza* en el valle del Mantaro ha resistido el cambio a pesar de su carácter religioso y ritual que aparentemente lo hubiera hecho un blanco vulnerable fácilmente aniquilable ante los avances de la modernidad. La población de la zona baja del valle, habitantes de pequeños pueblos urbanizados con acceso a la carretera central y a otros medios de comunicación, son tan respetuosos del ritual como los campesinos de pueblos y distritos de altura, que están más aislados y disponen de menores recursos económicos. A pesar de la ausencia de la creencia en el *wamani* en la parte baja del valle y en muchos distritos de la parte alta, la estructura del ritual y su música es similar a través de todo el valle del Mantaro. El hecho de que es más prestigioso contar con un grupo tradicional en lugar de una agrupación sustituta, reafirma la noción de que el ritual es conservado de manera conciente y que está relativamente cerrado a innovaciones y cambios externos.

¿Por qué este ritual y su música han sido capaces de lograr continuidad y de resistir a los usuales efectos de la modernidad y la urbanización?. ¿Por qué el campesinado del valle del Mantaro, que ha cambiado tanto en otros niveles, ha mantenido un ritual tradicional inalterable como éste a pesar del intenso proceso de integración en la economía nacional? Parte de la explicación de esta resistencia puede ser encontrada en el argumento citado por Merriam (1964: 307) y Nettl (1983: 178), que se refiere a que expresiones musicales exclusivamente asociadas a contextos particulares son menos vulnerables al cambio que, por ejemplo, la música recreacional o social. En esta línea, Merriam argumenta que la música ritual o religiosa, por ejemplo, no podría cambiar sin alterar a otros aspectos del ritual mismo (1964: 308). Sin embargo, este razonamiento sólo podría explicar el por qué el sonido musical no cambia pero deja abierta la pregunta de por qué el mismo ritual -como una entidad total de sonido y acción- y los valores implícitos en él, ha resistido el cambio, manteniendo una posición central en las vidas de los habitantes del valle. El punto principal continúa siendo que el campesinado mestizo en la región, capaz de aceptar y adoptar los beneficios de la modernización y la urbanización e insertados desde ya en la economía nacional, está aún ligado a rituales tradicionales como la *herranza*, a través del cual se comunica con fuerzas abstractas para propiciar la fertilidad animal. En la práctica de la vida cotidiana en el valle, parece no haber contradicción entre modernidad y creencias tradicionales.

Música y trabajo

El trabajo ceremonial, una actividad que combina el trabajo productivo con la música y con otras actividades afines, es una tradición que ha desaparecido en muchas comunidades en el valle del Mantaro y que persiste en muy pocas de ellas. En consecuencia, es muy difícil localizar a los músicos que dominan este repertorio. En la región hay una tradición de trabajo comunal para las labores agrícolas y para la construcción de edificios comunales y/o privados.

En relación a la música para el trabajo agrícola pudimos localizar y estudiar los casos de intérpretes de los distritos de Paccha, San Antonio de Ocopa, Masmachicche, y Huanchar. En cada uno de estos pueblos sólo un músico dominaba el repertorio y, sin excepciones, todos ellos se quejaban acerca de la falta de discípulos que pudieran aprender y continuar la tradición. Todos los intérpretes entrevistados expresaron su orgullo de ser los guardianes de este repertorio tan antiguo, que, según ellos, había permanecido estable a través del tiempo. Uno de ellos nos dijo que su música era “del tiempo de los Incas”.

En un pueblo que yo visité el año previo (Llacuari), el único músico había muerto unos meses antes, y su único hijo, de pronto consciente de la importancia de esta música debido a nuestro interés en ella, expresó dramáticamente su pena y arrepentimiento por no haber aprendido el repertorio completo antes de la muerte de su padre. A pesar de los sinceros lamentos de los pocos guardianes de esta particular tradición, la música del trabajo comunal continúa desapareciendo. Arguedas (1953) recogió una variedad de testimonios de maestros de escuela de la región, documentando esta tradición en muchos distritos del valle. Uno puede concluir después de leer estos testimonios que cuarenta años atrás esta tradición de trabajo comunal ceremonial aún prevalecía en el valle. Las razones para esta extinción cultural durante las cuatro últimas décadas se explica en parte por la desaparición de las tierras comunales y la mecanización de las labores agrícolas. Sólo en algunas comunidades de altura la tradición persiste, ligada a la existencia de tierras comunales y a un alto sentido de solidaridad. En los distritos del valle ribereño, esta práctica ha desaparecido. En consecuencia, algunas comunidades envían a sus autoridades a otros pueblos para contratar intérpretes de esta música y así poder continuar sus tradiciones de trabajo ceremonial de la tierra. Desafortunadamente, no todos los pueblos tienen los recursos y el tiempo necesarios para realizar este esfuerzo.

El trabajo comunal en los campos es un evento singular reservado para momentos especiales del calendario agrícola, que requiere de una



Ejecutante del *pinkullo* de tres agujeros y de la *tinya* durante una faena comunal en Paccha, Jauja. 28 de junio, 1985. Foto: Raúl R. Romero. Colección AMTA-PUCP.

total participación de los comuneros: para el barbecho, o volteo; durante el cultivo; y para la siega de cereales. La música para el trabajo comunal es provista por un *pinkullo* (flauta vertical de caña) y la *tinya* (esta vez un tambor andino de un tamaño mayor al usado por la cantora en la música de la *herranza*). Un solo músico ejecuta estos instrumentos simultáneamente. El trabajo comunal, o faena comunal, dura todo el día en el campo. Se inicia con una reunión general en la plaza central del pueblo, luego de la cual los trabajadores caminan hacia la chacra en donde trabajarán todo el día. El músico interpreta durante toda la faena y durante estos períodos de descanso. Durante los períodos de descanso, o *mishkipa*, el beber chicha y el baile también pueden ser parte de este evento.

Durante el día de trabajo ceremonial diferentes tonadas son utilizadas. Estas tienen distintos nombres en cada pueblo, pero el repertorio

sigue una estructura similar. Hay una tonada para congregar a los comuneros muy temprano en la mañana, y otra -generalmente llamada *pasacalle*- ejecutada mientras los trabajadores caminan hacia el campo. Para el propio día de trabajo, hay varias tonadas, que varían entre *tempos* rápidos y lentos de acuerdo al tipo de trabajo requerido. Cada una de estas tonadas tiene un nombre descriptivo dado por el ejecutante. Al final del día, hay una tonada de despedida. Para las *mishkipas*, el ejecutante interpreta *huaynos*, género que es considerado música recreativa apropiada para entretener e interrumpir la secuencia ceremonial por algunos momentos.

Uno de los ejecutantes del pueblo de Huanchar en la provincia de Concepción interpreta esta música en dos diferentes ocasiones a lo largo del año: durante el volteo y el cultivo. Sólo en ocasiones excepcionales él es contratado para ejecutar este repertorio por dueños privados que utilizan trabajo asalariado. Un análisis de este repertorio revela que no difiere esencialmente de otros repertorios del valle. Existen seis tonadas básicas: tres pentatónicas, dos tritónicas en la tríada mayor, y una tetratónica. Solo la tonada inicial, una melodía pentatónica para ir al campo, mostrada en el ejemplo 3, tiene una forma ABAB:

Ejemplo 3

Pincullo (A)

Sus otras tonadas se basan en una parte única A repetida varias veces con ligeras variaciones cada vez. El ejemplo 4 muestra una tonada tritónica llamada "Santa Catalina", una melodía lenta ejecutada "cuando los trabajadores en el campo están cansados":

Ejemplo 4

Pincullo

The musical score for 'Pincullo' is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef, key signature of one sharp) and a guitar accompaniment line (labeled 'tinya'). The first system features a vocal melody with four triplet eighth notes, each marked with a '3' and a slur. The guitar accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The second system shows a more complex vocal melody with sixteenth-note runs and slurs. The guitar accompaniment continues with a similar eighth-note pattern. The third system concludes with a vocal melody that includes a triplet and a final long note, while the guitar accompaniment ends with a series of eighth notes.

Otro repertorio ligado al trabajo comunal agrícola es la trilla nocturna, o la cosecha nocturna de los cereales. Esta es una ceremonia comunal que ha desaparecido casi completamente en el valle del Mantaro desde la década de los cincuenta (Arguedas 1953: 237). Pero su repertorio musical, estrictamente vocal, es aún recordado actualmente por hombres y mujeres de edad avanzada que participaban en esta reunión comunal en su juventud. La cosecha nocturna de los cereales, también llamada *wayllarsh*, era ejecutada por jóvenes solteros de ambos sexos que cantaban y bailaban durante toda la noche sobre un montículo de cereales. Mientras bailaban y cantaban, estos jóvenes hombres y mujeres pisaban los cereales separando las semillas de las cáscaras. La trilla nocturna fue una ceremonia ocasional ejecutada principalmente por familias de bajos ingresos. La cosecha normal de cereales era ejecutada en pleno día, usando fuerza animal.

Arguedas (1953) ha publicado los testimonios de los participantes en estas ceremonias de trabajo, describiendo los eventos. Los participantes eran convocados por el dueño de la cosecha usualmente durante las noches de luna llena. Los hombres y mujeres solteros comenzarían entonces sus actividades recreativas que consistían principalmente en rondas, juegos y cantos. Entre estas actividades, existían las *mishkipas* durante las cuales el propietario invitaba a los participantes a comer y a beber bebidas calientes, pero no licor. Después de un período de descanso comenzarían de nuevo los cantos, los bailes y los juegos.

El segundo tipo de tradición de trabajo comunal en la región se relaciona a la construcción de edificios, o *pirkansa*, pero su repertorio musical ha desaparecido casi completamente. El evento tiene lugar cuando



Una *orquesta típica* de saxofones, clarinetes, violines y un arpa, en Sapallanga, Huancayo. 8 de setiembre, 1985. Foto: Raúl R. Romero. Colección AMTA-PUCP.

las paredes de un edificio están siendo construidas. En general un día de trabajo de la *pirkansa* es similar en su estructura a los tipos mencionados previamente. El día de trabajo incluye las *mishkipas*, el tomar chicha, fumar cigarros y bailar *huaynos*. Los mismos instrumentos usados durante el trabajo agrícola son también usados en la *pirkansa*, es decir, el *pinkullo* y la *tinya*.

Contrariamente al caso del ritual de la *herranza*, durante el presente siglo la música para el trabajo comunal en el valle del Mantaro ha venido experimentando un proceso irreversible de desaparición. No sería aventurado asegurar que este repertorio será definitivamente olvidado durante los años venideros, junto con la desaparición física de los pocos intérpretes de esta tradición. Sin embargo, tal como ocurre con la música del ritual de la *herranza*, este repertorio ha sido transmitido de generación en generación resistiendo el cambio externo a pesar de las presiones de la "integración nacional". ¿Por qué entonces este universo musical está siendo olvidado por el campesinado del valle? ¿No es verdad acaso que ésta es

una expresión musical relacionada exclusivamente a un contexto específico tal como ocurre con el ritual de la *herranza*? Parte de la respuesta a estas preguntas es la desaparición de las tierras comunales en favor de la propiedad privada en la mayor parte del valle. Las presiones económicas del mercado capitalista influyen en el campesino llevándolo a que coseche y comercialice su producto más rápidamente que antes. La labor comunal en el campo es indudablemente una necesidad social cuando no hay medios mecánicos disponibles. Pero cuando un tractor manejado por un solo conductor puede cosechar un fundo de mediano tamaño en dos horas, mientras que para la misma labor sería necesario que todos los comuneros dedicaran todo un día de trabajo extenuante, las ceremonias de trabajo comunal pierden su carácter práctico. Resultaría obvio decir que la circunstancia ceremonial y los lazos de reciprocidad establecidos en aquellas ocasiones se pierden inevitablemente.

Pero estas causas materiales no pueden explicar por ellas mismas la muerte de una tradición musical. Los medios mecánicos son imposibles de usar para propósitos agrícolas en los pueblos de altura donde las tierras cultivables están localizadas en las laderas muy inclinadas de las montañas adyacentes. Aquí la labor comunal es una estrategia frecuente para cultivar la tierra. Sin embargo esta tradición también está desapareciendo de estos distritos. Factores estéticos y culturales, por lo tanto, también deben tenerse en consideración para explicar el por qué, por ejemplo, las generaciones más jóvenes del campesinado del valle no desean aprender este repertorio. Algunos de estos factores serán revisados más adelante en este artículo.

Música y el ciclo vital

En el valle del Mantaro el único evento ceremonial que conmemora una fase del ciclo vital con una música especial como parte de su estructura, es el funeral. El bautismo y el cortapelo (el primer corte ritual del cabello de un niño) han desaparecido, y la música tradicional para el matrimonio ha evolucionado hacia un estilo mestizo interpretado por la orquesta típica. Actualmente el acto central del matrimonio en el valle del Mantaro, es una celebración que tiene lugar luego del ritual católico. El aspecto social del matrimonio se expresa posteriormente en la casa de algún pariente de uno de los cónyuges. En esa ocasión la música consiste en *huaynos* y *mulizas*, géneros musicales libres de límites contextuales que son usualmente interpretados en el valle del Mantaro para ocasiones de entretenimiento y diversión o para momentos de

nostalgia o contemplación como en el caso de la *muliza*.¹⁰ Una de las más importantes fases de la celebración ocurre cuando los cónyuges son honrados con regalos, en una sección que se llama el *palpay*, que es también la única sección de la celebración matrimonial que tiene una tonada especial -una variante del *huayno*.

La música funeraria ha permanecido más ligada a sus medios expresivos tradicionales, retenidos por los responseros, cantores especializados que ofrecen sus servicios durante el año entero para funerales pero especialmente para el 2 de noviembre, día de los muertos. El repertorio consiste en una variedad de tonadas vocales. En muchas de ellas es inevitable notar la influencia de los cantos responsoriales de la liturgia católica. Sus textos son en quechua, español, y hasta en latín. El ejemplo 5 muestra la melodía pentatónica de un responso:

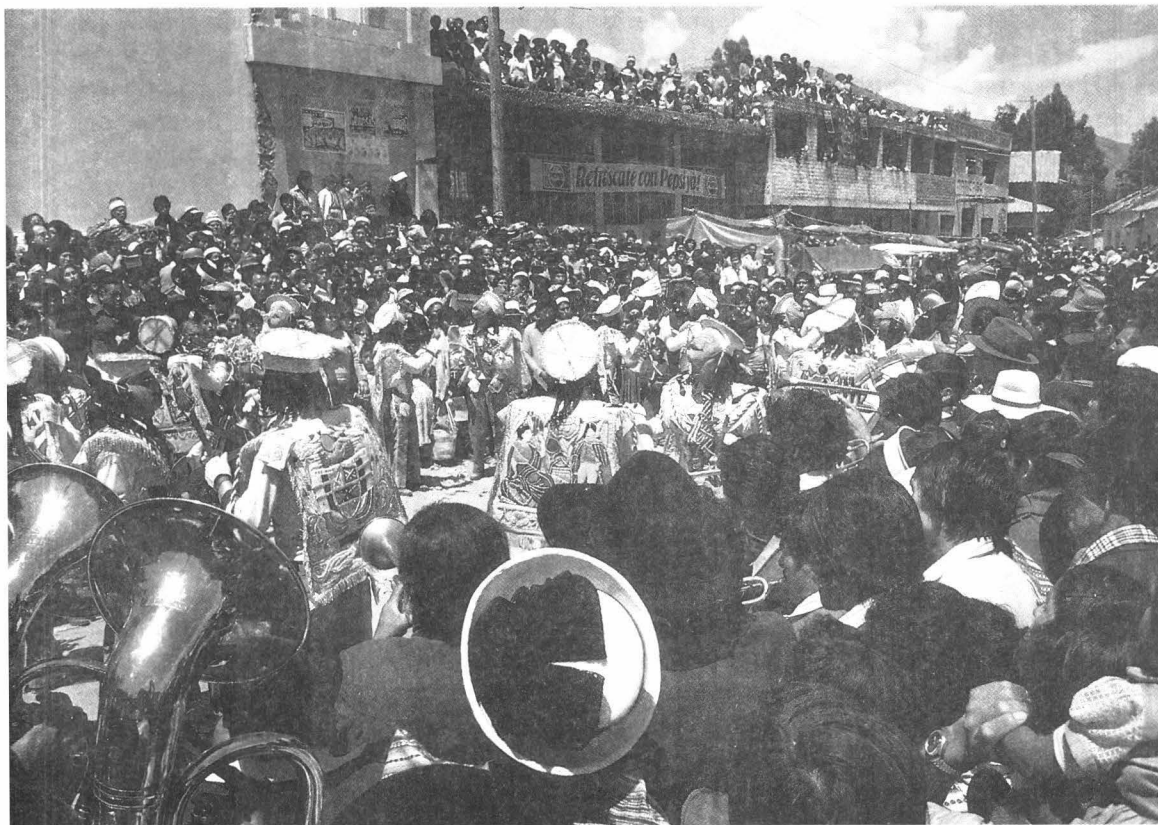
Ejemplo 5

Voz



¿Por qué la música funeraria es la única superviviente de una tradición musical relacionada con el ciclo vital, mientras que otros eventos ceremoniales han desaparecido del valle del Mantaro? Según los informantes, la música del cortapelo era interpretada años atrás por guitarras y mandolinas, ambos instrumentos ya desaparecidos de las tradiciones regionales del valle. La música para el matrimonio, sin embargo, ha sido retomada por la dinámica orquesta típica mestiza desde la década de 1930 (Barrantes: 1940). ¿Acaso esto significa que si la música del cortapelo hubiera sido incorporada al repertorio de esta orquesta la música y la celebración hubieran podido salvarse de la extinción cultural?

10. El *huayno* es uno de los géneros más difundidos en los Andes Peruanos. Consiste en una forma bipartita (AB) en metro binario, generalmente seguido por una sección conclusiva relativamente más rápida llamada fuga o *qawachan*. La *muliza* es una canción lírica de los Andes Centrales del Perú (departamento de Junín y Cerro de Pasco) que como el *huayno* está en metro binario y consiste en dos frases musicales (AB). Una de las más significativas diferencias entre ambos géneros es que mientras el patrón básico de acompañamiento del *huayno* consiste en una figura de corchea y dos semicorcheas, el patrón rítmico básico de la *muliza* es un pulso regular en corcheas.



Fiesta de la Virgen de Cocharcas y danza de la *negrería*. Sapallanga, Huancayo, Junfn. 8 de setiembre, 1985. Foto: Raúl R. Romero. Colección AMTA-PUCP.

Música y el sistema de fiestas

El sistema de fiestas es uno de los más importantes contextos interpretativos para la música tradicional en el valle del Mantaro. Algunas expresiones musicales específicas aparecen solamente en el complejo de la fiesta: las danzas-drama y sus contrapartes musicales, las expresiones que acompañan los “ritos festivos” -eventos recreativos y ceremoniales que ocurren solamente en festividades tales como la corrida de toros, los fuegos artificiales y otros- y la música litúrgica para las procesiones.

El calendario festivo anual del valle del Mantaro está distribuido equitativamente durante el año a través de sus numerosos distritos y pueblos. El sistema de fiestas ha experimentado un repentino crecimiento mientras que en otras regiones andinas ha decrecido en intensidad. Esto

se debe en parte a la prosperidad económica del campesinado que le ha permitido afrontar los altos gastos de la organización festiva y su parafernalia (Arguedas 1953: 123). El rol de la migración temporal campesina a los centros mineros vecinos desde las primeras décadas del siglo ha sido también un importante factor en este sentido. Estos migrantes organizaron las primeras asociaciones voluntarias para financiar las fiestas y para presentar danzas en sus pueblos nativos (Mendoza 1989: 508). Este crecimiento ha beneficiado también a las organizaciones musicales creadas alrededor del complejo de fiestas. La diversidad y la relativa alta frecuencia de la actividad festiva en el valle han creado las condiciones materiales para la profesionalización de los músicos. El campesinado mestizo considera ahora que la profesión musical es una actividad rentable y el número de orquestas y bandas se incrementa continuamente. Actualmente, muchos de los miembros de los principales conjuntos instrumentales que actúan en las fiestas, se ganan la vida con esta actividad (Hutchinson 1973; Sánchez 1987).¹¹

Existen dos grupos instrumentales fundamentales -con raras excepciones- en el sistema de fiestas: la orquesta típica y la banda de música.¹² Ambos conjuntos consisten en instrumentos europeos que tienen orígenes recientes que se remontan hasta principios de siglo. La orquesta típica incluye saxofones, clarinetes, violines y un arpa diatónica. El violín y el arpa fueron introducidos en los Andes durante los tiempos coloniales, pero los primeros saxofones y clarinetes llegaron al valle a principios del siglo XX. Una cronología de la evolución de la orquesta típica fue propuesta por Valenzuela en su tesis inédita sobre el tópico (Valenzuela: 1984). El autor afirma que en el siglo XIX el predecesor de la orquesta se llamaba conjunto, que estaba formado por *quenás*, mandolinas, guitarras, arpa, violines y una *tinya*. Comenzando el presente siglo, las *quenás*, las mandolinas y la guitarra ya habían desaparecido del conjunto y del valle

-
11. La exigencia por acceder a una educación musical formal en la región ha sido de tal magnitud que el gobierno peruano decidió en 1963 establecer una base regional de la Escuela Nacional de Música en el distrito de Acolla. El currículum de la Escuela fue rápidamente adaptado a las necesidades específicas de la región. Las autoridades locales establecieron que en el curso de "conjuntos musicales", la orquesta típica y la banda serían incluidas al lado de los coros occidentales y de las orquestas de cámara. En 1985 la Escuela que fue construida localmente gracias a la labor comunal, tenía 140 estudiantes tanto de Acolla como de varios de los distritos del valle del Mantaro.
 12. Se debería mencionar sin embargo que hay otros conjuntos instrumentales que aparecen en el sistema de fiestas como acompañamiento de las danzas-drama. A pesar de aparecer esporádicamente, los conjuntos que incluyen el violín, el arpa y el *pincullo* son encontrados hasta ahora en algunos casos. En danzas como los *corcovados* y los *chacranegros*, aparecen conjuntos de arpa y violín. En algunas danzas de navidad como la *huaylijta*, los *pincullos* se añaden a la orquesta. En el carnaval marqueño los *wagrapuku* se incluyen en la orquesta típica. Ver Romero (1986) para una lista completa de estas raras, pero aún existentes expresiones.

del Mantaro. En la segunda década de este siglo el clarinete se incluyó en el grupo y una década después también se introdujo el saxofón, especialmente el alto y el tenor.

El repertorio festivo de una orquesta consiste actualmente de música para danzas-drama y para las numerosas ceremonias y eventos que ocurren dentro del complejo festivo, tales como el siempre presente *cortamonte* (una ceremonia asociada al carnaval pero también relacionada con las fiestas y que consiste en el corte ritual de un árbol) o el *ofreso* (parte de la fiesta en la cual los participantes hacen ofrecimientos a los auspiciadores de ella).

La aceptación total del saxofón y del clarinete por el campesinado mestizo de la región es una clara evidencia de su capacidad para adoptar elementos modernos sin tener que rechazar sus raíces tradicionales. En realidad, y a pesar de la relativamente reciente introducción de estos instrumentos europeos, la orquesta típica interpreta exclusivamente un repertorio tradicional regional. Más aún, el color de estos instrumentos es único y determinado por estilos regionales. Un intenso uso del *vibrato* y un timbre tenso y metálico caracterizan las interpretaciones de los diferentes tipos de saxofones y clarinetes usados en el valle. Estos rasgos pueden ser fácilmente reconocidos por un oyente occidental promedio y pueden ser distinguidos de los estilos de ejecución europeos de estos mismos instrumentos.

Si la orquesta en el valle está ligada a un repertorio regional, la banda de música representa para el habitante del valle del Mantaro una clara opción por las influencias modernas y foráneas. Mientras la orquesta interpreta un repertorio mestizo tradicional, la banda no sólo ejecuta este tipo de repertorio sino que también se encuentra abierta, y está socialmente autorizada para interpretar otros géneros tales como los criollos y los comercialmente populares. A pesar de sus diferencias ambos conjuntos instrumentales interactúan en el sistema de fiestas, pero cumplen diferentes funciones.

La banda incluye instrumentos tales como las trompetas, trombones, tubas, tambores y platillos. En el valle del Mantaro los saxofones y los clarinetes también suelen ser incluidos. La banda de música fue introducida en los Andes peruanos alrededor de la segunda década del siglo veinte como un resultado directo del servicio militar obligatorio, que afectó principalmente a los sectores campesinos del país. Fue en las bandas militares de música donde los jóvenes conscriptos andinos del valle del Mantaro aprendieron a ejecutar los instrumentos de la banda para después



Miembros de una banda de música en el pueblo de Santa Rosa de Ocopa, Concepción. 30 de agosto, 1985. Foto: Raúl R. Romero. Colección AMTA-PUCP.

introducirlas en sus pueblos nativos (Romero 1985: 250). El repertorio de la banda de música consiste en música para las danzas-drama y para los eventos específicos del contexto festivo tales como la música procesional, música para las corridas de toros (*pasodobles* y *marineras*), y para el *toril* (un juego festivo durante las vísperas de las fiestas en el cual un toro de papel “ataca” a los participantes).

La orquesta típica y la banda, junto con el comercio y el trabajo remunerado, constituyen los principales medios de ingreso complementario para el campesinado del valle además de la agricultura. La riqueza del sistema de fiestas permite a los músicos de estos grupos instrumentales trabajar en ellos durante todo el año. Son contratados a través de un documento escrito que es vendido en cada pequeña tienda de los pueblos del valle, un signo de la intensidad de la demanda de músicos. Orquestas y bandas tienen sus principales centros de actuaciones en Jauja y Huancayo, pero sus miembros son seleccionados de los distritos rurales

donde normalmente residen. A pesar de su profesionalismo, los miembros de estos grupos son al mismo tiempo pequeños propietarios de tierras. Hasta los más prósperos músicos no abandonan sus distritos ni sus propiedades agrícolas a los cuales ellos dedican su tiempo libre durante las temporadas de siembra o de cosecha, a no ser que las dejen a cargo de sus parientes. La música festiva es, pues, una especialización y una muy importante fuente de ingresos complementarios, pero nunca implica un abandono total de los lazos familiares y materiales con la comunidad rural.

¿Por qué el campesinado del valle, en los comienzos del presente siglo, incorporó instrumentos tales como el saxofón, el clarinete, y otros instrumentos de viento a sus grupos instrumentales más tradicionales? Los músicos mismos ofrecen varias interpretaciones. Las características físicas y acústicas de los instrumentos son citadas a menudo por los intérpretes como importantes razones para adoptarlos ("suenan mejor"). En esta línea, Valenzuela (1984) añade que la tradición por competir entre los diversos grupos de los diferentes distritos de la región llevó a muchos ejecutantes a considerar la mayor intensidad de volumen como un ideal estético. De este modo, los instrumentos con un mayor volumen y un color brillante fueron preferidos en lugar de otros. De esto se deduce que instrumentos como el saxofón y el clarinete llenan este requisito, y no así los más tradicionales.

También existen historias legendarias acerca de este proceso de adopción. Un viejo músico del distrito de Acolla dio el siguiente testimonio: un "gringo" de un centro minero de Cerro de Pasco le vendió un saxofón al señor Rojas Chucas, el primer ejecutante de saxofón en Junín. El señor Rojas, entonces, probó el instrumento en su orquesta y encontró que "llenaba el vacío". Desde aquél momento, el saxofón fue incorporado a la orquesta. Esta historia, repetida por otros viejos músicos no es totalmente imaginaria. Es una realidad que cuando los migrantes retornaban de sus centros mineros, o de Lima, ellos llevaron consigo nuevas influencias -y artefactos tales como instrumentos musicales- al valle. Por otro lado, Rojas Chucas es el nombre de un conocido músico de la provincia de Jauja de la primera parte del siglo y que, en efecto, fue uno de los primeros en introducir el instrumento en la región (Valenzuela 1984).

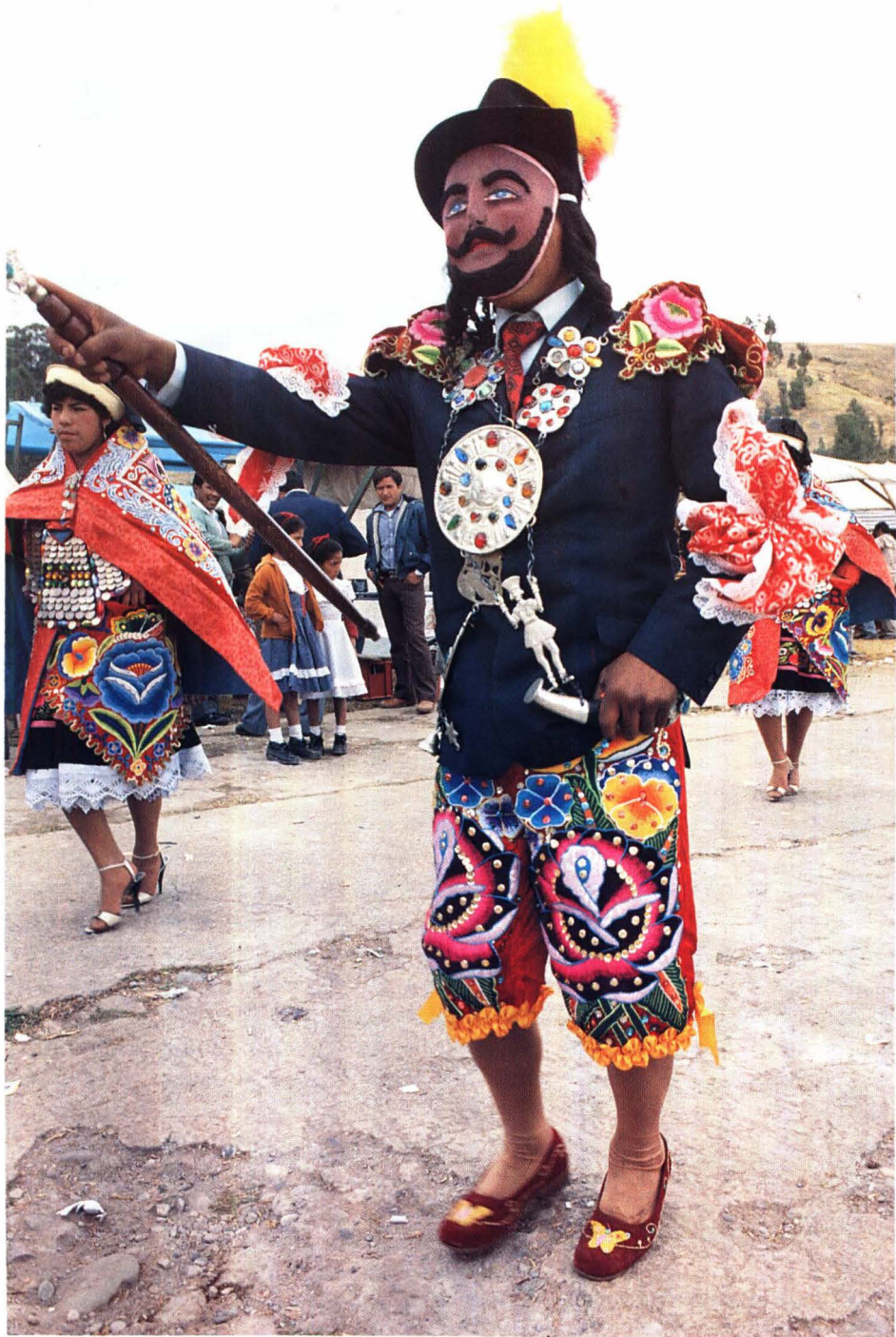
Tal como ha sido afirmado líneas arriba, el centro del repertorio de los conjuntos instrumentales revisados en esta sección consiste en música para danzas-drama. Las danzas-drama son el evento central de las fiestas. Ningún otro evento festivo, tal como la misa o la procesión, puede suplantar su capacidad de expresar los más profundos sentimientos populares

relacionados a una identidad e historia mestizas o puede igualar el clímax que éstas provocan. Durante el período de investigación en la región, más de treinta danzas diferentes fueron observadas y documentadas, y por lo menos diez más fueron registradas de fuentes orales. Las danzas-drama en el valle del Mantaro se caracterizan por una coreografía estructurada; por la presencia de elementos teatrales; por el rol protagónico de un danzante disfrazado y enmascarado; y por una tradición oral que provee una historia de base mítica o legendaria a la acción simbólica del evento.¹³

La danza-drama es una unidad que consiste en el movimiento coreográfico, por un lado, y el sonido musical relacionado a la acción, por el otro. En el valle del Mantaro la danza-drama siempre consiste en dos a seis secciones diferentes. Cada parte tiene su sección musical específica, independiente de las demás, cada una con su propio *tempo*, ritmo, forma y estructura. Es un ideal el que la melodía de la mayoría de las danzas del valle permanezca sin cambios año tras año. Las tonadas para otras danzas deben ser compuestas durante la víspera del día central de la fiesta. Para esta ocasión los músicos de la orquesta o de la banda de música tienen que componer colectivamente nuevas tonadas cada año en que la fiesta es celebrada. Este ejercicio de composición, sin embargo, tiene lugar dentro de los estrictos límites de formas y estilos tradicionales. A pesar de todo, la composición colectiva no puede tener lugar en todos los distritos, porque los músicos, a diferencia de los danzantes, son intérpretes especializados que viajan de pueblo en pueblo, de fiesta en fiesta. Es frecuente, entonces, que las mismas tonadas sean llevadas de un distrito a otro por los conjuntos instrumentales.

La música del sistema de fiestas ha experimentado un intenso proceso de cambio desde comienzos del siglo, siendo el proceso más impactante la incorporación de instrumentos europeos. Se puede afirmar que los pocos conjuntos instrumentales tradicionales que persisten en el sistema de fiestas -conjuntos que incluyen el arpa y el violín, también europeos pero introducidos durante el período colonial- serán pronto sustituidos por la orquesta o banda de música. A pesar de estas adopciones foráneas la música de fiestas ha permanecido ligada a las tradiciones regionales, y su carácter dinámico y expansivo las ha reforzado en lugar de debilitarlas. Es en el sistema de fiestas donde la principal sugerencia de este artículo aparece en su forma más clara, ésta es, que la modernización no necesariamente explica la desaparición de las tradiciones musicales. Por

13. Un reporte completo del complejo universo de las danzas-drama en el valle del Mantaro debería ser el motivo de una próxima publicación. Aquí, sin embargo, me limito a presentar una breve síntesis de los aspectos más generales de las danzas-drama en el valle.





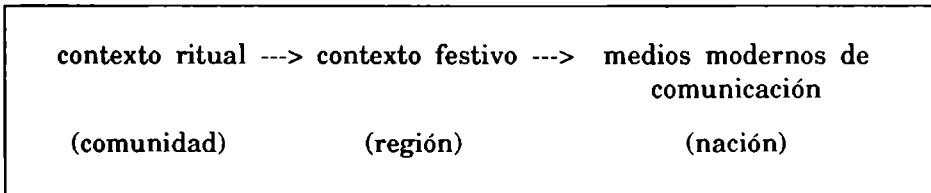
Grupo de *chutos* en plena danza. Fiesta de Navidad. Muquiyaayo, Jauja, Junín. 26 de diciembre, 1985. Foto: Manuel Ráez. Colección AMTA-PUCP.

Chonguino. Fiesta de San Pedro. San Pedro de Saña, Huancayo, Junín. 29 de junio, 1985. Foto: Raúl R. Romero. Colección AMTA-PUCP.

el contrario, la adopción de influencias musicales externas y los beneficios de una prosperidad económica que a su vez intensificó la frecuencia del sistema de fiestas, han causado el resurgimiento de las actividades musicales tradicionales en la región.

Del ritual a la fiesta: Las tendencias del cambio musical

¿Cuáles son las actuales tendencias del cambio musical en el valle del Mantaro? Muchas de las tradiciones musicales aquí revisadas han atravesado por un proceso que podría ser ilustrado mediante el siguiente cuadro inspirado en la propia visión de Arguedas sobre el cambio cultural en la región (Arguedas 1968):



Las actividades musicales en el nivel de la comunidad rural son principalmente de un carácter ritual, como la música de la *herranza*, de trabajo comunal, y de los momentos específicos del ciclo vital del campesinado. La música en el contexto de la comunidad está cercanamente vinculada a la vida diaria y a los ciclos ceremoniales de sus habitantes. Muchas de estas expresiones musicales, sin embargo, han sido extraídas de sus contextos originales -y en muchos casos han sido privadas de sus significados originales- para ser insertadas dentro del sistema de fiestas, que tiene un alcance regional. Como tal, el sistema de fiestas sirve como un vehículo ideal para diseminar esta expresión musical a través del valle. Cuando los procesos de migración se intensifican y olas de habitantes del valle invaden los centros urbanos y mineros, las expresiones musicales más populares del valle logran acceder a la industria disquera. De allí en adelante, la industria del disco populariza esta expresión musical a través de la radio a todas las regiones del país, otorgándole cobertura nacional y suceso comercial entre los consumidores migrantes.

Hay muchos ejemplos que podrían ilustrar este proceso. El *wayllarsh*, por ejemplo, originalmente un ritual agrícola, comenzó a ser dramatizado e interpretado durante las festividades de carnaval en los pueblos y distritos del valle. Ganando rápidamente una gran popularidad en la región, fue grabado comercialmente y luego distribuido a través de toda la nación bajo su denominación hispánica: *huaylas* (Arguedas 1968). Otro

ejemplo es el *Santiago*, un género musical popular que se ha desarrollado a partir de la música ritual de la *herranza*. Como hemos visto, la música de la marca de animales, o *herranza*, sólo se ejecuta durante esta ceremonia. Las ubicuas orquestas típicas, sin embargo, están ejecutando tonadas de la *herranza*, que llaman *Santiagos*, en las fiestas del valle. Actualmente no es raro encontrar *Santiagos* en el mercado discográfico a través de toda la nación. El rol determinante de los conjuntos instrumentales, tales como la orquesta y la banda de música, de diseminar y popularizar algunas músicas ceremoniales previamente relevantes solamente en comunidades específicas, no puede ser ignorado. Músicas como el *palpay* (matrimonio), por ejemplo, o la *zafacasa* (celebración final del techado de una casa), que en décadas pasadas era celebrada por y dentro de cada comunidad, adquieren un único estilo regional en detrimento de particularidades locales una vez incorporados en el repertorio de la orquesta típica.

Estos ejemplos de géneros musicales regionales no son, sin embargo, los que la industria del disco prefiere. Los géneros musicales más populares son dos: el *huayno* y en menor grado la *muliza*. La popularidad de estos dos géneros -con el acompañamiento de la orquesta típica-, en el medio del disco se explica parcialmente por su carácter no ritual y no ceremonial que permite que estos géneros sean ejecutados en una variedad de contextos y ocasiones.¹⁴ Mientras que otras expresiones musicales del valle también se incluyen en los discos comerciales, éstas se encuentran con menor frecuencia que los previamente mencionados (Romero 1989b). El impacto de la industria del disco en la popularidad de las tradiciones musicales del valle del Mantaro es probablemente más importante que en ninguna otra región considerando que los primeros discos de música andina a ser producidos en Lima estaban basados en la música de esta zona (Arguedas 1975: 125).

Cuando los géneros regionales andinos entraron en la industria del disco, ellos tendieron a abandonar sus estilos de ejecución originales en favor de un nuevo estilo urbano. El *huayno* urbano grabado comercialmente, por ejemplo, presenta una combinación nunca puesta en práctica en el valle del Mantaro, esto es, un(a) cantante y una orquesta típica. La razón por la cual tal combinación nunca fue usada es que solamente el sonido amplificado hace posible esta mezcla. Sin el equipo electrónico

14. Muchas de las expresiones musicales del valle del Mantaro están ligadas a un contexto específico y no pueden ser ejecutadas fuera de este contexto, pero hay géneros musicales que están libres de cualquier límite contextual, tales como los ya mencionados *huayno* y *muliza*. Una clasificación de géneros y formas musicales en los Andes peruanos, también aplicable al valle del Mantaro, se encuentra en Romero 1989c.

de amplificación la voz del cantante se vería opacada por los saxofones y los clarinetes de la orquesta. Otros cambios en el estilo también son notables, como en la calidad vocal del cantante, que tiende a suavizar y temperar su característica forma de canto tensa, nasal y aguda.

Pero es quizás en el área de la composición musical en la que las fuerzas del cambio musical pueden ser vistas más claramente. El compositor especializado ya estaba institucionalizado en el valle desde 1937, cuando el compositor José Hidalgo publicó un libro de 700 *mulizas* con texto en español (Arguedas 1976: 204). El paso del *huayno* y de la *muliza* en el valle del Mantaro al medio del disco ha traído popularidad a reconocidos compositores de canciones tales como Tiburcio Mayaupoma y Zenobio Daga (Romero 1985: 268). El último, a pesar de ser reconocido nacionalmente y de estar registrado formalmente en las asociaciones de compositores profesionales en Lima, aún actuaba en el sistema de fiestas con su orquesta en el valle del Mantaro durante el período de investigación para este artículo.

Implicados en el proceso de cambio musical en el valle del Mantaro, existen dos eventos mayores que simbolizan las actitudes centrales hacia este cambio. El surgimiento del festival y del concurso, simboliza la aceptación de los valores urbanos, tales como el individualismo, sobre el colectivismo y la reciprocidad. Si bien es cierto que la competitividad ha sido un rasgo esencial de la cultura andina (Montoya 1987), el concurso moderno se guía por diferentes criterios que los andinos tradicionales. El propósito de la competencia tradicional andina era el de fomentar la productividad y la solidaridad social (Montoya 1987: 11). La competencia tradicional en el valle del Mantaro en el caso del trabajo comunal, por ejemplo, consistía en un día de labor comunal que culminaba con la elección del mejor trabajador, aquel que hubiera trabajado la tierra más rápido y mejor. El fin último era hacer que los trabajadores incrementaran su productividad social para el beneficio de la comunidad. El concurso, por el contrario, se centra en elementos externos y formales. Las danzas y los rituales se extraen de su propio contexto para competir en el teatro urbano o en el estadio, y la competencia se basa solamente en criterios estéticos y ornamentales (mejor vestido, mejor danza, mejor interpretación).

El festival, por otro lado, es una ejecución pública en la que varios grupos de música y danza actúan en un escenario frente a una audiencia. A pesar de que en el festival no hay un premio a la vista, existe una competencia entre los intérpretes para lograr el aplauso y el reconocimiento social. Tanto el concurso como el festival son eventos musicales en los que los grupos musicales y de danza son separados de sus contextos

originales. La música y la danza abandonan estos contextos originales para adquirir vida propia, y en este proceso compiten por su supremacía. Ambos fenómenos son efectos de la influencia del mundo urbano sobre la música tradicional.

En el valle del Mantaro el concurso y, en menor grado, el festival están muy diseminados en los distritos rurales. Los festivales no son muy frecuentes porque requieren de una organización más compleja. Esto se debe a que mientras el concurso puede ser realizado dentro de la comunidad el festival generalmente congrega a pueblos vecinos. Inclusive en el sistema de fiestas existen concursos en pequeña escala en momentos específicos en los cuales un jurado de selectas personalidades elige al mejor grupo musical y al mejor grupo de danza. La modernidad penetra la vida rural musical a través del concurso y del festival, determinando frecuentemente cambios formales y estilísticos. En el caso del *huaylas*, por ejemplo, una de las principales razones que motivó la preferencia masiva por este género y su popularidad regional y nacional fue la frecuencia de los llamados "concursos de *huaylas*".

El más reciente encuentro musical entre la modernidad y la tradición en el valle del Mantaro es una nueva expresión musical asociada con las jóvenes generaciones: la llamada música *chicha*. Una mezcla entre el *huayno* andino y la *cumbia* colombiana, ejecutada por guitarras eléctricas, órgano eléctrico, y percusión caribeña. La música *chicha* emergió como uno de los géneros musicales más populares de la nación a finales de la década del sesenta. En años recientes mucho se ha escrito acerca de las manifestaciones de la música *chicha* en la capital de la nación (ver bibliografía en Romero 1988). Lo que es relevante mencionar aquí, sin embargo, es que la música *chicha* en el valle del Mantaro ha logrado desde sus comienzos una popularidad inesperada. El contexto de ejecución usual de la música *chicha* en el valle del Mantaro es el baile social en un local público que requiere el pago previo de la entrada y el cual es atendido casi exclusivamente por jóvenes hombres y mujeres solteros. Muchos de estos bailes sociales ocurren en la noche, durante las fiestas regionales.

El caso del pueblo de Paccha, tratado más extensamente en otro artículo (Romero 1989a), revela algunos aspectos interesantes acerca de cómo los jóvenes participantes en las danzas sociales de música *chicha* relacionan sus preferencias por esta música en contraposición con su cultura tradicional. En Paccha los jóvenes solteros hombres y mujeres se diferencian del resto de la comunidad asistiendo a los bailes sociales en la noche mientras que durante el día ellos participan con la comunidad entera en la fiesta tradicional. Sin embargo, jóvenes informantes dijeron que ellos preferían la *chicha* en lugar de la música festiva porque el sistema

de fiestas tradicionales les imponen el pesado sistema de cargos, la obligación de gastos de reciprocidad, el rígido régimen de un calendario anual y las danzas-drama, que no les permiten la interacción libre con el sexo opuesto. Muy por el contrario la música *chicha* funciona como un ritual de cortejo, no demanda mayores gastos y puede ser disfrutado en cualquier período del año.¹⁵

Un factor muy importante acerca de la actitud de los jóvenes hacia la música *chicha* es que ésta representa un estilo regional y nacional, dominios a los que el joven habitante de Paccha y del valle en general busca integrarse e identificarse. Por el contrario, el sistema de fiestas representa sólo una tradición regional. A pesar de la preferencia explícita hacia la música *chicha* por las jóvenes generaciones, se observó que en realidad los jóvenes sí participaban de la fiesta, inclusive como danzantes enmascarados. Todos los entrevistados en los bailes sociales habían, antes o después, intervenido en danzas-drama. Por lo tanto, en lugar de simbolizar un alejamiento de las tradiciones regionales, la música *chicha* aparece como un resultado de la necesidad de cambiar sin abandonar completamente las raíces tradicionales. La forma musical y el estilo de la música *chicha* tiende a confirmar esta noción: es básicamente un *huayno* andino con una estructura rítmica prestada de la *cumbia* colombiana y con instrumentos electrónicos. En este sentido, la música *chicha* aparece como una respuesta a la modernidad parecida a aquélla representada por la emergencia de la orquesta y la banda de música en el valle. Estas fueron el resultado de procesos de cambios musicales que no significaron el abandono de las tradiciones regionales.

Resumen y conclusiones

El principal objetivo de este ensayo ha sido el de demostrar que el encuentro en los Andes centrales del Perú entre el capitalismo -con sus procesos derivados de modernización, urbanización, y migración- y la cultura musical tradicional no ha sido necesariamente fatal para esta última. El estudio de caso presentado aquí nos ha permitido mostrar cómo el campesinado de una área andina específica puede experimentar un intenso proceso de inserción en la economía nacional de mercado sin abandonar sus lazos con la tierra, el pueblo y su herencia cultural y musical.

15. Solamente en los distritos rurales las danzas sociales *chicha* son organizadas durante las fiestas. En Huancayo y Jauja, los dos más importantes centros urbanos del valle, las danzas sociales ocurren más frecuentemente durante los fines de semana y los feriados.

Las respuestas de los habitantes del valle del Mantaro a este proceso, sin embargo, no han sido homogéneas. Son diversas y variadas las formas en que las tradiciones musicales han reaccionado frente a las influencias externas. La música, para los diferentes tipos de labor comunal en el valle, ha resistido el cambio, pero en este proceso se han cerrado ellas mismas a nuevas opciones de existencia. Considerando el impacto del cambio cultural y social sobre el campesinado del valle, tal situación puede ser considerada como una declaración anunciada de una extinción cultural. De hecho, el proceso de desaparición de la música del trabajo comunal está en sus últimas fases. Esta tradición musical no está siendo reemplazada con otra ni tampoco está evolucionando hacia un nuevo estilo musical.

El caso de las orquestas mestizas y de las bandas de música en el valle, sin embargo, muestran que el cambio puede ser una defensa más que una desventaja para la continuidad de una tradición musical. Incorporando instrumentos extranjeros y recreando constantemente sus repertorios, los dos conjuntos regionales han sido permeables a las nuevas expectativas del campesinado del valle. Otras expresiones de esta permeabilidad se han desarrollado recientemente en estilos musicales como en los géneros andinos grabados comercialmente y en la música *chicha*. Estos estilos, basados en elementos musicales tradicionalmente reconocibles de la región, representan la capacidad de los músicos del valle para afrontar una estrategia más allá de la mera adaptabilidad, para evolucionar hacia nuevos estilos musicales en contextos completamente nuevos, diferentes y hasta hostiles -la ciudad capital y la industria del disco.

En este punto sería muy fácil deducir que la tendencia principal en la cultura musical andina es que las tradiciones ancestrales incapaces de cambiar están más dispuestas a desaparecer mientras que las expresiones musicales más dinámicas y abiertas encontrarán más continuidad. En el valle del Mantaro, sin embargo, el caso de la música de la *herranza* desmentiría esta interpretación. Esta expresión ha resistido el cambio y no solamente sobrevive sino que es una de las tradiciones más frecuentes y poderosas.

El tema del cambio musical y de la continuidad en los Andes, por lo tanto, es mucho más complejo de lo que la creencia común sobre la modernidad podría llevarnos a pensar. ¿Por qué la música del ritual de la *herranza* es aún interpretada en el valle mientras que la música del trabajo comunal está casi al borde de la desaparición? En las secciones previas he mencionado algunos factores materiales que podrían parcialmente proveer algunas respuestas a esta pregunta. La ganadería en el valle es un recurso económico importante solamente superado por la

agricultura. ¿Podría esto explicar su ritualización y la permanencia de su contraparte musical? En muchas regiones de los Andes peruanos la crianza del ganado es también una actividad fundamental pero no existen rituales de marca de animales. Más aún, la introducción de medios mecánicos para el trabajo agrícola y la desaparición de los trabajos comunales en el bajo valle son factores notorios. ¿Por qué entonces el trabajo comunal y su repertorio musical ha desaparecido en aquellos pueblos en donde no se pueden usar tractores y en donde las tierras comunales aún existen?

Se puede concluir que los factores materiales no pueden explicar por ellos mismos los complejos procesos del cambio musical en los Andes centrales del Perú. Una exploración de los procesos que rigen las preferencias estéticas, culturales y musicales de un individuo pueden dar al etnomusicólogo las herramientas analíticas necesarias para descifrar el por qué la modernidad puede coexistir con la tradición en una región específica: esto es, por qué y cómo un campesino del valle del Mantaro puede estar dispuesto a participar alternativamente en un ritual tradicional de marca de ganado, usar un vestido y una máscara en una de las danzas-drama del ciclo festivo en su pueblo nativo, y asistir a un baile social de música *chicha*. Podría ser posible también, por lo tanto, explicar cómo y por qué algunas expresiones musicales particulares son descartadas mientras que otras son conservadas dentro de un contexto de constantes transformaciones y cambios.

Bibliografía

ADAMS, Richard

1959 *A Community in the Andes*. Seattle: University of Washington Press.

ALBERTI, Giorgio y SANCHEZ, Rodrigo

1974 *Poder y Conflicto Social en el valle del Mantaro*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

ARGUEDAS, José María

1953 "Folklore del Valle del Mantaro". *Folklore Americano* 1(1):101-293.

1957 "Evolución de las Comunidades Indígenas. El valle del Mantaro y la ciudad de Huancayo." *Revista del Museo Nacional* 26:105-196.

1968 "De lo Mágico a lo Popular, del Vínculo Local al Nacional". *El Comercio* (Suplemento Dominical). Lima, Junio 30.

1975 *Formación de una Cultura Nacional Indoamericana*. México: Siglo XXI.

1976 *Señores e Indios*. Buenos Aires: Calicanto.

1989 *Canto Kechwa*. Lima: Horizonte. [Primera edición: 1938]

BARRANTES, Emilio

1940 *Folklore de Huancayo*. Huancayo: Colegio Nacional de Santa Isabel.

BEHAGUE, Gerard

1986 "Musical Change: a case study from South America". *The World of Music* 28(1):16-25.

CELESTINO, Olinda y MEYERS, A.

1981 *Las Cofradías en el Perú: Región Central*. Frankfurt: Verlag Klaus Dieter Vervuert.

COTLER, Julio

1969 "La Mecánica de la Dominación Interna y del Cambio Social en el Perú". En *Perú Problema*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

ESCOBAR, Gabriel

1974 *Sicaya*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

FUENZALIDA, Fernando

1970 "Poder, Raza y Etnia en el Perú Contemporáneo." En *El Indio y el Poder*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

1980 "Santiago y el Wamani: aspectos de un culto pagano en Moya." *Debates en Antropología* 5:155-187.

HUTCHINSON, William

1973 *Socio-Cultural Change in the Mantaro Valley of Peru: Acolla, a case Study*. Tesis doctoral (Antropología). Bloomington: Indiana University.

ISBELL, Billie Jean

1978 *To Defend Ourselves. Ecology and Ritual in an Andean Village.* Austin: University of Texas Press.

LEACH, Edmund

1972 "Ritualización in Man in Relation to Conceptual and Social Development." En *Reader in Comparative Religion*, William A. Lessa y Evon Z. Vogt, eds. New York: Harper and Row.

LONG, Norman, y ROBERTS, Brian

1978 *Peasant Cooperation and Capitalist Expansion in Central Peru.* Austin: University of Texas Press.

MALLON, Florencia

1983 *The Defense of Community in Peru's Central Highlands.* New Jersey: Princeton University Press.

MAYER, Enrique

1981 *Uso de la Tierra en los Andes. Ecología y Agricultura en el valle del Mantaro del Perú con Referencia Especial a la Papa.* Lima: Centro Internacional de la Papa.

MENDOZA, Zoila S.

1989 "La Danza de los Avelinos, sus Orígenes y sus Múltiples Significados." *Revista Ancina* 7(2):501-521.

MERRIAM, Alan

1964 *The Anthropology of Music.* Evanston: Northwestern University Press.

MONTOYA, Rodrigo

1987 *La Cultura Quechua Hoy.* Lima: Mosca Azul.

NETTL, Bruno

1983 *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts.* Urbana: University of Illinois Press.

OSSIO, Juan

1978 "Relaciones Interétnicas y Verticalidad en los Andes." *Debates en Antropología* 2:1-23.

QUIJADA Jara, Sergio

1957 *Canciones del Ganado y Pastores.* Huancayo: Talleres Gráficos Villanueva.

QUISPE, Ulpiano

1969 *La Herrería en Choque Huaracaya y Huancasancos, Ayacucho.* Lima: Instituto Indigenista Peruano (serie monográfica No. 20).

ROMERO, Raúl R.

- 1985 "La Música Tradicional y Popular." En *La Música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvenir.
- 1986 "Música Tradicional del valle del Mantaro" (notas del disco LP). Lima: Patronato Popular y Porvenir y Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero.
- 1988 "Development and Balance of Peruvian Ethnomusicology." *Yearbook of Traditional Music* 20: 146-157.
- 1989a "Música Urbana en un Contexto Campesino: tradición y modernidad en Paccha (Junín)." *Anthropologica* 7:119-133.
- 1989b "Field and Commercial Recordings of Peruvian Traditional and Popular Music." *Yearbook of Traditional Music* 21:163-166.
- 1989c "Géneros, Contextos y Escalas Musicales en los Andes Peruanos." *Conservatorio* 2:5-9.

SANCHEZ, Rodrigo

- 1987 *Organización Andina, Drama y Posibilidad*. Huancayo: Instituto Regional de Ecología Andina.

TSCHOPIK, Harry

- 1947 *Highland Communities in Central Peru*. Washington: Smithsonian Institution.

TURNER, Víctor

- 1967 *The Forest of Symbols*. Ithaca: Cornell University Press.

TURINO, Thomas

- 1984 "The Urban-Mestizo Charango Tradition in Southern Peru: a statement of shifting identity." *Ethnomusicology* 28(2):253-270.

VALENZUELA, Rubén

- 1984 *La Orquesta Típica del Centro del Perú*. Tesis en Musicología. Lima: Escuela Nacional de Música.

VAN DEN BERGHE, Pierre L. y PRIMOV, George P.

- 1977 *Inequality in the Peruvian Andes. Class and Ethnicity in Cuzco*. Columbia & London: University of Missouri Press.

La coherencia del estilo social y de la creación musical entre los Aymara del sur del Perú*

Thomas Turino

Introducción

Cuando preguntaba a los músicos Aymara de los Andes peruanos sobre aspectos específicos de su cultura musical (“¿por qué lo hace de esa manera?”), ellos por lo general respondían: “es nuestra costumbre”, “así es”, “así lo hacemos”, “esa es la costumbre de nuestros antepasados”. El carácter de estas respuestas a una pregunta que desde su perspectiva era inapropiada, subraya un modo particular de unir la práctica social con sus disposiciones estéticas y éticas, y con su visión del mundo.

Esta forma de conocimiento y la iconicidad¹ que crea un sentido de coherencia entre el comportamiento y las formas en diferentes campos de actividad, están enraizadas en la percepción no-arbitraria de una visión específica del mundo y, por lo tanto, en una verdadera aprehensión de la organización “natural” del mundo. En ausencia de concepciones del mundo que compitan eficazmente, o de preguntas de estudiosos foráneos, la racionalización “natural” de un conjunto específico de prácticas se mantiene generalmente no cuestionada y, por lo tanto, continúa sin la necesidad de ser verbalizada (Bourdieu 1977).

En este artículo examino las prácticas musicales, la estética y la creación entre los Aymara del distrito de Conima en Puno, Perú, como

* Este artículo se publicó originalmente en inglés en la revista *Ethnomusicology* 33(1):1-30, (1989). La presente versión en español, contiene algunas correcciones realizadas por el propio autor.

1. Un ícono se entiende aquí, basándonos en C.S.Pierce, como un signo no arbitrario que significa algo a través de algún tipo de parecido entre el signo y la cosa significante.

una dimensión en la cual sus nociones del mundo social están claramente articuladas.² La discusión sobre los instrumentos y las técnicas interpretativas, la organización social y musical de los conjuntos, sus ensayos y el proceso de composición, y la forma de la música en sí misma, ilustran la relación homóloga entre la cultura musical y el comportamiento, las formas, y los valores en otros campos de acción.

La semejanza generalmente observada, y por lo tanto la coherencia, entre las formas y los comportamientos en los diferentes campos de la práctica dentro de todas las sociedades, es el resultado de la interacción circular entre “estructuras” internalizadas y externalizadas. Desde la infancia, los individuos dentro de un grupo social internalizan formas de ser y concepciones del orden “natural” del mundo, basándose en respuestas concretas a condiciones comunes objetivas. Estas disposiciones internalizadas (definiciones de la realidad, bases para la acción) son continuamente manifestadas como imágenes concretas en el comportamiento social y en las formas culturales. Por lo tanto, ambos, la práctica social y las formas semióticas (como el arte), son tanto productos de las disposiciones internalizadas como parte de las condiciones objetivas que sirven de modelos para reproducir las disposiciones dentro del proceso básico de socialización (Bourdieu 1977, 1984). Esta situación crea cierta conformidad de visión y, por lo tanto, una base para la unidad entre los miembros de los grupos sociales, así como sustenta la consistencia de la práctica entre los diferentes campos de acción.

Los niveles pragmáticos y formales de la cultura musical conimeña son descritos aquí en relación a las disposiciones internalizadas con las que ellos interactúan. Obviamente, las prácticas musicales también son prácticas sociales. Difícilmente nos sorprende, por lo tanto, que el resultado formal de las actividades musicales articulen las mismas formas de ser y las disposiciones que son encontradas en otras áreas de la práctica y, menos aún, que hayan relaciones de iconicidad o semejanza entre las formas y las prácticas en diferentes dominios sociales (por ejemplo, entre la manera de tomar decisiones comunales y el proceso de composición colectiva).

Todas las ejecuciones musicales en Conima se basan, para su realización práctica, en -y son una presentación icónica *redundante* de-

2. La investigación de campo en la que se basa este artículo fue efectuada en Conima entre febrero de 1985 y mayo de 1986 con el apoyo de una beca Fulbright que reconozco con agradecimiento. También me gustaría agradecer a Donna Buchanan, Elisabeth Barnet, y a mis lectores anónimos por sus valiosas contribuciones a este artículo.

el carácter social del grupo: estructurado por -y estructurante por articulación en el mundo social- su percepción del orden "natural" del mundo. Esta casi universal situación explica por qué la música -como muchos campos de la práctica- sirve como emblema de identidad fundamental para los grupos sociales tal como es frecuentemente documentada por los etnomusicólogos. En Conima, la iconicidad une la forma musical y la actividad con formas y comportamientos en otros campos y así provee potencia estética y significado a través de la coherencia (véase a Becker y Becker 1981), y también provee al grupo de medios significativos para expresar su esencia e intereses centrales en una arena pública.

Patrones sociales y ethos comunal en Conima

Conima es un distrito rural relativamente aislado a orillas del lado norte del lago Titicaca y en la frontera boliviana de la provincia de Huancané en el altiplano peruano (3,810 m.s.n.m.).³ El distrito está dividido en seis *ayllus* indígenas (unidades sociales políticas-geográficas-religiosas, ver Bastien 1978), que están frecuentemente subdivididos en sí mismos. Cada *ayllu* o subdivisión formal tiene sus respectivas autoridades políticas rotativas y oficios para la religión indígena local. Estas unidades sociales se caracterizan por tener relaciones de poder intergrupales básicamente iguales. La agricultura y la ganadería de subsistencia son el principal sustento de los campesinos Aymara. El pueblo de Conima, la capital del distrito, está habitado por mestizos. Este artículo, sin embargo, se restringirá a los pobladores que residen en los *ayllus* rurales y, en particular, a las generaciones de mayor edad.⁴

La existencia de un patrón social primario es central a una discusión de la cultura musical Aymara. Este fue descrito primero por Javier Albó (1974), y luego confirmado en Conima por mi propia investigación. El patrón que genera una serie completa de prácticas, es lo que Albó llama la "paradoja solidaridad/faccionalismo":

3. Huancané, junto con Chucuito y otras comunidades al sur del lago, constituyen las provincias de habla Aymara en Puno. Los Aymara de Huancané están vinculados culturalmente con aquellos en Chucuito y Bolivia, pero también hay marcadas diferencias regionales entre las varias áreas Aymara. No obstante en los Andes peruanos los Aymara son una minoría étnica en comparación con los Quechua, existen unos dos millones de hablantes Aymara en el Altiplano peruano/boliviano y al Sur de Bolivia y Chile (Briggs y Llanque, 1982: 13).
4. Debido a una intensa migración y cambio social en el Perú desde la década de los sesenta, la situación de los jóvenes conimeños es muy distinta en términos de visión cultural y de sus prácticas sociales y musicales. Una comparación de las prácticas y valores musicales entre jóvenes y viejos conimeños está incluida en mi libro *Moving away from silence* (Chicago: University of Chicago Press, 1993.).

“En síntesis la paradoja consiste en que por una parte el aymara tiene un fuerte sentido de grupo, ha demostrado una resistencia colectiva a la desintegración cultural en un grado superior al de otros grupos andinos y en algunos casos incluso ha llegado a formar movimientos de fuerte contenido etnocéntrico. Pero por otra parte, y al mismo tiempo, uno de los elementos más típicos en su esquema cultural es un faccionalismo interno, con manifestaciones en el ciclo familiar, socio-político, religioso, etc., que lógicamente parecería deber llevar a la desintegración,...” (Albó 1974:68).

Entre los Aymara en Conima la solidaridad de grupos localizados está muy enfatizada, y lo colectivo prima sobre lo individual. Albó nota que la tensión creada entre el individuo y el grupo se libera afirmando la individualidad y la singularidad del grupo en sí mismo. Por lo tanto, es de interés central el marcar públicamente la identidad de cada unidad comunitaria, y esto se logra en Conima principalmente a través de la interpretación musical en las grandes fiestas a nivel distrital, el principal contexto de interacción social entre las diferentes comunidades.

Albó enfatiza la importancia de las relaciones recíprocas entre los individuos de la sociedad Aymara como un rasgo del patrón de solidaridad, y señala en detalle los sistemas formales de reciprocidad (1974: 74-78). El más importante de ellos entre los conimeños y entre otros grupos Aymara (Carter 1967: 75) es un sistema llamado *ayni* en el cual la misma cantidad y tipo de trabajo o bienes recibidos deben ser devueltos. La reciprocidad -un balance simétrico entre actores- es una base central para las interacciones sociales entre los miembros de la comunidad y entre la comunidad y el mundo natural (incluyendo nuestra concepción de fuerzas sobrenaturales; ver Alberti y Mayer 1974).

En Conima, el énfasis en la solidaridad grupal ha producido un estilo social en las relaciones al interior de las comunidades en las que se manifiestan patrones constantes de evasión de conflictos, y se minimiza el rol del individuo. Por lo tanto, por ejemplo, el estilo de hablar es suave e indirecto; no se establece un contacto visual entre los interlocutores; y cuando se conversa en grupo el que habla mira hacia abajo para no dirigirse a nadie en particular y a todos al mismo tiempo. Las personas por lo general no confrontan ni critican a otros en público, y tampoco llaman la atención a personas individuales al interior de una interacción grupal. A los conimeños, expresamente, no les gusta sobresalir o ser señalados en situaciones grupales tal como ocurre con los ejecutantes individuales dentro de un grupo musical.

Como observa Albó y tal como yo también he advertido en Conima, otro resultado del patrón de solidaridad es que los oficios religiosos y

políticos rotan equitativamente entre los miembros varones adultos de la comunidad y *la igualdad de oportunidad tiene preferencia sobre la competencia individual* para las tareas y roles específicos (Albó 1974: 69). Aún más, las decisiones grupales son tomadas de una manera tranquila y sin confrontaciones; usualmente no hay debates, no se expresan públicamente los desacuerdos, ni los rechazos directos a ideas o a las personas que las presentaron. El tema es tratado como material neutral a ser delineado por turnos por cada parte interesada hasta que se logre el consenso. De acuerdo con el deseo de evitar el conflicto, si el consenso no puede ser obtenido, la gente comienza a ignorar el tema fijándose en otras materias, o simplemente se va a sus casas (ver Albó 1974: 69). Es particularmente relevante el hecho que las decisiones consensuales son básicamente paralelas a los procesos de composición musical comunal.

El otro lado de la moneda lo constituye el faccionalismo dentro y entre las unidades sociales que se manifiesta en la competencia explícita, y a veces, en la desconfianza entre los miembros de los diferentes grupos sociales. Sin embargo, en lugar de ver el faccionalismo como una paradoja en relación a la solidaridad, como lo hace Albó, yo lo interpreto como un resultado del interés por la solidaridad grupal y el resultante estilo social de evadir el conflicto. Los mecanismos para la resolución del conflicto dentro de las comunidades no han sido desarrollados extensivamente; por lo tanto, muchas veces cuando hay un problema serio que no puede ser simplemente ignorado (la forma típica de tratar con los conflictos), las partes enfrentadas se apartan del grupo.

El faccionalismo al interior de, y la competencia entre las unidades sociales en Conima, realmente se expresan en todos los niveles institucionales. Por ejemplo, el distrito de Conima como un todo está conceptualizado en dos mitades con tres *ayllus* cada una. Esta división binaria está indicada por un activo movimiento separatista de parte de tres *ayllus* que desean apartarse de Conima y formar su propio distrito. Además, la separación social de los dos lados está en la actualidad claramente articulada por la celebración independiente de la mayoría de las fiestas, mientras que tradicionalmente el distrito entero celebraba algunas fiestas grandes.

Muchos *ayllus* individuales exhiben divisiones internas binarias o ternarias (ver Bastien 1978), y un proceso de fisión continua. Por ejemplo, la comunidad con la cual yo he trabajado más cercanamente, Putina, es parte del *ayllu* Sulcata. Sulcata está dividido en tres subdivisiones formalizadas: Alto, Medio y Bajo Sulcata, con las comunidades de Putina y Huata incluidas en la última. Como se manifiesta en algunas ocasiones festivas y rituales, Sulcata Medio y Bajo funcionan como una unidad binaria con Sulcata Alto operando independientemente.

Dentro de Sulcata Bajo, las comunidades de Huata y Putina están divididas opuestamente pudiendo funcionar, sin embargo, como una unidad cooperativa dependiendo del contexto. Por ejemplo, Huata y Putina tienen los mismos oficios políticos y religiosos, comparten la misma escuela primaria, y juntas hacen proyectos de trabajos comunales para la escuela. Pero en las fiestas, cada comunidad tiene su propio grupo musical, que está en abierta competencia uno con el otro. Aunque Huata y Putina participan unidas en los rituales religiosos que funcionan para beneficiar a Sulcata Bajo como un todo, a veces la gente de cada grupo expresa desconfianza hacia los de la otra comunidad.

Las ocasiones festivas y rituales que involucran a estas dos comunidades tienen lugar a menudo en un lugar central (neutral) en la frontera entre ambas, de manera que ninguna se beneficiará más que la otra. Esta estructura ternaria que involucra patrones de oposición social binaria con un espacio ritual mediatizante, localizado centralmente entre ambos, tiene un paralelo directo en la estructura sonora de los grupos musicales.

Tradiciones instrumentales en Conima

Junto con la textilería, la música y la danza son los principales modos de expresión artística en la sociedad andina. Dentro de los Andes peruanos el departamento de Puno se distingue como una de las áreas musicales más ricas y más activas. En el mismo distrito de Conima se realiza, en promedio, una fiesta cada mes y muchas más fiestas variables relacionadas al ciclo vital (por ejemplo, matrimonios y ceremonias de corte de pelo). Cada comunidad en Conima tiene sus propias costumbres en relación a las fiestas del ciclo anual, en las cuales interpreta activamente música y danzas, y cada una tiene, asimismo, sus propios grupos instrumentales. En algunos eventos como los carnavales, todos los santos y el año nuevo, participan casi todas las comunidades. En otros como la fiesta de la Cruz (3 de mayo) y la fiesta de la Candelaria (2 de febrero) sólo dos o tres comunidades siguen la tradición de participar. Las fiestas específicamente comunales, usualmente se centran en los *ayllus* rurales. Las actuaciones en las grandes fiestas, como en los carnavales, tienen lugar tanto en las comunidades individuales como en la plaza de la capital del distrito, y es en este último contexto donde se hace explícita la competencia entre los grupos musicales.

Cinco tipos de instrumentos de viento son centrales en estos eventos: los *sikus* (flautas de pan de doble fila), los *pinkillus* de cinco agujeros, los *pinkillus* de seis agujeros (flautas de ducto de caña), las *tarkas* (flautas de ducto de madera), y los *pitus* o *falawatus* (flautas transversas de caña).

Sin la misma prominencia de estas tradiciones de instrumentos de viento dentro del distrito existen varias bandas de música que ocasionalmente actúan en matrimonios o en fiestas organizadas por los mestizos. En un caso atípico para los Andes peruanos la música de cuerdas casi no existe, y en contraste con la cultura musical Quechua la música vocal es sorprendentemente poco importante. Anteriormente dos tradiciones de la flauta de pan de una sola fila (*kallamachu* y *pallapalla*), así como la *chokela* (flauta de caña sin embocadura), eran interpretadas en Conima pero éstas han sido muy escasas en las últimas tres décadas (Turino 1987). Las cinco tradiciones indígenas de instrumentos de viento mencionadas arriba conforman, entonces, la matriz de la cultura musical conimeña (ver fotografías).

Todos estos instrumentos de viento se ejecutan en grandes grupos conformados solamente por un único tipo de instrumento melódico (*sikus* con *sikus*, *tarkas* con *tarkas*, etc.). Entre cuatro y ocho ejecutantes de flautas de pan acompañan a los conjuntos de *sikuri*, junto con los bombos (grandes tambores de doble membrana).⁵ Los conjuntos de *pitu* y *tarka* son acompañados por tambores militares y tambores bajos occidentales, y los grupos de *pinkillu* tienen una sección separada de cajas (grandes tambores indígenas) en la que el número de ejecutantes iguala a los que tocan la flauta. Los conjuntos musicales generalmente son de doce a -en ocasiones excepcionales- cincuenta músicos. La interpretación de un tipo particular de instrumento en una época particular está estrictamente dictada por asociación tradicional con una ocasión festiva específica anual y variable.⁶ Cada tradición instrumental tiene entre dos y siete géneros musicales que son específicos a cada una y que, asimismo, están ligados a diferentes contextos festivos (ver figura 1). Las ejecuciones de estos instrumentos musicales son de dominio masculino, no obstante las mujeres también participan en las fiestas como danzantes y ocasionalmente como cantantes.

En Conima la ejecución musical es una actividad grupal que tiene lugar casi exclusivamente en los contextos de las fiestas públicas comunales. Los hombres raramente ejecutan la música solos y en privado,

-
5. En una sola ocasión, en la fiesta de Pascuas, los grupos de *sikuri* son acompañados por el tambor militar y el tambor bajo occidentales para un género musical específico conocido como *choelo* (ver Turino 1987).
 6. Con la excepción del ciclo vital y ocasiones relacionadas al trabajo, los *sikus* son ejecutados en la época seca, desde abril hasta setiembre, las flautas de ducto de octubre a marzo, en la época de lluvias (ver Baumann 1982 a 1982 b). Los *pitus* son ejecutados a lo largo de todo el año. La música de *sikuri* es usada en matrimonios en los *ayllus* así como en las ceremonias del primer corte de pelo, y los *pinkillus* son usados para las fiestas del techado de casa, y estas ocasiones ocurren durante todo el ciclo anual.



Conjunto de *sikuris* con *bombos*.



Conjunto de *tarkas*.



Conjunto de *pitu*.



Conjunto de *pinkillus* de 5 agujeros con *cajas*.

FIGURA 1

Géneros

Medio Instrumental	Características Sonoras	Fiesta Asociación	Danza Asociación	Instrumento Asociación	Uso Asociación	Contexto de Uso
SIKUS	a) lentos b) ligeros c) choclos		d) imillani e) satiri		f) marchas g) dianas	general general Pascuas Mayo 3 Mayo 15 general general
PINKILLUS de 5 agujeros		a) Carnavales* b) todos los santos		a) pinkillada*		Carnaval Noviembre 1, 2 Febrero 1, 2 varía
PINKILLUS de 6 agujeros		a) Candelaria b) Año Nuevo	c) wifala d) actuqallu			Febrero 1, 2 Enero 1
TARKAS	b) huaynos	a) Carnavales*		a) tarkiada*		Carnaval Carnaval
PITUS			a) achachk'umu b) pastorcitos			Mayo 2, 3 Diciembre 25

* = sinónimos.

inclusive para propósitos de ensayo (la excepción principal ocurre cuando un músico está componiendo una nueva tonada). Los conimeños vieron mi práctica y ejecución musical privadas como un comportamiento extraño que ellos realmente nunca entendieron. Mientras que la ejecución musical es generalmente en la sociedad andina indígena un asunto comunal o grupal, Conima representa un caso extremo en contraste con otras regiones peruanas en donde los campesinos sí ejecutan instrumentos musicales casualmente y para su propio entretenimiento.

En los conjuntos de *sikuri*, *tarka*, y *pitu*, los instrumentos son cortados en diferentes tamaños para ejecutar una armonía básicamente paralela. Ellos son organizados en tres unidades de tres voces separadas o voces grupales, cada una con su propio nombre (desde la más pequeña hasta la más grande): 1) *suli*; 2) *ankuta* o *malta*; y 3) *sanja* o *tayka*. En los grupos de *sikuri* pueden ser usadas idealmente nueve voces (que son conceptualizadas en tres voces grupales) no obstante que durante el período de mi investigación los dos tamaños más largos de *siku* estuvieron ausentes por una escasez de caña de tamaño suficiente. Las dimensiones y los sonidos de un conjunto *siku tropa* pueden ser cambiados de una fiesta a otra, y una variación de cuarenta *cents* o más en un sonido específico entre diferentes flautas de pan es común en la construcción y ejecución de los instrumentos. En el siguiente cuadro, las dimensiones y los sonidos se refieren al tubo más largo de cada instrumento, los tubos correspondientes de cada tipo de flauta de pan mantienen las mismas relaciones:

TIPO DE SIKU DE PAN	LONGITUD (cm.)	SONIDO Aprox. (Korg)	NO. DE PARES
<i>Suli</i>	13.50	Mi 5	1
<i>Bajosuli</i>	15.85	Do# 5	1
<i>Contrasuli</i>	19.35	La 4	1
<i>Malta</i>	27.00	Mi 4	4-6
<i>Bajomalta</i>	31.70	Do# 4	1
<i>Contramalta</i>	38.70	La 3	1-2
<i>Sanja</i>	54.00	Mi 3	1-2
(<i>Bajosanja</i>)	63.40	Do# 3	
(<i>Contrasanja</i>)	77.40	La 2	

Los conjuntos de *tarka* y *pitu* usan idealmente tres voces cada uno y hay dos arreglos usados para los *pitus* dependiendo

de la tradición de comunidades específicas (sonidos más bajos no sobresoplados).

	TARKAS		PITUS		PITUS
<i>Suli</i>	Mi 4		Do 4		Do 4
<i>Ankuta</i>	Si 3		Fa 3		Sol 3
<i>Tayka</i>	Mi 3		Do 3		Do 3

Para los conjuntos de *sikuri*, *pitu* y *tarka*, la voz central o voz grupal adquiere prominencia y/o distinción. En los conjuntos de *sikuri* esto se logra a través del volumen. Usualmente habrá más ejecutantes de *malta* que de ninguna otra voz, y los *sulis* altos están simétricamente balanceados en volumen, en relación a las más suaves *sanjas* (así como el doblaje de los *sikus* más grandes si es que hay personal disponible). En los conjuntos de *pitu*, el grupo central *ankuta* se distingue tanto por el sonido como por el volumen. Para estos tipos instrumentales los músicos conimeños afirman que la *malta* (o *ankuta*) es la principal voz melódica y que todas las otras voces son acompañamientos y son oídas en relación a ésta. Idealmente en los conjuntos de *tarka* todas las voces deben ser iguales en volumen y las *ankutas* son distinguidas sólo por el sonido. En cada caso las dos unidades periféricas están relacionadas icónicamente en términos de tipo de sonido, pero están en oposición binaria en términos de conceptos émicos de grande y pequeño, y a veces, basándose en la concepción occidental, de sonidos altos y bajos. El tema importante, sin embargo, es que los músicos conimeños conceptualizan la organización armónica paralela de los grupos musicales a partir de la voz central (o voz grupal) hacia las voces altas y bajas.

Este modo de organización binaria alrededor de una unidad central determinada tiene muchos paralelos en otras esferas de la sociedad andina. Los diseños más prominentes de la textilería andina, por ejemplo, involucran muy frecuentemente una simetría binaria alrededor de una línea central o unidad central. Muchas veces micropatrones múltiples con una simetría alrededor de una línea central son incorporados dentro de estructuras simétricas mayores. Se ha observado que el proceso textil también involucra la conceptualización del diseño desde el centro hacia las dos mitades simétricas, reflejando, por lo tanto, los arreglos de voces instrumentales de los conjuntos musicales conimeños (Franquemont 1987; Franquemont, Isbell, y Franquemont s.f.).

Los casos de organización comunal que involucran divisiones ternarias -dos unidades periféricas localizadas geográficamente y/o en términos de altitud alrededor de una unidad mayor localizada centralmente- han

sido documentados desde el período precolombino hasta el presente (ver Murra 1975: 65, 77; Bastien 1978). Una interpretación de este modo de organización comunal viene del postulado de Bastien (1978: 46-47) acerca de una básica y antigua metáfora andina “cuerpo humano/montaña”, en el que los órganos vitales del centro (del cuerpo=la montaña) generan vida y energía hacia la cabeza y los pies. Como se describe líneas arriba, es notorio un principio de mediación en los rituales compartidos realizados en los terrenos localizados en un punto central entre las comunidades de Huata y Putina. En este caso las dos comunidades establecen una igualdad (de beneficios recibidos) dentro del ritual, realizándolo en una locación central y neutral. De manera similar los grupos de voces *suli* y *sanja* están idealmente balanceados en volumen alrededor del prominente grupo *malta* en los conjuntos de *sikuri*.

Estos ejemplos sugieren simplemente que un patrón básico -la organización de unidades binarias periféricas alrededor o afuera de un centro prominente- es, entre otras, una de las formas en que la gente en los Andes concibe su mundo, tal como las personas en la sociedad urbana-occidental tiende a pensar de un modo lineal, frecuentemente de izquierda a derecha o, por ejemplo, en términos armónicos, de abajo hacia arriba.

A veces un patrón similar de organización binaria alrededor de un centro determinado se manifiesta en la ejecución del *pinkillu* de seis agujeros. Más frecuentemente, sin embargo, ambos tipos de *pinkillus* son ejecutados en lo que yo llamo un “unísono denso”. El “unísono denso” se refiere a la manera preferida de ejecución en la que algunos intérpretes dentro de un conjunto soplarán apenas un poco más o un poco menos intensamente de lo que se requiere para lograr la serie central de sonidos produciendo, por lo tanto, una rica abundancia de armónicos. Escalas mayores y menores de seis y siete tonos son la base para la música de flautas de pan, *pinkillu* y *pitú*. Los géneros de *tarka* exhiben un uso frecuente de varias escalas pentatónicas con una escala de seis tonos como alternativa.

Valores estéticos, valores sociales e iconicidad

Como se ha dicho, la ejecución musical en Conima es una actividad de grandes grupos que sólo tiene lugar en contextos comunitarios y públicos. La música realmente no puede ser interpretada de manera solista puesto que la tradición *sikuri* claramente enseña que para ejecutar un instrumento correctamente se requiere una pareja de músicos. Cada miembro de la pareja tiene solamente una de la doble fila del instrumento

(las filas *ira* o *arca* con sonidos alternativos de la escala)⁷ y la ejecuta en forma de *hoquetus*, o alternadamente con su pareja. Dentro de los conjuntos los músicos que, a veces, constituyen parejas de larga trayectoria, se sitúan uno junto al otro y escuchándose cercanamente interpretan como unidades binarias. Esta manera de ejecución está claramente relacionada a los patrones de reciprocidad andina y de cooperación comunal (ver Grebe 1980).

De acuerdo con las propias afirmaciones de los conimeños, un importante criterio estético para la buena interpretación grupal es el ideal de “ejecutar como uno solo” o “sonar como un solo instrumento”. Ningún instrumento individual debe sobresalir (o “escaparse”) de la textura integrada del sonido del grupo. La preferencia demostrada por una calidad densa de sonido está relacionada al valor mencionado de “ejecutar como uno solo”. Esto es expresado verbalmente por los conimeños cuando dicen que no debe haber “huecos” (vacíos, períodos de silencio) en la música de un grupo. *Sonido denso*, por lo tanto, se refiere a la sobreposición consistente y la mezcla de sonidos discretos que producen una textura gruesa y unificante (Schaffer 1977: 159). La cualidad de un *sonido denso* preferida por los músicos en la sierra del Sur también involucra una aura “nublada” alrededor de los sonidos musicales en contraste con un sonido “claro” y demasiado “delineado”.

Estos valores estéticos claves dirigen la producción musical en modos fundamentales. Las flautas son sopladas con una embocadura flexible para producir un efecto respiratorio que ayuda a la mezcla del conjunto. Las flautas de pan deben ser ejecutadas con un ataque relativamente suave, de manera que el tubo de aire entero resuene produciendo un sonido regular que ayude a la mezcla del grupo y que contraste con el duro sonido del *staccato* producido cuando los *sikus* son sobresoplados. Cada ejecutante de flauta de pan fusiona brevemente su sonido con el inicial de su compañero, no permitiendo por lo tanto “huecos” en la melodía. Las flautas (*sikus* excluidos) son consistentemente sobresopladas para crear abundantes sobretonos que intensifican la densidad del sonido tal como lo hace la práctica de afinar y ejecutar en un “unísono denso”. Los *sikus* son contruidos con una segunda fila de tubos resonantes (una octava más alta) para añadir sobretonos y densidad. Las *tarkas* son especialmente contruidas de manera que un fuerte soplido divida la octava produciendo, otra vez, abundantes sobretonos y una cualidad de sonido grueso.

7. La fila *ira* del *siku* (el que gufa) tiene seis o siete tubos y el *arca* (la que sigue) tiene siete u ocho tubos, y el último incluye los sonidos más bajos y más altos del instrumento. El *siku* está afinado en una serie que se aproxima a la diatónica, cada fila conteniendo una secuencia de terceras.

Mientras que las melodías son básicamente ejecutadas en un “unísono denso” o en armonía paralela, y no hay lugar para el solista *per se*, existen disponibles algunas técnicas ornamentales e improvisatorias para la expresión individual dentro de la ejecución grupal. Estas también, sin embargo, son guiadas por el principio de “ejecutar como un solo instrumento” y por la predilección por un *sonido denso*. En una de estas técnicas para la ejecución del *siku*, conocida como *requinteando*, ejecutantes expertos de la *malta* que interpretan la fila *ira* improvisan un acompañamiento armónico a la parte *arca*, y viceversa. La hábil improvisación será tejida dentro del sonido del grupo para “añadir sabor” siempre y cuando no sobresalga. Más bien, cuando es exitoso, aquellas técnicas improvisatorias solamente añaden otra capa de textura a la densa sobreposición de sonidos. Los típicos *glissando* ornamentales descendentes ejecutados en las cadencias y durante largos sonidos en las *taykas* en las ejecuciones del *pito*, también están disponibles para la expresión individual y funcionan para crear superposiciones. La total ausencia de solistas sobresalientes se relaciona al valor estético de “ejecutar como uno solo” así como al hecho social básico que a los conimeños no les gusta sobresalir como individuos en ocasiones sociales públicas. Este rasgo, así como el que la música sólo se ejecute en grandes grupos, está obviamente basado en la ética comunal de la sociedad conimeña que define la posición del individuo como subordinada a lo colectivo.

Los valores básicos estéticos de “ejecutar como uno solo” y la preferencia por una cualidad sonora densa gobierna muchos aspectos de la construcción instrumental, las técnicas de interpretación, la organización grupal, y la práctica interpretativa. Estas disposiciones estéticas pertenecen a un conjunto homólogo de disposiciones generalizadas -internalizadas- que generan soluciones pragmáticas “naturales” para ordenar los fenómenos musicales y sociales que están, por lo tanto, relacionados icónicamente (“sonando como uno solo” en el campo musical es como actuar juntos o ser como uno en otros campos de la práctica). Cada interpretación musical, por lo tanto, es una articulación concreta y multidimensional de estas disposiciones internalizadas a través de las cuales ellas son reproducidas como parte de las condiciones objetivas de la experiencia, una vez más internalizadas, y por lo tanto fortificadas como un autorretrato del grupo.

Un rasgo muy común en la música andina y evidente en Conima es el uso de una pequeña escala de contrastes (según parámetros occidentales) para hacer diferencias fonémicas significativas, e inversamente para evitar contrastes largos y obvios. Variaciones, marcas de estilo o características musicales que podrían parecer mínimas al oyente de afuera, son percibidas por los conimeños como marcas mayores que

distinguen el estilo de un grupo del de otro, una canción de otra, o una sección de una canción de otra. El hecho que los músicos indígenas andinos no mezclen diferentes tipos de instrumentos melódicos (por lo tanto timbres) en un conjunto, puede surgir de este principio. Debido a la escala menor de contrastes reconocida, el estilo del conjunto de un *ayllu*, por ejemplo, puede ser considerado extremadamente diferente de los demás porque interpreta principalmente en un *tempo* distintivo de manera consistente (a veces solamente diferente por casi 10 marcas metronómicas).

La preferencia por repetir varias veces la misma pieza y los mismos motivos musicales dentro de ella como principios estructurales de la composición está relacionada a la idea anterior. Piezas que pueden demandar un minuto y medio de ejecución serán a menudo repetidas veinte veces en una sola presentación. Dentro de una composición individual, los mismos motivos son repetidos a través de las diferentes secciones y las secciones principales a veces son distinguidas solamente por la adición de un nuevo motivo individual, o de una nueva yuxtaposición de motivos previamente usados.⁸

La apreciación estética de pequeños contrastes vistos contra el trasfondo de una repetición extendida tiene paralelos en otros aspectos de la vida en Conima. En el estilo culinario, por ejemplo, los platos que son parecidos en todo, excepto en un ingrediente, especie, o detalle de preparación (y que a mi paladar saben igual) son considerados muy distintos y les son puestos diferentes nombres. En la preparación de la comida así como en el sentido del tiempo en la vida cotidiana, y en la ejecución musical, las pequeñas variaciones consideradas contra un trasfondo de repetición cíclica constituyen una manera básica en que los campesinos conimeños experimentan su mundo.

La organización social de los conjuntos musicales comunitarios

Dentro de cada comunidad, ciertos individuos son reconocidos como maestros debido a sus habilidades musicales con los instrumentos

8. En un contexto más amplio la preferencia andina por un alto grado de repetición, una escala menor de contrastes, y variaciones más sutiles que aquellas enfatizadas en la música urbano-occidental parecen ser rasgos comunes en otras tradiciones rurales tradicionales. Principios estéticos similares, por ejemplo, son comunes en muchas culturas musicales africanas. Realmente el énfasis, y las ansias estéticas, por los contrastes musicales dramáticos puede ser más pronunciado en la sociedad urbano-occidental donde el nivel de estímulo y la rapidez del cambio cultural han seguido un patrón de aceleración continua donde el *cambio* (= progreso) en sí mismo está altamente considerado.

respectivos, de la misma manera que los *guías* de cada tipo de grupo instrumental. Durante una interpretación, los conjuntos de *sikuri* tienen dos *guías* -uno ejecuta la *ira* y el otro el *arca*- que forman una unidad binaria. Uno de estos, sin embargo, sirve como *guía* principal del conjunto en los roles que describiremos más adelante. Los otros tipos de conjuntos de viento tienen un solo *guía*. La mayoría de los maestros de la comunidad ejecuta todos los diferentes instrumentos requeridos en las variadas ocasiones festivas. Una persona distinta cumple el rol de *guía* para los diferentes instrumentos de viento de acuerdo con el interés y la eficacia individual.

Mientras se aproxima una fiesta, el auspiciador de ese año (una obligación que asumen por turno los miembros varones de la comunidad adulta) visitará la casa del *guía* del instrumento particular y tradicionalmente requerido para ese evento. Después de mucha conversación el auspiciador llega al punto central de su visita y solicita formalmente la ayuda del *guía* para ejecutar la música para la fiesta venidera. Usualmente el *guía* disfruta de la tarea; sin embargo, el pedido toma la forma de un favor desde que su colaboración es esencial para el éxito de la fiesta. Si él no recibiera una invitación formal, sin importar su propio entusiasmo, un músico de su estatura podría, por orgullo, estar impedido de participar. Por respeto, el auspiciador de la fiesta usualmente preguntará al *guía* qué músicos dentro de la comunidad deben recibir invitaciones para participar, asegurando por lo tanto un conjunto básico adecuado. Una vez que se han propuesto los nombres de los maestros, el auspiciador o el *guía* visita a cada persona con ofrendas de coca y una invitación formal para participar. El *guía* y los maestros también reciben una invitación especial para el ensayo pre-fiesta en la casa del auspiciador.

El auspiciador tiene el rol de organizador general y anfitrión, y el grupo básico de músicos tiene el estatus de intérpretes e invitados de honor. A lo largo de la fiesta la comunidad en su conjunto otorga un estatus alto a los músicos pues son ellos los que dan vida a la fiesta y en un sentido mayor son ellos quienes la llevan a cabo a través de su interpretación musical. El conjunto musical es el foco central a través del cual la comunidad se une. Por lo tanto, no solamente el auspiciador sino los miembros de la comunidad y los danzantes de la comunidad continuamente ofrecen coca y trago a los músicos para mantenerlos contentos y ejecutando.

El conjunto se establece alrededor de la figura del *guía*. En los conjuntos comunales ésta no es una posición elegida formalmente, más bien el *guía* es una persona que está implícitamente reconocida, según varios criterios, como "guía musical" por los otros músicos. En primer lugar

el *guía* debe dominar todos los instrumentos (viento y percusión) usados dentro de un conjunto específico, y su habilidad instrumental debe ser superior. Un vasto conocimiento del repertorio y la habilidad para recordar y marcar las piezas es también esencial. En relación a los instrumentos que son contruidos en Conima (el *siku* y el *pitu*) el *guía* es usualmente la persona que los construye, pero en cualquier caso él debe tener conocimiento del afinamiento adecuado y la armonización del grupo.

El *guía* tiene cierto control sobre el personal y el sonido musical del conjunto. Vigila el afinamiento de los instrumentos y arregla la armonización de las nuevas *tropas* (grupos de instrumentos) adquiridas por el auspiciador de la fiesta y también recomienda a otros maestros que invita a actuar el auspiciador. La mayoría de las veces, el *guía* es también responsable de marcar las tonadas durante la fiesta y de establecer la velocidad. Siendo estos individuos usualmente los más hábiles en la composición, ellos tienen un rol mayor en la elaboración del repertorio del grupo.

El *guía* también debe tener el deseo, la energía y la paciencia necesarios para organizar a los numerosos individuos de los grandes grupos. Puesto que una exitosa ejecución festiva requiere de la participación de un suficiente número de maestros, el *guía* es a menudo el llamado a cortejar el favor de estos músicos dentro de la comunidad. No obstante el auspiciador de la fiesta ofrece invitaciones formales a los maestros y la participación es realizada si él es conocido por su generosidad y por "poner una buena mesa", es usualmente el *guía* quien asegura esta participación a través de su posición respetable y de la relación personal que él mantiene con los músicos.

Algunos de los maestros exhibieron un lado orgulloso, independiente de sus caracteres en relación a la ejecución festiva. Por ejemplo, algunos de los músicos más viejos en Putina -que eran conscientes de que sus servicios eran valorados- a menudo requerían de un gran nivel de insistencia antes de que aceptaran actuar. Algunos, por su edad, pueden haber estado cansados de la ejecución en fiestas, pero yo diría que muy probablemente ellos querían participar y estaban reafirmandose a ellos mismos con la situación. Yo observé continuamente casos en los que el *guía* tenía que viajar en varias oportunidades a las casas de estos individuos hasta que aseguraran su participación.

Este tipo de comportamiento por parte de algunos músicos es digno de subrayar. No obstante yo he enfatizado el valor de la solidaridad comunal dentro de la sociedad conimeña y la necesidad de consenso y colaboración, no deseo presentar una visión idílica o unidimensional. La

organización grupal y el logro del consenso demanda a menudo un gran nivel de esfuerzo y paciencia y muy frecuentemente son abandonados muchos planes y proyectos por falta de cooperación.

El rol del *guía*, entonces, requiere tacto y paciencia, la persona debe merecer respeto por su habilidad pero él mismo no la puede enfatizar públicamente. El debe saber cómo guiar pero debe saber hacerlo de una manera suave, no crítica y no confrontacional de manera que su liderazgo no sea muy aparente; él no debe exhibir o aplicar explícitamente su autoridad. La autoridad moral otorgada al *guía* depende de un consenso implícito entre los músicos más que de una base de poder real independiente. Si el *guía* sobrepasa los límites del comportamiento apropiado, muchas veces gradualmente comenzará a ser ignorado abandonando por lo tanto su rol.

El grupo básico de músicos reconocidos como maestros dentro de la comunidad debe tener muchas de las mismas cualidades que el *guía*, ellos deben ejecutar bien los instrumentos, tener cierta habilidad compositiva, saber el repertorio. Finalmente, ellos deben dedicarse a la música y al grupo y esto requiere que se presenten regularmente a las ocasiones festivas. Este grupo básico de músicos asiste a los ensayos iniciales donde las nuevas canciones para la fiesta serán creadas y serán repartidos los nuevos instrumentos proveídos por el auspiciador de la fiesta. Es este grupo el que compone las bases del grupo comunal.

Debido al ideal de la interpretación comunal en Conima, sin embargo, cualquier miembro varón de la comunidad es bienvenido a participar en el ensayo y con el grupo durante la fiesta.⁹ Además de unirse con el grupo por el placer de interpretar, muchos hombres que no son necesariamente adeptos o musicalmente dedicados, pueden participar como músicos durante las fiestas para disfrutar de los beneficios del alcohol gratis, comida y coca, servidos al grupo durante el evento. No obstante las diferentes habilidades musicales son reconocidas en privado, no hay una clara diferenciación de estatus entre los maestros y otros hombres una vez que ellos se han unido al grupo. Esta flexible naturaleza *ad hoc* de los grupos durante la ejecución en la fiesta, tiene un impacto significativo en el diseño del sonido musical.

9. No obstante cualquier miembro de la comunidad es bienvenido a los ensayos, son pocos los individuos que asisten sin ser invitados por los maestros. La razón para esto no es totalmente clara ya que muchos miembros *ad hoc* sí ejecutan durante las fiestas. Yo sólo puedo conjeturar que los ensayos son parcialmente reconocidos como trabajo porque las piezas deben ser compuestas, y por lo tanto, los ensayos no atraen a las personas que no están particularmente dedicadas a la música.

Primero, debido a que pocos miembros *ad hoc* (no maestros) atienden los ensayos, no están inmediatamente familiarizados con las nuevas piezas tradicionalmente compuestas durante estas sesiones. Esto constriñe la composición en sí misma, como se verá más adelante. En segundo lugar, los miembros *ad hoc* no reciben nuevos instrumentos del auspiciador de la fiesta, en su lugar ellos van con sus propios instrumentos que pueden no estar afinados o pueden no ser la voz necesitada para balancear el sonido del grupo. Por lo tanto, la inclusión de miembros *ad hoc*, que pueden igualar o superar a los maestros en algunas fiestas como en los carnavales, obviamente afecta el control del *guta* sobre la afinación y el arreglo de las diferentes partes armónicas del grupo.

Finalmente no hay control de calidad sobre el nivel de conocimiento musical o habilidad interpretativa dentro del grupo, debido a que cualquier miembro varón de la comunidad es bienvenido a interpretar. Por el modo igualitario, no confrontacional de interacción social dentro de los grupos de la sociedad conimeña, el *guta* y otros músicos no corrigen o critican directamente a los ejecutantes individuales y ni siquiera les llaman la atención. Durante el período de mi investigación, inclusive cuando miembros *ad hoc*, particularmente ineptos, estaban tocando de una manera contraria a los ideales estéticos (por ejemplo sobresoplando el *siku* frecuentemente), o cuando algunos individuos ejecutaban instrumentos cuyas afinaciones chocaban con el sonido del grupo, yo nunca fui testigo de un reconocimiento público del problema o de un intento de alterarlo. En uno de los casos, dos músicos de *pitu* llegaron a ejecutar sus flautas *ankuta* afinadas una cuarta arriba de las *taykas* mientras que el grupo estaba usando tres *ankutas* afinadas una quinta superior. Las líneas de segundas paralelas resultantes corrían contra la forma que los conjuntos de *pitu* deberían sonar (tal como algunos músicos comentaron más tarde en privado). Sin embargo, mientras que todos sabían que había un severo problema de afinamiento ninguno dijo nada al respecto o aparentó notarlo, y estos individuos tocaron con el grupo durante toda la fiesta.

Como se ha dicho antes, los conimeños manifiestan, cuando es posible, un patrón de evasión de conflictos en relación a sus problemas dentro de la comunidad. De manera que ellos también ignoran las malas ejecuciones o los problemas de afinación dentro de los grupos. Hacer lo contrario llevaría a resentimientos entre los miembros de la comunidad. El resultado frecuente, sin embargo, es una diferencia audible entre las situaciones en las que son primordialmente maestros los que ejecutan (como en los ensayos), y aquellas en las que participan muchos miembros comunitarios *ad hoc*.

En la discusión precedente de las tradiciones instrumentales de Conima y de sus sistemas estéticos, yo continuamente postulé afirmaciones

con la palabra “idealmente”. La razón para hacer esto es que, mientras que los conimeños verbalizan concepciones muy específicas acerca de cómo la música debe sonar en un sentido prescriptivo,¹⁰ a veces los grupos no cumplen con realizar estos principios en las ocasiones festivas debido a la naturaleza *ad hoc* de los grupos musicales.

Dentro de ciertos límites parece importar menos si los grupos “suenan como un solo instrumento” o si se ejecutan afinados con una armonización apropiada, que el hecho que ellos interpreten larga e intensamente con gran espíritu, causando un evento sónico que inspira a la gente a bailar y a divertirse. Todo esto no significa que los ideales estéticos y del sonido musical en sí mismo no sean importantes para los conimeños. De hecho algunos músicos pueden quejarse luego de una mala ejecución y aún determinar culpabilidades, pero solamente en privado y entre miembros familiares o amigos de confianza. Está presente un rango de respuestas y actitudes, pero los valores sociales pragmáticos que guían la manera normal o “natural” en que la gente debe comportarse públicamente tienen una importancia fundamental en la organización del grupo y finalmente en el sonido que es producido.

Estilo grupal y competencia

Durante las grandes fiestas en las cuales varios grupos se presentan en la plaza de Conima, los conjuntos de la comunidad compiten unos con otros en el número de danzantes y de espectadores, y por el prestigio de ser reconocidos como el mejor conjunto de la fiesta. Cada conjunto, acompañado por los miembros de su comunidad, forma un círculo separado en la plaza para interpretar música y danzas, y se produce una reducida interacción social entre las diferentes unidades comunitarias. Luego de estas fiestas hay un alto grado de discusión dentro del distrito para determinar cuál de los grupos fue el mejor. La naturaleza informal de esta competencia, que no incluye un juicio formal, trofeos y otros, permite

10. Las discusiones sobre las ejecuciones musicales pueden ser de una naturaleza prescriptiva, descriptiva, o evaluativa. En Conima los valores estéticos prescriptivos son generalmente compartidos y son públicamente reafirmados puesto que ellos son hechos en abstracto o anteriormente a la actuación real, y su afirmación no ofrece riesgo o crítica a ningún individuo que interprete. Afirmaciones evaluativas después de una actuación, son hechas públicas dentro de un grupo sobre otros grupos. Juicios evaluativos, además de otros generales y positivos, sobre su propia actuación no son hechos públicos dentro de un grupo, sin embargo, dado que esto puede indicar una crítica a ejecutantes específicos, y esto debe ser evitado de acuerdo al código social en Conima. Las afirmaciones estéticas prescriptivas, por ejemplo, cómo algo debe sonar, entonces, son parte de los aspectos compartidos y por lo tanto unificantes de la cultura musical del grupo, mientras que los juicios evaluativos pueden ser potencialmente conflictivos.

a un número de comunidades creer, o por lo menos públicamente mantener, que sus conjuntos realmente “ganaron”. Por lo tanto, el orgullo comunitario puede ser mantenido entre varios grupos simultáneamente. Mientras tanto un consenso general será encontrado entre los habitantes del pueblo y de los *ayllus* que no estuvieron representados por los conjuntos, en relación a la mejor actuación, siendo todos conscientes de esta decisión.

Hay muchos criterios para juzgar a los grupos. Un criterio importante es el tiempo de duración de la actuación en la plaza proporcionando entretenimiento para la fiesta. Es una cuestión de honor ser el último grupo en dejar la plaza al anochecer. Además de proporcionar entretenimiento, esta capacidad es una muestra de resistencia, debido a que la ejecución de instrumentos de viento durante largos períodos, consumiendo grandes cantidades de alcohol, no es una tarea fácil. El volumen de los grupos es también un medio importante de atraer la atención del público y por lo tanto de ganar el día. El volumen depende tanto del número de ejecutantes como de su vigor.

Los conjuntos son evaluados también de acuerdo con los parámetros estéticos de cada una de las tradiciones instrumentales mencionadas arriba. En el caso del conjunto de *sikuri*, por ejemplo, serán favorecidos los grupos que tienen voces armónicas más llenas y sonidos más afinados y balanceados que otros. Esta situación, sin embargo, no altera la prioridad dada para el acceso equitativo a la participación comunal dentro de los conjuntos; en lugar de éso, los grupos simplemente deben actuar tan cerca de los ideales estéticos como sea posible tomando en cuenta esta prioridad. El impedimento de alcanzar los ideales estéticos a veces creados por la naturaleza *ad hoc* de los grupos, sin embargo, se balancea con una mayor participación comunal ya que los grupos más grandes y de mayor volumen atraen más la atención del público y su participación.

La originalidad y la peculiaridad del estilo de actuación y, aún más importante, del repertorio, son criterios particularmente importantes para juzgar a los grupos. Los grupos que entran en la plaza sin una nueva pieza-emblema compuesta para cada fiesta o que son percibidos como copiando el estilo o el repertorio de otro conjunto, son criticados y hasta ridiculizados como no originales y no hábiles. Como Albó ha anotado para los Aymara, las tensiones entre el individuo y el grupo son reducidas por el énfasis en la individualidad del grupo mismo. El principal medio público para realizar esto en Conima es a través de la ejecución musical en las grandes fiestas, y los grupos tienen el rol de la representatividad pública y compiten por sus respectivas unidades comunales. La originalidad y la competencia musical, entonces, se convierten en demostraciones de

competencia social y de la peculiaridad de la identidad comunal. Por esta razón, las marcas estilísticas del grupo son guardadas celosamente, y la imitación es menospreciada. Este es un ejemplo significativo de cómo la competencia entre unidades sociales de poderes básicamente iguales provee el ímpetu para un constante dinamismo y creatividad musical tanto para mantener límites estilísticos como para evitar el préstamo -por lo menos a un nivel ideal.

Como se ha dicho antes, las marcas musicales que distinguen los estilos de ejecución de los grupos son sutiles e incluyen rasgos como velocidades ligeramente diferentes. Distintos tipos y grados de ornamentación también marcan el estilo del conjunto tal como lo hace el uso de un tipo u otro de armonía *pitu*, o diferentes tamaños de instrumentos (y niveles de sonido). Cuando es posible los grupos de *sikuri*, por ejemplo, cambian el tamaño y el sonido de sus instrumentos (usualmente dentro de un semitono) de una fiesta a la otra, y se delibera cuidadosamente para decidir cuál tamaño debe ser usado para obtener el mejor resultado. Inclusive los cambios en las voces se perciben como una vía potencial de añadir variedad a la actuación de un grupo. Estos aspectos y otros tipos de innovaciones que marcan la creatividad y la identidad única del grupo son preferidos por cuanto, se considera, otorgan un nivel competitivo.

Composición, ensayos, y aprendizaje musical

La originalidad de un grupo se enfatiza más, sin embargo, en relación a su repertorio. Antes de las fiestas locales, durante el ensayo pre-fiesta, cada grupo se reúne para componer nuevas piezas para el evento. Dentro de los límites estrictos de los géneros que son requeridos por cada ocasión festiva, cada grupo trata de crear dos o tres nuevas piezas que captarán la atención del público y, por lo tanto, los ayudará en la competencia musical. Más aún, debido a que la creatividad misma es un valor importante en la cultura musical conimeña, la composición es una vía significativa para que los grupos confirmen su propio prestigio públicamente.

Usualmente una de las nuevas composiciones emerge como la favorita del grupo y se convierte en la pieza emblema del conjunto para la fiesta de aquel año. La pieza emblema se ejecuta cuando el grupo entra por primera vez a la plaza y la recorre en círculos antes de llegar a su propio local. Esa canción se ejecuta con más frecuencia que cualquier otra durante la fiesta, de manera que para el segundo día la pieza se convierte en la marca de identidad asociada al grupo. Cuando la pieza es escuchada desde cierta distancia, la gente que espera en la plaza sabe qué grupo

se está acercando. Más aún, la pieza emblema se convierte en un índice de la fiesta del año particular en que ésta fue compuesta. Cuando la pieza se interpreta años después la gente se referirá más a ésta por el año en que fue compuesta que por su propio nombre.

Al componer cada año nuevas piezas, cada grupo construye su propio repertorio, demuestra su habilidad creativa y determina su identidad particular. Hay muchas piezas antiguas, usuales para los diferentes instrumentos en el repertorio conimeño de las cuales de ninguna se puede probar que pertenezcan específicamente a una comunidad en particular (a pesar de que a menudo la gente las reclama). Estas están disponibles para ser ejecutadas por cualquiera sin ser objeto de crítica. Sin embargo, si un grupo ejecuta una pieza compuesta recientemente y que se identifica con otro grupo, se expone al ridículo. La crítica más frecuente en estos casos es que los maestros del grupo no tienen la necesaria habilidad y, por lo tanto, deben recurrir a la imitación.

Las nuevas composiciones son creadas en ensayos formales que preceden a una fiesta particular. Mientras los maestros esperan que todos lleguen al ensayo en la tarde uno o dos días antes de la fiesta, ellos socializan y disfrutan de la coca y el alcohol ofrecidos por el auspiciador de la fiesta que actúa como anfitrión. Un ritual religioso conocido como *t'inka* es ejecutado con coca y alcohol para las fuerzas (o deidades) de la religión local. Los músicos entonces comienzan a entrar en calor ejecutando simplemente las piezas de su repertorio de años anteriores, luego de lo cual sigue una comida festiva. Después de la comida del ensayo, el *guía* toma otra vez un instrumento sugiriendo que es tiempo para la actividad central del ensayo: la creación de las nuevas piezas del año, preguntando a los músicos presentes por sus ideas.

Durante las sesiones de composición, los músicos se sientan formando un círculo. Cuando un *guía* indica que es tiempo para empezar a componer, los músicos que pueden empiezan a ofrecer ideas musicales: usualmente una o dos frases completas pueden servir como una sección A para una pieza (la gran mayoría de la música conimeña tiene la forma AA BB CC). Cuando un músico tiene una idea, él, sentado calladamente en un lugar, la ensayará repitiéndola suavemente en su propio instrumento. A veces cinco o más personas pueden estar ejecutando simultáneamente sus propias frases o motivos. También pueden haber períodos de silencio en los cuales el *guía* y otros músicos pueden responder alentando verbalmente a los presentes.

Esta exigente fase inicial es a menudo algo larga. El material ofrecido no considerado interesante será simplemente ignorado mientras que los

otros continuarán con el trabajo de sus propias ideas musicales. Después de un tiempo, si un músico no obtiene una reacción del grupo a la frase o motivo que está ejecutando, él la abandonará e intentará alguna otra, o simplemente guardará silencio. Cuando la idea de alguna persona es considerada interesante, sin embargo, los otros músicos le prestarán atención, interrumpirán gradualmente lo que están haciendo, y se unirán suavemente a él con sus instrumentos hasta que todos lo hayan hecho. Una vez que la sección inicial ha sido ejecutada repetidamente y aprendida por todos, los músicos empiezan de nuevo a elaborar las secciones subsecuentes B y C que son requeridas para completar una pieza. Esto ocurre de la misma manera descrita líneas arriba, con la importante excepción que los motivos de la sección inicial A son usados como un punto de partida para -y como formas prescritas en- las secciones subsecuentes.

Cuando las tres secciones son completadas mediante este proceso, el grupo ejecutará la composición en su totalidad. Entonces los músicos entrando a una nueva fase comenzarán a alterar o corregir las partes de la misma manera y en el orden en el que las compusieron. La fase de corrección continúa hasta que ninguno pueda ofrecer más cambios aceptables y hasta que la pieza sea considerada "perfecta". A veces, después de que los miembros del grupo se quedan sin ideas para mejorar la pieza considerándola inaceptable, toda la composición será abandonada y los músicos comenzarán otra vez, desde el inicio, el proceso de composición. En otros casos más acertados el material original producido no necesitará mucha corrección y el consenso acerca de su aceptabilidad será obtenido rápidamente. Noten, sin embargo, que en cada fase será demandado un consenso implícito, a menudo no verbal. De manera que también aquí, de acuerdo con el típico modo de interacción social en los *ayllus* de Conima, las ideas de una persona no son rechazadas verbal o directamente, siendo, por el contrario, ignoradas pasivamente. Finalmente se debe enfatizar que, una vez ofrecido el material musical se considera como perteneciente al grupo y no al individuo que lo propuso, y cualquiera es bienvenido a sugerir cambios sin temor de ofender al creador.

En este tipo de proceso de composición comunal el grupo en su conjunto es considerado como el compositor, y el aporte individual a la composición no es reconocido públicamente. Sin embargo, en realidad algunos músicos toman una mayor iniciativa y otros siguen su liderazgo. Así también en la materia del consenso -que se expresa cuando cada uno, por su lado, asume la idea musical o la alteración- los maestros se suman a la ejecución una vez que un grupo mayoritario ya la ha iniciado, y esto es muchas veces comenzado por los músicos-compositores más respetados del grupo. Yo nunca observé el caso de que unos pocos individuos se opusieran a la mayoría.

En otro tipo común de proceso composicional, piezas enteras son creadas por individuos antes de acudir al ensayo. En este caso durante la fase de creación inicial el compositor comenzará a ejecutar su pieza completa para él mismo, suavemente. Si resulta interesante para los otros músicos ellos la asumirán y comenzarán a ejecutarla con él; si no es así, será ignorada. Una vez que la melodía es asumida por los demás es sometida al mismo proceso de alteración-corrección para una aceptación o rechazo final. Noten que en esta fase, la composición se considera un material comunal susceptible de ser modificado. Cualquiera puede proponer alteraciones de cualquier alcance, y el compositor no tiene derechos especiales de decisión que puedan afectar a la pieza.

Si la composición musical de la pieza es finalmente aceptada en una forma altamente alterada, el grupo es considerado como el compositor. Si la composición permanece intacta, el grupo proclamará al individuo como el compositor. En cualquier caso frente al público el compositor usualmente afirma que es la creación del grupo, no obstante en privado él reclamará la composición como suya.

Debe quedar claro que el proceso composicional en Conima está de acuerdo con los modos generalizados de comportamiento social. En primer lugar el grupo es enfatizado por sobre cualquier individuo. Refleja cercanamente los procesos de decisión conimeños en el sentido que se basa principalmente en el consenso durante cada fase. Así también, es de naturaleza indirecta y no confrontacional. También es fundamentalmente no verbal, y esta es una extensión del patrón de la evasión del conflicto.

Fuentes musicales para la composición

Son muchas las fuentes de ideas sobre las cuales pueden basarse las nuevas composiciones. Las más valoradas son aquellas originales de un miembro del grupo ("él las saca de su cabeza"). No cualquiera puede componer material original y son muy respetados aquellos que tienen esta habilidad. Varios individuos mencionaron que las ideas para nuevas composiciones les vienen cuando están dormidos, así como en sus sueños. Otras personas componen tonadas en sus hogares a través de la experimentación de los instrumentos. Como fuentes primarias para nuevas creaciones, sin embargo, a veces utilizan frases y motivos, o prácticamente piezas enteras, de composiciones preexistentes.

El material preexistente de cualquier género o tradición instrumental puede servir como base para las nuevas composiciones. La gente usa el

material que ha escuchado en la radio o en cassettes además de piezas ejecutadas por otros conjuntos locales. A menudo, el material será compartido entre las diferentes tradiciones instrumentales dentro de la misma comunidad. Este tipo de préstamo musical externo a la comunidad no se considera imitación, y los conimeños no ven una contradicción entre esta práctica y la valoración asignada a la originalidad del grupo. Se debe enfatizar que los conimeños consideran una pieza como nueva y original aún cuando sea el resultado de solamente ligeras alteraciones de una composición preexistente. Esto puede deberse a la menor escala de contrastes usada para hacer diferencias significativas dentro de la cultura musical. No obstante se reconoce la fuente directa del material prestado, otras relaciones emparentadas al concepto de "familias de tonadas", no son consideradas entre los grandes grupos de composiciones que están relacionadas a través de este tipo de préstamos.

Forma musical, repetición y fórmulas

En términos del material musical considerado aceptable y de su organización dentro del proceso compositivo hay básicamente dos parámetros sociales que son determinados, por un lado, por el no especialista y por la naturaleza comunal *ad hoc* de los conjuntos del *ayllu*, y por el otro, por la naturaleza competitiva de la cultura musical.

Cada tradición instrumental en Conima tiene dos o más géneros distintivos que son específicos a ella y que están asociados a usos o contextos específicos. Los diferentes géneros musicales son mayormente de estructuras estrechamente definidas, distinguibles por uno o más rasgos como formaciones escalísticas específicas, diseños melódicos y longitudes de frase, y tipos de movimiento rítmico y *tempos*. Con excepción de algunas piezas encontradas, todos los géneros conimeños usan una forma modelo AA BB CC. Como se dijo en la discusión sobre la estética conimeña hay un alto nivel de repetición motivica entre las tres secciones.

Los motivos de las secciones de cadencia o que conducen hacia ella, son repetidos en las tres secciones casi sistemáticamente en todos los géneros. Las secciones B y C están, usualmente, fuertemente basadas en motivos de la sección A y pueden ser distinguidas solamente a través del agregado de uno o dos nuevos motivos cortos, o de una nueva yuxtaposición de motivos de la sección A. Por ejemplo (ch.= un motivo referido como *chuta chuta*, ver ejemplo 2):

Pieza de *sikuri*

A = a,b,c,b',a',d,ch.

B = a',b',a',d,ch.

C = a,b',a',d,ch.

A = a,b,c,ch.

B = d,c',ch.

C = e, c',ch.

Piezas de *pinkillu* de cinco agujeros

A = a,b,c,d

B = c,e,c,d

C = f,b',c,d

A = a,b,c

B = d,b,c

C = e,c

Además de ser caracterizados por una repetición motívica, muchos géneros son distinguibles por fórmulas específicas que son usualmente encontradas en tantos puntos de cadencia como los que llevan a la sección C.

Las estructuras estrictamente definidas y las fórmulas de un género específico son los “bloques de construcción” (Nettl 1974) dentro del proceso grupal compositivo. En la pieza de *tarka* mostrada en el ejemplo 1, por ejemplo, los motivos c y d son fórmulas frecuentes para el género *tarkiada*. Noten, que entre las repeticiones de los motivos b y c a través de las tres secciones, y el uso de las fórmulas frecuentes (motivo c y d), un mínimo de nuevo material es requerido para la creación de una pieza.

Ejemplo 1

Música de *tarka*

The musical notation consists of three staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains three measures labeled 'a', followed by two measures labeled 'b', and ends with a measure labeled 'c'. The second staff also begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It starts with two measures labeled 'b', followed by a measure labeled 'c' with a first ending bracket (1.), and then a measure labeled 'c' with a second ending bracket (2.). The third staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It starts with a measure labeled 'd', followed by a measure labeled 'b', and then a measure labeled 'c' with a first ending bracket (1.), and finally a measure labeled 'c' with a second ending bracket (2.).

La pieza *sikuri* mostrada en el ejemplo 2 es una composición que se basó en la pieza de *tarka* del ejemplo 1 (prestado dentro de la misma comunidad). En la versión *sikuri*, el motivo a es la extensión del material prestado. El motivo c y la figura *chuta chuta* son fórmulas frecuentes para este género *sikuri* (*ligero*). Debido al diseño melódico y al mayor tamaño de las frases de las piezas *ligero*, que demandan que la melodía descienda al bajo final antes que la fórmula *chuta chuta*, el motivo b no es más que un motivo descendente transicional que es formulaico en su dirección funcional y melódica, si bien no en los motivos rítmicos exactos y sonidos usados. Por lo tanto toda la sección A consiste en material estrictamente prestado y formulaico.

Ejemplo 2

Sikuris ligero

The musical score for 'Sikuris ligero' is presented in five staves. The first staff shows the melody for section A, starting with motif 'a' and ending with motif 'b'. Below it, the 'tambor bajo' accompaniment is shown as a series of rhythmic pulses. The second staff continues section A with motif 'c' and a 'chuta' figure. The third staff shows motif 'd' and another 'chuta' figure. The fourth and fifth staves show section B, which includes motif 'e', motif 'f', and motif 'c', each followed by a 'chuta' figure. The 'chuta' figures are marked with '1.' and '2.' to indicate first and second endings.

Sería totalmente aceptable para el compositor el construir la sección B con material casi totalmente generado de A como fue hecho en la original pieza de *tarka* y como es a menudo el caso. Aquí, sin embargo, dos nuevos motivos d y e son presentados en B para un giro inusual. El motivo f que lleva la sección C es una fórmula del género *ligero* que precede la repetición del motivo c y la figura *chuta chuta*. Una vez más se necesita un mínimo de material para la creación de la que es considerada una composición enteramente nueva. Debido a esta naturaleza repetitiva y formulaica de la música en Conima, es posible crear tres nuevas piezas colectivamente en cinco o seis horas de ensayos. Estas características también son necesarias por la forma en que la música es aprendida.

En Conima pocas personas ensayan o practican la música por sí mismas. En lugar de eso las nuevas piezas y la habilidad instrumental son aprendidas observando y practicando durante las actuaciones festivas. Los motivos y las fórmulas repetidas en las cadencias de cada sección dentro de la pieza sirven como manijas para que los principiantes puedan colgarse de ellas. Aprendiendo una tonada durante la actuación, la gente entiende los motivos cadenciales y las fórmulas en primer lugar y se une a ellas puesto que ya son conocidas y son repetidas constantemente. Con cada repetición de la pieza ellos comienzan a aprenderla y añaden el nuevo material presentado hasta que llegan a interpretar toda la melodía.

Este método de aprender música y el hecho de que los miembros de los conjuntos *ad hoc* no ensayan nuevas composiciones antes de las actuaciones, pone límites a la composición en sí misma. Si los compositores se mantienen alejados de las ajustadas estructuras repetitivas de los géneros y fórmulas, los miembros *ad hoc* no podrán entender la tonada rápidamente durante las actuaciones. Para los carnavales de 1986, por ejemplo, una composición particularmente difícil (“diferente”) fue creada para el conjunto del *ayllu* en el que yo ejecutaba. El *guía* escogió esta tonada para la primera entrada a la plaza en el primer día de la fiesta (esta entrada inicial es el momento más importante para impresionar al público y así ganar prestigio). En la entrada, los músicos *ad hoc* que no habían asistido al ensayo la noche anterior, eran de igual número que los maestros. Mientras nosotros entrábamos en calor con la pieza antes de entrar a la plaza, fue notorio que los músicos *ad hoc* no podían dominarla con la debida rapidez para la entrada. Entonces nosotros cambiamos exitosamente a otra pieza nueva que coincidía más cercanamente con la estructura de la *tarkiada*. La primera pieza no fue ejecutada nuevamente durante la fiesta y fue excluida efectivamente del repertorio del conjunto.

El hecho que el *guía* inicialmente escogiera esta pieza particularmente distintiva para la primera entrada del grupo, sin embargo, nos refiere a otro parámetro de la composición. Este es que para competir eficazmente con otros grupos, un conjunto debe tener una música distintiva. Dentro de las estrechas estructuras formulaicas, deben destacar nuevos giros de creatividad y originalidad. Los conimeños consideran, por ejemplo, que la pieza de *sikuri* discutida líneas arriba (ejemplo 2), era particularmente fresca y creativa debido a la adición de una cantidad sustancial de nuevo material en la sección B. Realmente, el compositor de esta pieza, Filiberto Calderón V., es muy estimado en el *ayllu* Sulcata, tanto por su habilidad para crear nuevo material melódico, como por la calidad del material en sí mismo. Por supuesto las ideas específicas musicales o turnos de frases que generan entusiasmo y goce

estético -el corazón de la creación musical- son difíciles de resumir o de escribir en términos generales.

Debido a la estructura comunal, *ad hoc* del conjunto, así como a la naturaleza competitiva de la cultura musical conimeña, las piezas deben ser elaboradas manteniendo un balance entre el material formulaico, ya familiar, y las nuevas ideas que proveen poder y excitación. Mientras que la creación musical universalmente incluye la fusión de recursos tradicionales con nuevas ideas innovadoras, y éstas constantemente expanden los parámetros de esos recursos, el énfasis en las formas y fórmulas acumuladas en Conima, es el resultado del *modus operandi* social que subyace a la organización de grupos musicales y a procesos como la composición y el aprendizaje musical.

Resumen y conclusiones

El propósito del presente trabajo, basado en un método etnográfico, ha sido el de mostrar cómo la práctica del estilo social y la visión ética y estética conimeña informa acerca de la organización musical, la creación, la actuación y finalmente el sonido musical. Las mismas preocupaciones básicas sobre la igualdad de oportunidades que dirigen la organización de los conjuntos y el resultado de las actuaciones, también gobiernan la forma en que los motivos son repetidos y las fórmulas son usadas dentro del acto de composición. La interacción entre el "estilo social" y el estilo musical al nivel sónico ha sido por lo tanto establecida en todos los puntos del proceso musical que comienza con la creación de una pieza y termina con su ejecución en la propia actuación.

En un nivel pragmático, la gente de Conima evita ser puesta en evidencia en ocasiones sociales públicas, sea en una asamblea de toma de decisiones o en una actuación musical. Se da prioridad entre los adultos¹¹ al igual acceso a los roles sociales por sobre la competencia individual para ejercer tanto cargos políticos y religiosos como para participar en actuaciones musicales. La relación homóloga entre los procesos de toma de decisiones y la composición comunal-musical también ha sido enfatizada. Las muy comunes preguntas etnomusicológicas en relación a cómo y si es que las culturas musicales se relacionan al contexto social, se ven claramente absueltas en la simple observación de que el comportamiento musical es el comportamiento social (ver Seeger 1980:39).

11. El tema de roles sexuales y el acceso a recursos musicales en Conima es muy complejo, y no me encuentro preparado para tratarlo adecuadamente. En ocasiones sociales las esferas masculinas y femeninas permanecen separadas (por ejemplo hombres y mujeres

Otro aspecto discutido ha sido cómo el faccionalismo y la competencia entre las unidades de identidad comunal son un motivo tanto para el constante dinamismo y creación musical, como para la celosa salvaguarda del repertorio musical y de los marcadores estilísticos que caracterizan los grupos musicales. La naturaleza no especializada y el ideal comunal de la ejecución conimeña fomenta el uso de la repetición motivica y fórmulas en la composición mientras que la naturaleza competitiva de la cultura musical instiga originalidad y nuevas vías de creatividad. El objetivo de “ejecutar como uno solo”, determina que las flautas de pan no deben ser sobresopladas. Al mismo tiempo, el volumen requerido en situaciones competitivas define el otro parámetro de técnica de ejecución: el *siku* debe ser soplado tan fuerte como sea posible sin sobresoplar.

Al nivel de los valores estéticos afirmados, “ejecutar como uno solo” y mantener un *sonido denso*, bien integrado, son manifestaciones claras del valor enfatizador de la integración grupal y de la solidaridad. Estas disposiciones estéticas dirigen muchos aspectos de la construcción instrumental, de la práctica interpretativa y de la técnica, de manera que el resultado sónico de la ejecución musical constituye una reproducción icónica de la naturaleza unificada de la comunidad. En las actuaciones, sin embargo, los ideales estéticos no son siempre realizados debido a las prioridades puestas en los modos igualitarios no confrontacionales de interacción social que están enraizados en la preocupación redundante por la solidaridad. El mismo mensaje emerge de los resultados musicales de los ideales estéticos tal como es evidente en los mismos límites del comportamiento social pragmático y, por lo tanto, niega cualquier contradicción entre ellos.

Las disposiciones estéticas y las prioridades pragmáticas que definen la cultura musical conimeña son parte de un conjunto de disposiciones generales internalizadas que, cuando se externalizan en el comportamiento y en las formas culturales, crean una coherencia a través de diferentes

se sientan distanciadamente en reuniones sociales) con la excepción de la danza. Muchos otros roles económicos y sociales son definidos de acuerdo al sexo. Por ejemplo, los principales oficios políticos y religiosos en los *ayllus* son asumidos por los hombres, y sólo los hombres tocan instrumentos musicales. Usualmente los hombres toman el liderazgo en la mayoría de las ocasiones públicas, tales como el hablar en las asambleas de toma de decisiones, mientras que los puntos de vista de las mujeres son tomados en cuenta y son articulados frecuentemente a través de sus hombres. Las mujeres, por otro lado, parecen hacerse cargo de los hogares. A pesar que parece sugerirse una desigualdad, los hombres en Conima afirman que la relación entre sexos es de un carácter “separado pero igual” y que las mujeres no quieren ejecutar instrumentos musicales: no sería “normal”. Desafortunadamente, yo no obtuve la perspectiva femenina sobre este punto, pero tiendo a pensar que muchas de ellas dirían casi las mismas cosas por la importancia de la costumbre social y el consenso en Conima.

campos de la práctica y dentro del reino de la actividad musical misma. La externalización de estas disposiciones, en la práctica, es parte del continuo proceso de reproducir las condiciones socio-culturales que están una vez más internalizadas y que forman una visión coherente del orden “natural” del mundo. La música, entonces, no solamente está estructurada socialmente; el orden social es, en parte, estructurado musicalmente desde que la actividad musical incluye un dominio público importante en el cual una visión del mundo se hace patente en una forma poderosa y multiforme (Feld 1984: 385).

Cuando los conimeños contestan a preguntas acerca de por qué ellos hacen las cosas de cierta manera, respondiendo simplemente, “esa es la forma en que lo hacemos” o “esa es la forma que es”, están articulando la coherencia de sus disposiciones internalizadas que definen su sentido de la realidad y que integran su punto de vista acerca de ellos mismos y de su sociedad. Ellos no necesitan elaboraciones teóricas porque su visión de las cosas no se percibe como arbitraria y, por lo tanto, el orden “natural” se sobreentiende (ver Bourdieu 1977: 168). La reproducción y el compartir una visión del mundo une al individuo a la comunidad y crea un sentido de identidad social. El que la música emerja frecuentemente como un emblema central de identidad para las unidades sociales se debe tanto a dicha base como a la iconicidad resultante entre el sonido musical y el carácter básico y las visiones centrales del grupo. En aquellos casos la ejecución musical no es meramente una afirmación acerca de la identidad y de la visión del mundo, es en cambio la misma esencia de aquellas afirmaciones hecha potente a través de medios semióticos concisos y redundantes, así como de una intensa actividad social.

Bibliografía

- ALBERTI, Giorgio y MAYER, Enrique, eds.
 1974 *Reciprocidad e Intercambio en los Andes peruanos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- ALBO, Javier
 1974 "La Paradoja Aymara: solidaridad y faccionalismo". *Estudios Andinos* 4(2):67-110.
- BASTIEN, Joseph W.
 1978 *Mountain of the Condor: Metaphor and Ritual in an Andean Ayllu*. St.Paul: West Publishing Co.
- BAUMANN, Max Peter
 1982 a "Music in the Andean Highlands/Bolivia." Notas del disco LP, Colección del Museo de Berlín MC 14.
 1982 b "Music of the Indios in Bolivia's Andean Highlands (Survey)." *World of Music* 24(2):80-98.
- BECKER, Judith, y BECKER, Alton
 1981 "A Musical Icon: Power and Meaning in Javanese Gamelan Music." En *The Sign in Music and Literature*, Wendy Steiner, editor. Austin: University of Texas Press.
- BOURDIEU, Pierre
 1977 *Outline of a Theory of Practice*. Traducido por Richard Nice. Cambridge: Cambridge University Press.
 1984 *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Traducido por Ricardo Nice. Cambridge: Harvard University Press.
- BRIGGS, Lucy T., y LLANQUE C., Domingo
 1982 "El Humor en el Cuento Aymara." En *Identidades Andinas y Lógicas del Campesinado* 13-24. Lima: Mosca Azul.
- CARTER, William E.
 1967 *Comunidades Aymaras y Reforma Agraria en Bolivia*. México: Instituto Indigenista Interamericano.
- FELD, Steven
 1984 "Sound Structure as Social Structure." *Ethnomusicology* 28(3):383-410.
- FRANQUEMONT, E.M.
 1987 "Cloth the Andean Art: A Hands-on Exploration of Andean Textile Traditions." P.O.Box 96, Ithaca, NY: AWASQA.
- FRANQUEMONT, E.M., ISBELL, B.J. y FRANQUEMONT, C.R.
 s.f. "Awaq Ñawin: The Weaver's Eye." En *Andean Kaleidoscope*, B.J.Isbell, editor. Austin: University of Texas Press (en prensa).

GREBE, María Ester

1980 *Generative Models, Symbolic Structures, and Acculturation in the Panpipe Music of the Aimara of Tarapaca, Chile.* Tesis doctoral (Antropología), The Queen's University of Belfast.

MURRA, John V.

1975 "El Control Vertical de un Máximo de Pisos Ecológicos en la Economía de las Sociedades Andinas." En *Formaciones Económicas y Políticas del Mundo Andino*, John V. Murra, editor. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

NETTL, Bruno

1974 "Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach." *Musical Quarterly* 60(1):1-19.

SCHAFFER, R., Murray

1977 *The Tuning of the World.* New York: Alfred A. Knopf.

SEEGER, Anthony

1980 "Sing for Your Sister: The Structure and Performance of Suya Akia." En *Ethnography of Musical Performance*, Marcia Herdon y Norma McLeod, editores. Darby, P.A.: Norwood Editions.

TURINO, Thomas

1987 *Power Relations, Identity and Musical Choice: Music in a Peruvian Altiplano Village and Among its Migrants in the Metropolis.* Tesis doctoral (Etnomusicología), Universidad de Texas en Austin.

La comparsa los *majeños*: poder, prestigio y masculinidad entre los mestizos cuzqueños

Zoila Mendoza

Introducción

La existencia de una gran variedad de danzas en los rituales públicos andinos es bastante conocida. En el Cuzco a la danza característica del contexto ritual se le llama comparsa. Este mismo término es usado para referirse al grupo de personas que interpreta la danza. Si bien las comparsas hacen su presentación pública principal en las fiestas religiosas, su existencia y significado van más allá del contexto ritual. Aquí analizamos a las comparsas como mecanismos de creación y recreación de identidades locales y regionales.¹

En general se han hecho pocos estudios sobre las comparsas o las danzas rituales en los Andes.² Menos aún son los que han tomado como foco de análisis el mundo mestizo, la organización grupal y los criterios de selección de una determinada danza por parte de los actores.³ Si bien la presentación de danzantes ha sido un componente de las celebraciones en honor a imágenes católicas desde el comienzo de la etapa colonial, los significados y las formas que estos han tenido, han variado significativamente.⁴ La falta de estudios detallados no nos permite generalizar sobre

-
1. El trabajo que aquí presentamos es parte de la tesis doctoral de la autora (ver Mendoza-Walker 1993). Esta tesis se centra en el análisis de varias comparsas en el Cuzco analizándolas como mecanismos de creación y recreación de identidades y distinciones locales. La investigación de campo se llevó a cabo durante los años 1989 y 1990 con el auspicio de la Fulbright-Hays.
 2. Ver por ejemplo: Kessel 1981; Poole 1985, 1991.
 3. Ver por ejemplo: Salomón 1981; Mendoza 1989; Vásquez ms. s.f.
 4. Para una resumida discusión del fenómeno tomando en cuenta los antecedentes prehispánicos ver: Poole 1991 pp. 308-309.

los contenidos o funciones “universales” de la danza ritual dentro del “mundo andino”, sobre todo si consideramos el ámbito mestizo dentro de este mundo. Sin embargo, hay indicadores de que en muchos casos las comparsas son medios de creación de identidades locales y regionales y las formas de enfrentar ambigüedades y paradojas que se presentan en la historia y en la vida diaria.⁵

El presente estudio se centra en el análisis de la danza los *majeños*. Para la mayoría de cuzqueños que observa la danza es “evidente” que en ella se personifica a hombres de solvencia económica y de prestigio social. Esto es lo que la convierte en un elemento central para el estudio de la construcción de la identidad mestiza contemporánea. A través del análisis de los significados de los *majeños* podemos identificar los elementos que a nivel de “sentido común” convierten a un varón en prestigioso y poderoso.⁶ A la vez podemos apreciar cómo esos elementos se ligan a la reconstrucción de un pasado sobre el cual se basan los ideales del presente. Con esta danza los bailarines definen y propagan tres principios, relacionados entre sí, que están en la base de una identidad ideal que buscan lograr dentro de su sociedad: poder, prestigio y masculinidad.

La investigación intensiva se realizó en dos pueblos de mestizos en el departamento de Cuzco: San Jerónimo y Paucartambo.⁷ Las dos comparsas de *majeños* son regionalmente conocidas aunque se sabe que la de Paucartambo es la más antigua. El hecho de que cada comparsa, la de Paucartambo y la de San Jerónimo, se considere a sí misma como la mejor de la región y la mayor innovadora de la coreografía y del disfraz, ha llevado a sus miembros a tratar de incorporar inmediatamente los elementos que la otra comparsa ha introducido. Aunque los que llevaron por primera vez la danza a San Jerónimo dicen abiertamente que es originaria de Paucartambo, los actuales bailarines de San Jerónimo tratan de negar el hecho en base a diferentes estrategias.⁸ La comparación de la evolución de los significados de dicha danza en ambos pueblos nos permite apreciar cómo las imágenes y las identidades han ido evolucionando. Finalmente, el análisis de la dimensión organizativa de la comparsa

5. Ver Mendoza 1989; Poole 1985 y 1991; Salomon 1981.

6. El “sentido común” es un nivel en el que se puede explorar los marcos de referencia ideológica que dominan en la sociedad (Hebdige 1985).

7. San Jerónimo es un distrito de la provincia de Cuzco situado a 12 kilómetros al sureste de la ciudad capital y unido a ella por carretera asfaltada. Paucartambo es la capital de la provincia del mismo nombre que está situada en la zona central este del departamento del Cuzco. Ambos distritos pueden ser llamados de mestizos y “pueblos de mercado” (ver: van den Berghe 1977).

8. Una de ellas es por ejemplo señalar a antiguas danzas del pueblo como los “verdaderos” antecedentes de su danza.

de San Jerónimo, de la cual carece la de Paucartambo, nos mostrará la importancia actual que tiene entre los mestizos cuzqueños la organización institucional de las danzas. Esta organización ha permitido a la comparsa los *majeños* de San Jerónimo convertirse en la más poderosa y prestigiosa de su pueblo.

La danza los *majeños*

En esta primera sección haremos una breve descripción de la danza y de sus personajes basándonos en su ejecución en San Jerónimo. En este pueblo la comparsa los *majeños* se presenta públicamente dos veces al año, durante los cuatro días de la fiesta patronal del pueblo y durante el día de la Octava de *Corpus Christi* cuando se lleva la imagen del Santo patrón desde la ciudad del Cuzco hasta el pueblo.

La danza es interpretada por veinte hombres y una mujer, todos disfrazados y con máscaras. La música la toca una banda de tipo militar compuesta mayormente por instrumentos de viento y de metal como la tuba, la trompeta y el trombón, y por instrumentos de percusión como el tambor, el bombo, y los platillos. Esta se contrata sólo para las fiestas. Tres son los personajes físicamente distinguibles: el *majeño*, interpretado por la mayoría de los varones; la *dama*, interpretada por la mujer; y los *maqt'a* (o cholos) interpretados por dos varones notoriamente más bajos. Dentro de los *majeños* se encuentra su líder o *machu* (hombre viejo en quechua) quien no se distingue en su aspecto sino más bien por su posición y rol dentro de la danza. El *machu* es el que dirige a todo el grupo de bailarines. También dentro de los *majeños* hay dos *caporales*, cada uno de los cuales baila adelante de la fila que lidera. El *majeño* viste botas de cuero con espuelas, pantalones de montar, camisa de manga larga a cuadros o de colores, sacón de cuero, "cinchón" o correa ancha de cuero, sombrero de paja de ala muy ancha, y cuatro pañolones de colores: uno cubre su pelo, el otro lo usa como corbata y dos los lleva colgados de su cinturón. Su máscara tiene grandes mejillas rosadas, ojos claros, bigotes largos y sobrepuestos hechos de cola de caballo, amplia sonrisa y una nariz larga, recta y sobresaliente con un lunar abultado.⁹ En la mano lleva una botella de cerveza.

La *dama* viste como una elegante mestiza de un pueblo andino. Lleva botines o zapatos de taco, falda hasta la rodilla levantada con varios

9. La mayoría de las máscaras usadas por todos los personajes son hechas de papel endurecido con cola sintética y pintadas con esmaltes. Sin embargo, algunos usan máscara de yeso.

“centros” o enaguas, medias de *nylon*, blusa bordada de manga larga, mantón (ya sea largo o corto), sombrero blanco de copa alta con una cinta de color alrededor, dos pañolones, uno sobre la cabeza cubriendo parte del cabello y otro en la mano (para bailar). El cabello lo lleva trenzado y su máscara tiene características de una mujer blanca de ojos claros, nariz mediana y con un lunar en la mejilla. Su expresión es sonriente. Los dos *maqt'a* llevan ojotas (sandalias de jebe) sin medias, pantalones negros de bayeta hasta la rodilla, camisa de manga larga, chaleco de bayeta bordado, un *chullo* (gorro de lana tejido a mano) de colores y *waraqas* (látigos tejidos de lana) en las manos o amarradas al cuerpo. Su máscara carece de bigotes, tiene ojos negros, una amplia sonrisa y su nariz es pronunciada pero aguileña y no recta como la del *majeño*.

El desenvolvimiento completo de la comparsa está diseñado para los diferentes días de la fiesta patronal. En el día de la víspera o “entrada” los *majeños* ingresan al pueblo y llegan a la plaza de armas montando caballos. Durante este acto hacen alarde del dominio de dichos caballos balanceándose sobre ellos como si estuvieran bailando. Los *maqt'a* jalan un par de mulas que vienen cargadas con barriles de licor y adornadas con frutas y papeles de colores. En el día central, el segundo de la celebración, bailan en el atrio de la iglesia, realizando su coreografía completa después de la procesión principal. Ese mismo día en la tarde salen a las calles con botellas grandes de vino o “cambray” (licor dulce hecho de caña) para invitar a la gente del pueblo. En el tercer día hacen su visita oficial al cementerio donde celebran una misa en honor a sus bailarines y parientes fallecidos. Fuera del cementerio se reúnen a tomar. En este día también bailan por las calles y después de la procesión repiten su coreografía completa. El cuarto día vuelven a bailar parte de su coreografía después de la procesión y en la tarde realizan su *kacharpari* (o despedida) bailando con una tonada especial y haciendo adiós con sus pañuelos.

Dentro de la coreografía se puede distinguir varias partes: *pasacalle*, *jaleo*, *taqracocha*, y *marinera* con fuga de *huayno*.¹⁰ En el *pasacalle* los bailarines avanzan bailando con su tonada característica por las calles formados en dos filas paralelas. El ritmo de esta tonada guarda una relación de similitud, o va de acuerdo, con el movimiento ondulante del cuerpo de los bailarines.¹¹ Adelante y al centro van bailando el *machu* y la *dama* tomados del brazo. Cada *caporal* baila adelante de su fila.

10. Es importante recordar que cuando la mayoría de bailarines describe su danza no distinguen las partes separadas tal como nosotros la presentamos. La mayoría tampoco le pone nombre a las diferentes partes.

11. Conversación personal con Thomas Turino. Mayo 1991.



Personaje del *maq'ta* que acompaña a la comparsa de *majeños* de San Jerónimo. Octava del Corpus Christi. Mayo, 1989. Foto: Zoila Mendoza.

Dentro de ellas los bailarines tienen un lugar fijo determinado en base a su estatura y a su antigüedad en el grupo: los más altos y los más antiguos se encuentran adelante. El *majeño* avanza balanceando su cuerpo pero a la vez da pasos largos y firmes. Este bailarín gira hacia la derecha y hacia la izquierda levantando el brazo con una botella en la mano y girando en la dirección que determina el brazo levantado. A la vez se pone el otro brazo a la cintura llevando el saco hacia atrás. Antes de girar hacia el lado opuesto hace una pausa con el brazo en alto. Si bien al girar los bailarines se agachan un poco, la mayoría del tiempo todos mantienen una postura muy recta y altiva dando un aire de arrogancia a la danza. Cuando se ha llegado al lugar en donde se va a realizar el resto de la coreografía se sigue bailando con el mismo tipo de movimiento. Luego con el cambio de tonada pasan a la siguiente parte, el *jaleo*.

En el *jaleo*, las filas avanzan en sentido antihorario formando un círculo que luego gira en sentido contrario. A la vez hacen que la cerveza salga en forma violenta de las botellas y la rocían hacia el aire y hacia el público. Este efecto lo logran haciendo un pequeño orificio en la tapa de la botella y agitando la cerveza. La figura del círculo y la fuerza y rapidez con que se proyecta la cerveza en el aire dan la impresión de que se tratara de una piletta ornamental. Una vez acabadas las dos vueltas se regresa a la forma inicial de dos filas en las cuales cada bailarín mantiene su posición inicial. En este movimiento la *dama* y el *machu* quedan bailando en el centro. Los bailarines se desplazan casi arrastrando los pies avanzando de costado. Con un cambio de música, se indica el comienzo de la siguiente parte, el *taqracocha*.

Dentro del *taqracocha* hay varias secciones. La primera consiste en diferentes movimientos sobre el lugar manteniendo las dos filas paralelas mirando los bailarines a su pareja de la fila opuesta. Los movimientos consisten en un zapateo suave, giros completos en ambos sentidos y movimientos de un pie hacia adelante repetidas veces (unas ocho) para luego cambiar al otro pie. En la segunda sección una fila se acerca a la otra hasta que las parejas se juntan, ponen sus narices muy cerca y giran para un lado y para otro. Luego esta fila regresa a su lugar y la otra se acerca para volver a realizar la misma figura. En la tercera sección, igual que en el *jaleo*, las filas paralelas forman un círculo que gira primero en sentido antihorario y luego en sentido contrario. Para terminar el *taqracocha* las filas regresan a su posición inicial. Durante esta parte la *dama* y el *machu*, siempre tomados del brazo, bailan entre las dos filas y cuando éstas se juntan ellos salen a un lado. Cuando se realiza el círculo ellos quedan al medio. Los *maqt'a* se mueven libremente ya sea entre las filas o fuera de ellas, o entrando y saliendo del círculo.

Finalmente se baila la *marinera* y el *huayno*. La selección de las piezas varía. El primero de estos géneros de danza y música es original de la tradición criolla costeña y el segundo de la tradición andina. Ambos son bailes de parejas sueltas. Dentro del primero y sobre todo del segundo de estos géneros hay grandes variaciones locales, regionales, étnicas y sociales que no discutiremos aquí.¹² Sin embargo, se puede afirmar que la fusión de ambos géneros en una sola pieza se ha vuelto típica en la mayoría de las celebraciones públicas y privadas en los Andes. Dentro de la interpretación de ambos géneros, sobre todo del *huayno*, los bailarines *majeños* realizan movimientos controlados y lentos. El zapateo del *huayno* se hace muy suave sin dar saltos. Cuando se desplazan de un lado a otro dan pasos muy largos casi arrastrando los pies. Durante el baile de las dos piezas se mantiene la estructura de dos filas que se juntan y se separan. Para la *marinera* el *majeño* pone la botella de cerveza en el bolsillo de su sacón y baila con la mano derecha en alto llevando un pañolón y con la mano izquierda en la cintura. Para el *huayno* los *majeños* toman el pañolón con las dos manos oscilándolo para un lado y para otro. En ningún momento los *majeños* se toman de la mano o entrecruzan sus pañolones. Al terminar el *huayno*, que es la última pieza. Los *majeños* se abrazan y se felicitan emitiendo sonidos graves que imitan la risa de un hombre viejo.

Los antiguos *majeños*: el arriero y el hacendado en Paucartambo

Todos los bailarines *majeños* en Paucartambo y en San Jerónimo coinciden en señalar que su comparsa personifica a un grupo particular de arrieros que comercializaba vinos y aguardiente entre los actuales departamentos de Arequipa y Cuzco. Estos arrieros habrían sido originarios de Majes (valle en el departamento de Arequipa), de ahí el nombre de la danza, y habrían recorrido los caminos cuzqueños llegando hasta la ceja de selva o montaña.

El arrieraje jugó un importante rol económico en América del Sur a lo largo del período colonial y a principios de la república.¹³ Este fue el medio de transporte para el intenso intercambio comercial que existió.¹⁴

-
12. Con respecto al *huayno* y sus variaciones dentro del Cuzco ver Roel Pineda 1959. Con respecto a los dos géneros de música a los que nos referimos y a otros de carácter popular y tradicional ver Romero 1985.
 13. Ver Glave 1989 y Flores Galindo 1977.
 14. Debemos notar aquí que además de los arrieros, que es el nombre que normalmente se le da a aquellos que usaban como medio de transporte de carga a las mulas, existían los llameros que utilizaban llamas para los mismos propósitos. Aunque en el siglo XVII los arrieros dominaban ya en las rutas comerciales importantes que atravesaban el

Durante los mencionados períodos la región del Cuzco era uno de los centros más importantes de producción e intercambio en el sur andino (incluyendo lo que es hoy Argentina y Bolivia). El Cuzco producía la hoja de coca, tejidos de lana, azúcar y víveres que eran consumidos en centro urbanos y mineros. Los valles en la actual provincia de Paucartambo tuvieron un rol particularmente central en el mercado.¹⁵ Entre finales del siglo diecinueve y las primeras décadas del veinte, aproximadamente entre 1860 y 1930, el flujo de arrieros que iban de Arequipa a Cuzco se incrementó debido al auge del comercio de las lanas.¹⁶

La danza los *majeños* existió en Paucartambo por lo menos desde 1920.¹⁷ Es muy probable entonces que cuando esta comparsa apareció, los arrieros que venían del valle de Majes tenían un rol central en el intercambio que se llevaba a cabo en la zona y que este grupo de arrieros en particular pasaba regularmente por Paucartambo. Si bien sólo podemos plantear hipótesis sobre por qué específicamente este grupo de arrieros de Majes fue elegido para la representación ideal del arriero, ciertamente, en base a testimonios de los danzantes, se puede comprender por qué los mestizos se han ido identificando posteriormente con esta imagen.

Es interesante apreciar cómo cuando uno indaga sobre la historia de la comparsa, tanto los antiguos bailarines como los más jóvenes afirman que los verdaderos arrieros de Majes “realmente” hacían en la fiesta lo mismo que su comparsa hace actualmente. Inclusive basan el origen de la comparsa misma en el hecho de que estos arrieros tomaban parte de las antiguas fiestas haciendo siempre un esfuerzo por llegar al pueblo en el momento en que éstas se estaban llevando a cabo.¹⁸ El siguiente testimonio es un ejemplo de ello:

“Bueno, la historia del *majeño* a lo que sé es: dice que realmente de Majes venían unos arrieros, estos estaban de paso para Q’osñipata y de paso traían aquí de venta de vinos y alfajores, todo lo que ellos producen allá en el valle de Majes. Y se iban al valle, a Q’osñipata, en que por entonces, esa época, yo no sé que época todavía, en

Cuzco, los llameros siguieron existiendo hasta entrado el siglo XX movilizándose a través de diferentes rutas que los arrieros. Comunicación personal con Luis Miguel Glave, 1991.

15. Para una caracterización de la sociedad y economía de Cuzco durante la colonia ver Mörner 1977.
16. Ver Flores Galindo 1976.
17. Existe un listado de los bailarines antiguos de *majeño* que parte desde 1920 en Villasante 1989, pp.144-145.
18. Es posible que los arrieros llegaran en momentos festivos ya que sabemos que en los Andes las fiestas y el intercambio han estado muchas veces articulados. Ver por ejemplo Poole 1984.

Q'osñipata habían 360 haciendas y la mayor parte producían aguardiente, coca, todo eso ¿no? Y a la salida de los arrieros *majeños*, que por supuesto no había pues carretera, sino iban vía herradura, por Tres Cruces entraban. Y, o sea, hacían coincidir el regreso de estos arrieros con la Virgen del Carmen, igual que también los *qollas*, se cuenta así. Bueno, entonces de este tiempo como Paucartambo, como otras provincias, como otros departamentos eran pura hacienda, entonces los hacendados, bueno, hacían pues, ya no venían los *majeños*, por alguna causa posiblemente y ellos bailaban, los hacendados.¹⁹

Este texto nos lleva hacia la otra imagen central de donde la danza los *majeños* ha tomado muchos elementos y ha consolidado su significado actual: el rico y poderoso hacendado. Toda la información recogida acerca de los antiguos grupos que bailaban *majeño* en Paucartambo indica que era conocida como la danza de los hacendados. Los informantes refieren que sólo “los potentados” la bailaban. El concepto de “potentado” se centra alrededor de la idea de poder político, económico y social, tres atributos que definitivamente tenían los hacendados hasta la destrucción del sistema de haciendas. Los informantes incluso usaron la palabra “omnipotentados”, enfatizando los atributos arriba mencionados, para describir a los que bailaron en los antiguos grupos de *majeños* antes de que esta danza desapareciera en los años cincuenta. José María Arguedas describió a los que bailaban esta danza en 1941 de la siguiente manera: “...todos son mestizos, gente que habla castellano, que se viste de casinete y lleva sombrero de paño de fábrica”.²⁰

Los bailarines “decentes”: los primeros *majeños* en San Jerónimo

Hacia fines de los años cuarenta (el recuerdo de los informantes fluctúa entre 1947 y 1949), un grupo de mestizos de San Jerónimo que comerciaba con ganado por la zona de Paucartambo decidió llevar la danza los *majeños* a su pueblo. Ellos se sintieron particularmente atraídos por dicha danza porque, en sus palabras, “era decente” y la bailaba la “buena gente”. Veamos algunos de los comentarios al respecto:

“La vimos [la danza] que era bien elegante, con sus fajas, bolsillos, sombrero, y con su música de banda... Vimos la entrada, todos iban a caballo, entre ellos iba una mestiza... Llegaban con recua, sus envases de licor... Se nos ocurrió: ‘que tal si nos juntamos para el 30’... Es

19. Testimonio de informante N° 1, Julio, 1990. Con “*qollas*” se refiere al grupo de llameros que también son representados en una comparsa en la fiesta de Paucartambo. Esta comparsa está actualmente muy difundida en el departamento de Cuzco.

20. Arguedas 1987, p.113.

un baile de caballeros, con decencia, allí bailaban la buena gente, la misma música es bonita, decente, botas, bien vestido; como algunos eran ganaderos...²¹

“Me ha gustado y dije: ‘¿por qué no puedo hacer en San Jerónimo?’... Porque era en banda, el único en banda, más decente era, las otras comparsas eran con orquesta, en *quenas*, la vestimenta era más decente, la entrada era en caballo...²²

Lo que estos testimonios señalan como atractivo de la comparsa es una serie de elementos que la hacían prestigiosa ante los ojos de los mestizos de la época. El tipo de instrumentos musicales, los caballos, la ropa de montar, el sombrero, y en particular la gente que interpretaba la danza era representativa de sectores pudientes social y económicamente no sólo en Paucartambo sino en toda la región, los hacendados y los arrieros. Los mestizos de San Jerónimo se identificaron con los *majeños* porque esta danza incorporaba muchas de las características de un prestigioso y poderoso varón. También el hecho que la danza tenía como uno de sus elementos centrales el consumo de licor la hacía aún más atractiva para los varones. Los antiguos bailarines *majeños* llevaban siempre una botella de licor en la mano y, en sus mulas, transportaban licor que invitaban a la gente. Su baile simulaba embriaguez. El aspecto étlico de la danza le agregaba un elemento más de masculinidad.

En un nivel analítico, la apropiación e incorporación de esta danza en el pueblo significaba para los de San Jerónimo una forma de ganar un espacio propio de poder y prestigio. Por las características ya mencionadas, los mestizos veían la danza como un símbolo de masculinidad, poder y prestigio. Resultaba atractivo personificar las imágenes idealizadas del arriero y del hacendado que la danza recreaba y propagaba. Finalmente, a través de la ejecución de la danza en un ámbito público privilegiado como la fiesta patronal de su pueblo, ellos mismos se abrieron un espacio para ganar dicho poder y prestigio dentro de su sociedad, popularizando a la vez las imágenes idealizadas con las cuales se identificaban.

Como mencionamos anteriormente varios integrantes del grupo que iniciaron la comparsa en San Jerónimo eran ganaderos. A la vez eran representantes de un grupo económico emergente: los transportistas o camioneros. Estas personas llevaban a cabo su comercio pasando siempre por Paucartambo, donde conocían gente y por lo tanto pudieron pedir a

21. Informante N° 2, mayo, 1989.

22. Informante N° 3, julio, 1990.

algunos miembros de la comparsa los *majeños* que les ayudaran a aprender la danza y que la bailaran con ellos en la fiesta patronal de San Jerónimo. Hasta ese momento nunca se había presentado una comparsa en la fiesta en honor al patrón ya que esta era considerada por la gente del pueblo como un evento muy formal. Las danzas se presentaban sólo en otras fiestas religiosas del pueblo en honor a las Vírgenes del Rosario y del Carmen.

En la fiesta patronal de San Jerónimo como en otros pueblos andinos, las jerarquías internas y las relaciones sociales y étnicas eran ejes centrales de la actividad ritual. El clero local y la liturgia católica tenían un rol preponderante. Las autoridades campesinas tenían que cumplir una serie de obligaciones rituales. Los *mistis* o mestizos del pueblo tenían una serie de privilegios y hacían alarde de su poderío económico ofreciendo “salas” (armazones de madera en los que se revientan cohetones) y fuegos artificiales. En general, la fiesta patronal de San Jerónimo hacia fines de la década del cuarenta del presente siglo se acomodaba al modelo típico de fiestas colectivas en las que las divisiones y las jerarquías internas eran periódicamente recreadas a través de un “sistema de cargos”.²³

El grupo de varones que decidió presentar a los *majeños* en la fiesta patronal (que, como dijimos nunca había tenido bailarines) tomó el reto de innovar dicha fiesta, enfrentándose a las críticas iniciales. La gente del pueblo comentaba que esta innovación podría traer mala suerte y ocasionar “un mal año” para la actividad agrícola. Los miembros del clero local lo tomaron como un intento de “paganizar” la fiesta y se opusieron también en un primer momento. Sin embargo, como los integrantes de esta primera comparsa manifiestan, ellos se “encapricharon” y lo hicieron.²⁴

Existen indicadores de que gracias a su posición social y económica los primeros bailarines de *majeño* llevaron a cabo su proyecto. Es claro que para presentar esa comparsa tal y como se ejecutaba en Paucartambo, se necesitaba tener una sólida base económica y ciertas habilidades. Primero, necesitaban tener acceso a los mejores caballos y saber cómo montarlos. Esto no fue mayor problema para ellos porque eran ganaderos y además tenían acceso a los caballos de las haciendas locales. En segundo lugar, necesitaban conseguir la ropa de montar costosa y elegante con la que tenían que danzar. Finalmente, necesitaban los medios económicos

23. Estudios recientes sobre el sistema de cargos en las fiestas religiosas andinas han demostrado que si bien estos sistemas intentan recrear el orden y las jerarquías existentes, es justamente en estos contextos de actividad ritual donde existe el mayor potencial para el cambio y el conflicto. Ver por ejemplo Abercrombie 1986.

24. Testimonio de los informantes Nº 3 y Nº 4, julio de 1990.

para pagar una banda y para correr con los gastos de la comida y el licor que implicaba la participación en la fiesta.

Evidentemente tuvieron éxito en lo que se propusieron porque, en palabras de los mismos bailarines, la comparsa “cayó bien”. La gente de la ciudad del Cuzco fue a verlos. “Les gustaba a todos”, “nos admiraban”, “nos colaboraban”, son expresiones comunes de los primeros que bailaron *majeño* en San Jerónimo cuando se refieren al éxito que tuvo su danza. Estos son también los comentarios de otros antiguos pobladores que fueron testigos de esos eventos. Dichos testigos confirman igualmente que la danza era muy diferente a las que tradicionalmente se habían visto en el pueblo. Todos están de acuerdo en que la presentación de los *majeños* en la fiesta patronal tuvo un efecto innovador no sólo porque antes no participaban bailarines en ella, sino también porque la comparsa contenía varios elementos novedosos.

Uno de estos elementos era la música de banda. Ninguna otra comparsa tenía dicho elemento que en ese entonces, más aún que hoy, era un indicador de poder económico y de prestigio social. Lo que hizo aún más popular a la banda de los *majeños* era que “cualquiera”, según los testimonios de los antiguos pobladores, podía bailar con ella. Antes de la aparición de los *majeños* en San Jerónimo, la banda parecía haber entretenido tan sólo a los que participaban en los cargos de la fiesta. La banda de los *majeños* contribuyó tanto a la popularidad de su danza como a la popularidad de la misma fiesta patronal. Como mencionamos arriba la comparsa y por lo tanto también la fiesta comenzaron a ganar popularidad y prestigio no sólo entre los pobladores locales sino también en la ciudad del Cuzco.

La popularidad y aceptación que esta comparsa ganó inmediatamente entre los “jeronimianos” (pobladores de San Jerónimo) se demuestra por el hecho de que la comparsa fue enviada como representante del pueblo a un evento regional importante. En 1953, después de tres años de duelo por el terremoto que destruyó una gran parte de la capital cuzqueña, el gobierno municipal del Cuzco organizó una gran celebración para carnavales invitando a grupos de danza y reinas de carnavales de todos los distritos y provincias. En esta oportunidad San Jerónimo envió a su primera reina de carnaval escoltada por la comparsa los *majeños*. Esta popularidad indica el éxito que tuvieron los integrantes de la primera comparsa en San Jerónimo al introducir un nuevo símbolo que podía servir para recrear la identidad mestiza local. Un símbolo de masculinidad que idealizaba la imagen del arriero (cuya presencia real se iba desvaneciendo con la creciente presencia de carreteras y vehículos motorizados) y que incorporaba elementos contemporáneos de prestigio y poder. A través de

la ejecución de la comparsa en sus fiestas locales, los mestizos de San Jerónimo adquirirían prestigio y poder local a la vez que contribuían a popularizar y fortalecer la imagen idealizada de ciertos personajes históricos. En este sentido, la comparsa tomaba parte de la construcción de un presente ideal y de la reconstrucción de un pasado que se iba transformando -idealizando- de acuerdo con las necesidades de ese presente.

Ya entre los antiguos bailarines de *majeño* en San Jerónimo se notaba un esfuerzo por proyectar las imágenes idealizadas de los personajes de la danza hacia una propia identidad grupal y personal dentro de su sociedad. Así las características del personaje *majeño* remitía a una personalidad que el mestizo de San Jerónimo deseaba obtener y de hecho obtenía al interpretar la danza en su pueblo. Una personalidad que se basaba en tres principios esenciales: masculinidad, poder y prestigio. Precisamente, el éxito de su proyecto se logró a través de la incorporación de elementos novedosos en la sociedad contemporánea que apuntaban a la construcción de una nueva identidad local y regional mestiza.

Los nuevos *majeños*: el contexto regional

La danza los *majeños* desapareció paralelamente en San Jerónimo y Paucartambo alrededor de 1956 y volvió a aparecer en 1978. Durante este período muchos cambios importantes se dieron en la zona del Cuzco como en todo el Perú. Sin embargo, es interesante constatar cómo, cuando la danza se rescata después de ese período, introduciéndose muchos cambios en ella, todavía mantiene el potencial de aglutinar significados alrededor de los tres mencionados principios que fueron centrales para la identificación de los antiguos grupos con la danza: masculinidad, poder y prestigio.

Entre mediados de las décadas del cincuenta y del setenta del presente siglo, la región del Cuzco atravesó por cambios importantes en sus estructuras productivas, sociales y políticas. Algunos de estos cambios fueron parte de procesos globales de transformación por los que pasó gran parte del país y otros fueron propios de la región del Cuzco.²⁵ Durante este período en el Cuzco se transforman significativamente las relaciones campo-ciudad. Se da un proceso acelerado de urbanización, a la vez que el sistema de haciendas se desintegra a través de la reforma agraria. El aparato del estado y sus servicios, como la educación y el sistema vial,

25. Ver por ejemplo Rénique 1988; Tamayo Herrera 1981.

se expandieron significativamente, el parque automotor creció y el transporte por carretera pasó a ser el más importante.

Con respecto a nuestro estudio, son tres los procesos que nos pueden ayudar más directamente a contextualizar la reaparición de la comparsa los *majeños*. El primero es la expansión de instituciones encargadas de conservar y promover la “tradicición” y el “folklore”.²⁶ Esto implicó la creación de festivales y concursos organizados a nivel de instituciones privadas y estatales. Durante la década del setenta se utilizaron también las nuevas instituciones cooperativas de producción creadas por el gobierno militar y el sistema de educación para organizar dichos concursos y festivales. El tema de la identidad local, regional y nacional en base a las expresiones folklóricas tomó fuerza. Las preocupaciones institucionales se mezclaron con aquellas locales destinadas a redefinir las identidades y distinciones locales que en la década del setenta estaban ligadas fuertemente al segundo y al tercero de los procesos a los que nos referimos. El segundo de ellos es la reorganización de las relaciones de producción en el campo como resultado de la reforma agraria. El tercero, la emergencia de nuevos grupos económicos: los transportistas, los comerciantes y los empleados públicos.

Se debe tener en mente estos tres procesos cuando tratamos de analizar la reconstrucción de distinciones e identidades locales en Paucartambo, en San Jerónimo y en general en el Cuzco durante la década del setenta. Mientras que el hacendado y el arriero desaparecieron en la escena local y regional, algunos grupos de mestizos emergentes retomaron las imágenes de esos antiguos personajes para recrearlas en un nuevo contexto. Los prósperos transportistas, comerciantes, profesionales y empleados fusionaron en la danza los *majeños* la imagen glorificada de dos personajes de su historia reciente, el hacendado y el arriero. A la vez introdujeron símbolos de poder y prestigio de la nueva cultura urbana que los rodeaba. La danza renació así con renovados significados. Su ejecución en el nuevo contexto se convirtió a la vez en un medio de reconstruir el pasado y de construir una identidad en el presente.

El proceso de incorporación de las comparsas dentro del repertorio del folklore en concursos, festivales y presentaciones en escenarios ha contribuido a crear la idea de que las comparsas “representan” (en el sentido teatral) el pasado, y que su interpretación es una forma de memoria colectiva que ayuda a mantener intactas las tradiciones. En realidad este

26. Ponemos estas palabras entre comillas pues los conceptos como tradición y folklore tienen connotaciones particulares en este contexto. Estos conceptos son materia de discusión en la anteriormente mencionada tesis doctoral.

es un discurso que deriva del interés de las “instituciones culturales” que efectivamente tratan de mantener intactas cierto tipo de manifestaciones culturales que con el tiempo van cambiando definitivamente. Por ello cuando los actuales danzantes de *majeño* dicen que su danza “representa” algo, normalmente enfatizan el rol que tiene su danza en enseñar algo acerca del pasado local y regional.

Sin embargo, existe otro nivel fuera de aquel del discurso del folklore de acuerdo al cual uno puede entender el sentido que tiene para los danzantes el personificar el pasado. En los Andes las comparsas con frecuencia personifican otro tiempo (el pasado), miembros de otros pueblos, otros grupos étnicos y otros grupos sociales. En el Cuzco tenemos, por ejemplo, la representación de los Incas, de habitantes del Collao, de los selváticos, de negros esclavos, y de los abogados ciudadanos. Esta representación del “otro” en términos de tiempo, espacio, etnicidad y grupo social ha sido interpretado como una forma de resolver ambigüedades y ambivalencias de la realidad en que se vive.²⁷ Este argumento se aplica en el caso de la comparsa los *majeños*.

Las personas que revivieron la comparsa los *majeños* en los años setenta encontraron en la personificación del arriero de Majes y del hacendado, figuras de un pasado inmediato, una manera de definir su propia identidad en un contexto en que las categorías étnicas y sociales pasaban por un momento acelerado de redefinición. Dentro de su danza los bailarines definen dicotomías como blanco/indio, patrón/sirviente, y conceptos como masculinidad, poder económico y prestigio social, intentando delinear su propia identidad. Desde que los nuevos grupos decidieron hacer reaparecer los *majeños*, sus miembros han ido eligiendo e idealizando ciertas características de dichos personajes de otro tiempo y de otro lugar, combinándolas con algunas de las propias, en un esfuerzo por definirse a sí mismos como lo más parecido posible -en su tiempo y en su pueblo- a estos personajes idealizados. El compararse con estos personajes y el “convertirse” en ellos periódicamente ha permitido a los grupos de mestizos estudiados definir su propia identidad.

Como anticipamos la danza desapareció en San Jerónimo y en Paucartambo por un período de por lo menos veinte años. Curiosamente reapareció en ambos pueblos probablemente el mismo año: 1978.²⁸ En ambos lugares se hicieron cambios y se introdujeron nuevos elementos

27. Ver Poole 1985 y Salomon 1981.

28. En ambos lugares los actores señalan el mismo año como fecha de reaparición y la existencia de un interés de por lo menos un año atrás por hacerla reaparecer.

a la danza. Hay desacuerdo con respecto a quién realizó los cambios o introdujo las modificaciones, tomando cada comparsa, la de San Jerónimo y la de Paucartambo, el crédito completo por haberlo hecho. Esto se debe a la competencia que se ha creado entre ambas comparsas gracias a la popularidad que han ganado regionalmente. Si bien no es fácil seguir el curso de las modificaciones de la danza, en el caso en que se ha podido establecer o por lo menos descubrir un énfasis particular puesto en dicha modificación, encontramos que ello nos ayuda a comprender mejor el desarrollo de los significados de la danza en dicho lugar.

Las nuevas imágenes del arriero y del hacendado en Paucartambo

“...[U]na emoción social, una emoción social que nos llevó a esto. ...[p]orque por entonces nosotros habíamos vivido subyugados al hacendado... [E]sas cosas no nos gustó a estas tres personas [los que hicieron reaparecer la danza entre los cuales está el que habla]. Dijimos: ‘si los hacendados antes tenían los mejores caballos, y nosotros ¿por qué no?, ¿por qué no podemos tener los mejores caballos, los mismos caballos?, pues que renazca’; y salió el *majeño* ese primer año.”²⁹

Como se enfatiza en la cita anterior las personas que hicieron reaparecer la comparsa los *majeños* en Paucartambo lo tomaron como una oportunidad para apropiarse de un elemento simbólico que había sido privilegio de los hacendados. Ese poderoso grupo terrateniente luego de la reforma agraria había perdido presencia en el área y la mayoría de sus miembros había migrado a la ciudad del Cuzco o a la capital del país. Al revivir esta danza, los nuevos *majeños* de Paucartambo, -comerciantes, profesores de colegio y empleados públicos-, se consideraron con el derecho de heredar dicho privilegio, ¿por qué no?

Los miembros de la nueva comparsa tenían entonces dos imágenes que querían imitar, la del arriero y la del hacendado. Ellos querían interpretar la danza tan bien o mejor que los antiguos hacendados. Para ello los personajes de la danza debían imitar sus características. Aquí los rasgos étnico-raciales de este antiguo poderoso grupo local aparecen como modelos ideales de “decencia”. La máscara, el disfraz, el aspecto físico de los bailarines debían contener características comunes a los arrieros y a los hacendados. La danza recuperó de esta manera un rasgo que para los mestizos de la década del cuarenta la hacía particularmente atractiva: su “decencia”.

29. Informante N° 1, julio 1990.



Llegada de los bailarines *majeños*. Fiesta de la Virgen del Carmen. Paucartambo, Cuzco. 15 de julio, 1989. Foto: Patricia Vega. Colección AMTA-PUCP.



Majeño acompañado de su *dama*. Fiesta de San Jerónimo. San Jerónimo, Cuzco. 30 de setiembre, 1989. Foto: Gisela Cánepa Koch. Colección AMTA-PUCP.

Aunque dependiendo del contexto en que se utilizan las palabras “decencia” o “decente” se pueden enfatizar diferentes aspectos, la esencia del concepto tal y como es utilizado por los miembros de las comparsas deriva del poder socioeconómico y del prestigio social. Para un bailarín, si su danza se asemeja a través de su música, su disfraz, y su coreografía a las características de los grupos sociales de alto estatus, este bailarín considera a su danza “decente”. Este uso particular del concepto de decencia tiene por supuesto relación directa con aquel otro de uso cotidiano: lo decente es lo propio y lo correcto. Una persona es decente si se viste y se comporta como los miembros de las élites poderosas. En los Andes esto está muy ligado al aspecto racial; lo indígena o cholo es siempre considerado menos “decente” que lo mestizo o blanco.

Esto nos lleva a analizar otro aspecto de la danza que ante los ojos de los mestizos cuzqueños la hace aún más “decente” por las connotaciones raciales y sociales que conlleva. Nos referimos al lugar de origen de los arrieros que la danza personifica, el valle de Majes en el departamento de Arequipa. Es de conocimiento común de los peruanos y, así ha sido señalado por estudios científico sociales que este departamento ha sido a lo largo de la colonia y de la república uno de los centros importantes de poder político y económico. Es también considerado como un lugar aristocrático y con un gran porcentaje de población blanca.³⁰ Si uno quisiera construir una jerarquía regional basándose en la percepción cuzqueña del prestigio del lugar de origen dentro del sur andino los resultados pondrían a Arequipa primero, a Cuzco segundo y a Puno al final.³¹ El racismo y el poder económico y político juegan un rol central en estas percepciones. Muchas bromas populares en Perú se refieren a Arequipa como un país extranjero dentro del país y a la arrogancia y altanería de los arequipeños. Ser extranjero en el Perú, especialmente si se es blanco, es una fuente de prestigio. Muchas características de los *majeños*, particularmente las faciales representadas a través de las máscaras, son consideradas por los bailarines características de las personas de Arequipa. Entre ellas resaltan el color blanco, las barbas y bigotes y los ojos claros.

Estas mismas características raciales de las máscaras son consideradas por los bailarines *majeños* actuales como las mismas de los hacendados. Uno de los bailarines que hizo renacer la danza en Paucartambo explicó el origen de las máscaras en las caras de los antiguos hacendados que aquí llama “afincados”: “...antes los *afincados* eran pues

30. Consultar por ejemplo Flores Galindo 1976.

31. Las elites cuzqueñas tienden a caracterizar al poblador del altiplano como inferior y menos civilizado.

con esa cara... entonces de eso pues lo sacaron... Trujillos por ejemplo, Palominos, entonces la cara de esos lo copiaban, el escultor".³² Otra característica física del hacendado que los nuevos bailarines de *majeño* recordaban como sobresaliente era la estatura de estos personajes. Estos bailarines insisten que los antiguos *majeños*, los hacendados, eran casi todos muy altos, lo que le daba aún más prestancia a la danza. Por lo tanto se preocupaban desde un primer momento de que por lo menos el *caporal* (que equivale al *machu* en San Jerónimo) de la danza tuviera dicha característica.³³ Ser alto es considerado tanto en el Cuzco como en el Perú una característica de los europeos o de la gente que tiene ascendencia europea. En los Andes el prototipo de hacendado o patrón es un varón alto y fuerte. Por otro lado el prototipo indio o sirviente es un hombre pequeño y débil. Esto es claramente personificado en la comparsa los *majeños* por el personaje *majeño* o más claramente por el *caporal*, y por el *maqt'a* o "cholo" respectivamente. Veremos luego cómo en San Jerónimo la estatura del bailarín se ha convertido en un requisito indispensable para participar en la comparsa.

Tanto el arriero *majeño* como el hacendado son también caracterizados a través de la danza como hombres "maduros" y mayores. En esto las características personales de los bailarines y las de los personajes que encarnan se entretajan. En Paucartambo y en San Jerónimo la comparsa los *majeños* se considera seria y de hombres maduros o mayores. El concepto de madurez debe entenderse no sólo en términos de edad sino también en términos de reconocimiento social. Un hombre maduro es aquel que es considerado públicamente como un hombre realizado, lo que por lo general se logra formando una familia estable y una posición económica segura. Los paucartambinos coinciden en una secuencia que la mayoría de los bailarines sigue a la vez que se van haciendo mas maduros.³⁴ La comparsa los *majeños* se encuentra al final de dicha secuencia.

Para finales de la década del setenta cuando la comparsa los *majeños* reapareció en Paucartambo las danzas de este pueblo habían ganado ya popularidad a nivel regional a través de concursos y presentaciones en la ciudad del Cuzco. Los mestizos de ese distrito recrearon danzas locales introduciendo nuevos elementos como vestimentas, música y coreografías.

32. Informante N° 5, julio 1990.

33. Información recogida en conversación con informantes N° 1, N° 6 y N° 7.

34. Esta es una escala construida en base a la participación masculina que es la mayoritaria en las comparsas. Cuando los varones están en la secundaria por lo general bailan en danzas consideradas más juguetonas, graciosas y que requieren de agilidad física. Estas danzas carecen de una organización estable. A la vez que van creciendo y teniendo ingresos económicos propios, los bailarines van formando parte de comparsas consideradas más serias y complejas y con una organización más cerrada.

Esto lo hicieron con danzas que se llevaron de otros lugares y que luego llamaron “danzas de Paucartambo”; en otras palabras las hicieron suyas. Participando y ganando premios en los concursos organizados por la Comisión Municipal de la Semana del Cuzco, Paucartambo llegó a ser conocida como “Provincia Folklórica”.³⁵ Los paucartambinos fueron acusados en alguna ocasión de ser “figureros, arribistas y arreglistas”.³⁶ Sin embargo, la popularidad de sus danzas entre los mestizos cuzqueños demuestra que la capacidad de innovación de los paucartambinos fue una de las claves para lograr dicha popularidad. Su fiesta patronal comenzó a convertirse desde dicha década en una Meca para turistas cuzqueños y extranjeros.

Por lo tanto cuando la comparsa los *majeños* reapareció en este pueblo, conocido ya como cuna de grandes artistas a nivel del folklore, era necesario que se le incorporara una serie de elementos de los cuales esta comparsa había carecido anteriormente. Para hacerla más atractiva y que cumpliera su función como comparsa decidieron crear una “coreografía”. Este término tal y como se usa en el contexto se refiere a la secuencia de diferentes figuras en el espacio como por ejemplo hacer círculos y filas que se entrecruzan. Según esta definición, anteriormente la comparsa no tenía coreografía aunque sí habría tenido baile y música. Los especialistas locales ayudaron a los *majeños* a crear dicha coreografía, agregando a la vez nuevas tonadas a la antigua música de la comparsa.³⁷ También compusieron letras pero les fue imposible llevarlas a la práctica porque sus máscaras les impedían cantar.³⁸

En general el nuevo concepto de comparsa correctamente presentada demandaba la inclusión de algunos elementos estéticos que la antigua comparsa los *majeños* no tenía. A la vez esta transformación implicó hasta cierto punto la pérdida de algunas dimensiones de la antigua comparsa. En primer lugar, la nueva comparsa incorporó algunos elementos que la convertían más en un “show” de tipo folklórico. Aquí se hace evidente la influencia del desarrollo de la infraestructura de concursos, festivales y presentaciones folklóricas. En segundo lugar, y relacionado a lo primero, la comparsa fue dejando de lado una dimensión que sólo tiene ahora en

35. La comisión de la Celebración de la Semana Santa del Cuzco era la identidad municipal que organizaba y financiaba los eventos públicos con motivo del día del Cuzco, el 24 de junio. Actualmente ha pasado a ser una empresa autofinanciada llamada EMUFEC (Empresa Municipal de Festejos del Cuzco) y que se ocupa de los eventos folklóricos a lo largo del año.

36. Ramos Carpio, Carlos, “¿Provincia Folklórica del Cusco?”, *Wayna*: 3 s.f., Cuzco.

37. En Paucartambo se introdujo dos secciones o movimientos de la danza descrita anteriormente, el *taqracocho* y el *kacharpari* propio del *majeño* cuya tonada es conocida en Paucartambo como el *mayusostencito*.

38. Informante N° 1, julio 1990.

ciertos momentos específicos de la fiesta: la participación activa de los festejantes del pueblo dentro de la danza. Los *majeños* acostumbraban bailar mucho más “con” la gente que “para” la gente.

La antigua presentación de los *majeños* no se basaba en mostrar una elaborada coreografía, entendiendo por este concepto lo que anteriormente explicamos. Esta danza se centraba en personificar a los arrieros de Majes como los recordaba la gente local. En estos recuerdos se enfatizaba su llegada desde el valle de Q'osñipata (ceja de selva de Paucartambo) en caballo, su aspecto físico imponente para la gente local, su riqueza, su elegancia, su carácter y que traían y tomaban mucho licor que invitaban a la gente de la fiesta. Los arrieros de Majes eran recordados como personajes que compartían la fiesta con los paucartambinos. Por lo tanto los miembros de la antigua comparsa los *majeños*, como parte de su personificación, invitaban al público a bailar cualquier *marinera* o *huayno*. Actualmente se mantienen algunos de estos aspectos de los antiguos *majeños*. Por ejemplo se hace la entrada oficial al pueblo tomando el camino que era utilizado por los arrieros que llegaban de Q'osñipata. También en momentos específicos de la fiesta, ya de conocimiento general, invitan vino o *cambray* al público y bailan con él.

Una característica importante de la actual danza en Paucartambo que intenta mantener un antiguo aspecto de ésta es que los *majeños* al bailar se mueven como si estuvieran borrachos. Los actuales bailarines de *majeños* de Paucartambo critican a los de San Jerónimo porque en su opinión estos últimos bailan “demasiado derechos”. En opinión de los de Paucartambo la danza trata de imitar el estado etílico de los arrieros durante las antiguas fiestas. Como mencionamos en la descripción de la danza en San Jerónimo, el ritmo de la música del *pasacalle*, música original de Paucartambo y tonada tradicional del *majeño*, imita el movimiento de una persona que camina balanceándose. En la ejecución de la danza en San Jerónimo este balanceo se minimiza frente al énfasis que se pone en otro tipo de posturas y movimientos dentro de la danza.

Como “danza de Paucartambo”, es decir, como parte del repertorio regional de folklore, los miembros de la comparsa los *majeños* enfatizan su función de “representar” y así enseñar un pasado local y regional. Un pasado por supuesto reconstruido e idealizado como hemos visto. Esta tarea la comparten con varias otras comparsas de su pueblo. Sin embargo hay diferencias entre ellas. Todos los paucartambinos reconocen que ahora aquellas comparsas conformadas por los que viven en la ciudad del Cuzco o en otras ciudades del país son las más prestigiosas. Estas comparsas han logrado conformar instituciones organizadas que llevan a cabo actividades durante el año y tienen estrictas reglas que guían los criterios

de selección de los bailarines que ingresan. La mayoría de los integrantes de los *majeños* viven en Paucartambo y entre ellos no han logrado conformar una institución o asociación organizada. Sobre todo lo último le resta a la actual comparsa los *majeños* posibilidades de convertirse en una de las más prestigiosas y poderosas localmente ya que la institucionalización de una comparsa y su estricta organización se han convertido, en el Cuzco, en factores centrales para la adquisición de dichos atributos.

El *majeño* moderno; la danza de “caballeros” en San Jerónimo y su organización

Cuando hacia finales de la década del setenta se hizo reaparecer la comparsa los *majeños* en San Jerónimo, otras danzas de Paucartambo y algunas propias del lugar se habían incorporado a la fiesta patronal de este pueblo. Como explicamos anteriormente, durante su primer período de existencia en San Jerónimo la comparsa los *majeños* fue la primera y la única presentada en dicha fiesta, contribuyendo a la popularidad de la festividad a nivel local y regional. Esta fiesta patronal hacia finales de la década del setenta era ya definitivamente la más importante del pueblo habiendo desplazado a aquellas en honor a otras imágenes religiosas en las cuales gradualmente se fue dejando de presentar danzas. Para entonces también había ganado popularidad a nivel de la provincia del Cuzco. Sin embargo, en opinión de los actuales bailarines, ninguna de las danzas que en esa fiesta se presentaban estaba a la altura de lo que había sido la comparsa los *majeños*. Hacer reaparecer la danza para el nuevo grupo fue aceptar el reto de lograr lo que ninguna otra comparsa después de sus predecesores había podido lograr: presentar una danza “decente” y “de caballeros”.

El grupo que revivió la comparsa en los setenta, más de veinte años después de que ésta había desaparecido, estaba conformada por varios hijos y parientes de aquéllos que llevaron la danza hacia finales del cuarenta. Los miembros de este grupo decidieron recuperar esta danza en particular porque ella “les nacía”. “Me nace” es una expresión frecuentemente usada por bailarines de otras comparsas para explicar su identificación con una danza en particular. En el caso de los nuevos bailarines de *majeños*, esta identificación es frecuentemente explicada como si la llevaran “en la sangre”, como si ejecutarla fuera un privilegio heredado de sus padres y parientes. Estos sienten que es la comparsa que va mejor con su personalidad y estatus social, porque es “decente” y de “caballeros”.

Al revivir la comparsa los nuevos integrantes pusieron énfasis en hacerlo “a la moderna”, lo que tuvo varias implicaciones. Como en

Paucartambo, significó implementar una coreografía. Sin embargo, en San Jerónimo otros dos aspectos de "modernidad" tuvieron más importancia que en Paucartambo. Primero, se introdujeron nuevos símbolos de poder y prestigio mestizo, varios de los cuales procedían de la cultura urbana.³⁹ Con respecto a ello dos elementos fueron importantes: la cerveza como un símbolo central en la danza, y la innovación de la vestimenta. Segundo, se desarrolló una institución duradera y estrictamente organizada que les permitió establecer una continuidad entre el ámbito ritual y el ámbito social fuera de él: "Asociación Comparsa Los *Majeños*". Aunque esta "institucionalización" tomó tiempo en materializarse, ella se ha convertido en un mecanismo esencial del poder y del prestigio social que ha ganado la comparsa en el pueblo. A la vez la "Asociación" sirve para mantener vigentes los principios e imágenes que la danza populariza.

La bebida alcohólica, como hemos visto, ha sido desde el principio uno de los símbolos centrales de la comparsa los *majeños*. Aparte de llevar barriles de licor en mulas, los antiguos bailarines *majeños*, tanto en San Jerónimo como en Paucartambo, llevaban en sus manos botellas con aguardiente al bailar.⁴⁰ Este licor era el que los arrieros de Majes comercializaban.⁴¹ Sin embargo, los de San Jerónimo decidieron reemplazarlo por la cerveza. Esta bebida alcohólica de origen urbano-industrial era ya, en ese momento de la reaparición, la más cara y prestigiosa de las consumidas en las fiestas públicas y privadas de los pueblos mestizos andinos. Comúnmente los mestizos económicamente solventes son los que más la beben. En San Jerónimo la botella y el contenido pasaron a ser parte importante de la ejecución de la danza. En Paucartambo sólo la botella se convirtió en parte de los accesorios del *majeño* ya que el contenido sigue siendo aguardiente.⁴²

39. Sobre todo en los últimos veinte años San Jerónimo se ha integrado más claramente a la cultura urbana de la ciudad del Cuzco. En 1979 el distrito de San Jerónimo es declarado oficialmente área de expansión urbana de dicha ciudad (ver Brisseau 1981 sobre el desarrollo urbano del Cuzco). Ya en el año 1981 la población urbana de este distrito era más del 70% del total (ver INE 1983). En 1969 muchos de los terrenos afectados por la reforma agraria se comienzan a urbanizar y la carretera que unía a este distrito con la ciudad del Cuzco se asfalta en 1975-76. Actualmente San Jerónimo tiene 15 asentamientos humanos o urbanizaciones fuera del centro histórico del distrito. Desde principios de la década del setenta, San Jerónimo tiene dos flotas de ómnibus de transporte urbano que conectan al distrito con la ciudad. Desde ese entonces también aumentan significativamente la cantidad de carros y camiones de propiedad de pobladores (datos recopilados por la autora durante 1989-90).

40. En San Jerónimo dichos envases tenían la forma de unos pequeños porongos o "gangochitos". Informante N° 8, octubre, 1990.

41. El aguardiente ha pasado a ser un trago típico del campo y de los indígenas en contraste con los licores que se consumen en la ciudad que son más caros.

42. De los dos años en que se observó la danza en Paucartambo, en el primero se usaron botellas de cerveza para llevar el aguardiente y en el segundo se usaron botellas



Majeño de la comparsa de San Jerónimo en la fiesta de San Jerónimo, Cuzco. 30 de setiembre, 1989. Foto: Gisela Cánepa K. Colección AMTA-PUCP.

En San Jerónimo una de las partes más llamativas y esperadas por el público de la presentación de los *majeños* es la parte del *jaleo* descrita anteriormente. En esta parte de la danza, exclusiva de la ejecución en ese pueblo, se enfatiza principalmente la capacidad de maniobra del contenido de la botella de cerveza.⁴³ El rociar la cerveza en forma violenta hacia afuera puede tener diversas interpretaciones. La mayoría del público y los bailarines son concientes de que a la vez que sirve para mostrar una cierta destreza, este puede ser tomado como un acto de agresión y altanería. En sus reuniones previas, los bailarines comentan que hay que

transparentes de otros licores a través de las cuales se podía ver claramente el licor. Según el informante N° 1, la regla es que siempre se lleva aguardiente.

43. En Paucartambo un poco del aguardiente de las botellas se echa hacia el público hacia finales del *pasacalle* pero este acto no es una sección separada de la danza ni tiene la vistosidad que le da la cerveza en San Jerónimo.

tener cuidado de no perturbar mucho a las personas del público mojándolas o arrojando el líquido en lugares donde pueda causarles daño. Sin embargo ellos buscan causar sorpresa y susto con este acto de soberbia porque contribuye a fortalecer aún más su imagen de poder. La reacción del público es igualmente ambigua. A la vez que critican a los *majeños* por realizar este acto, los admiran y se divierten con él. Sea cual fuere la reacción, definitivamente la cerveza, símbolo de poder y prestigio mestizo y urbano, ha pasado a ser central en los *majeños* de San Jerónimo.

La innovación del disfraz ha sido también un énfasis que los nuevos habitantes de *majeño* en San Jerónimo han puesto desde que recuperaron la danza. Para ello la imagen del hacendado ha jugado un rol central ya que los nuevos *majeños* llaman a su danza "tipo-hacendado". Sin embargo, la imagen de este hacendado se va haciendo cada vez más moderna ya que va incorporando elementos que marcan prestigio económico y social en una sociedad cada vez más urbana. Por ejemplo los ponchos que usaban los antiguos bailarines se reemplazaron por sacones de cuero. El poncho en sus diferentes calidades y formas ha sido utilizado en los Andes por los campesinos, los mestizos de pueblo, y los hacendados. Gradualmente el poncho ha pasado a ser sobre todo un símbolo del campesino. El sacón de cuero en cambio es una pieza de vestir muy cara, usada por mestizos en la ciudad como signo de elegancia y principalmente no usada por campesinos. El mismo material del que está hecho y su diseño es simbólico de su procedencia foránea y de su carácter urbano.⁴⁴ Más allá de que "realmente" los arrieros o los hacendados hayan usado sacones de cuero, como recuerdan los bailarines de San Jerónimo, es importante señalar la connotación étnica y de clase que el uso de dicha pieza de vestir tiene en el contexto en el que se usa. En sí es una pieza de vestir difícil de conseguir para los mismos bailarines.

Los *majeños* de San Jerónimo han realizado otros cambios en el disfraz que señalan la influencia de la cultura urbano-industrial de la cual son parte. Han ido cambiando el color y el material de sus pantalones de montar y de sus camisas. Sus pantalones no son de lana de colores naturales como eran antiguamente y como todavía se tratan de mantener en Paucartambo. Estos pantalones se hacen de corduroy o pana y de colores mostaza o verde. Sus camisas son de material sintético, colores fuertes y con diseños llamativos. Los *majeños* de este pueblo también han

44. Más allá de que el ganado vacuno fue traído de Europa y por lo tanto es foráneo, la mayoría de la población indígena-campesina ha tenido muy poca oportunidad de usar este cuero para sus piezas de vestir. En Arequipa se ha desarrollado mucho el trabajo en cuero. Por otro lado el diseño del saco o sacón es propio de las piezas de vestir de los mestizos y de los blancos de pueblo y de ciudad.



Imagen de San Jerónimo durante la procesión. Corpus Christi, Mayo 1990. Foto: Fritz Villasante.

modificado gradualmente el sombrero. Antiguamente se usaba un sombrero de paja de ala ancha pero hoy esa ala es extremadamente ancha, llegando a parecerse al sombrero de los “charros” mejicanos. El ala ancha fue desde un principio un símbolo de elegancia y masculinidad.⁴⁵ La exageración de esta característica pone de relieve la intención de hacerla aún más elegante y masculina. El hecho de que el sombrero del *majeño* se parezca tanto al del charro podría ser un indicador más de este énfasis.⁴⁶

45. Tanto los antiguos como los nuevos *majeños* señalan el sombrero de ala ancha como un símbolo de elegancia y “decencia” de la danza.

46. La figura del “macho” y elegante charro mejicano es muy conocida en el Perú a través de las películas mejicanas en televisión. Además, durante momentos de la preparación y descanso de la comparsa su banda toca melodías populares. Lamentablemente sobre este punto en particular no indagamos con mayor profundidad durante la investigación por lo que esta asociación de imágenes queda tan sólo como hipótesis.

Finalmente, el que los *majeños* mencionen a su sombrero como una característica que los asemeja a su santo patrón confirma que este accesorio es visto como signo de elegancia y masculinidad.

En la reconstrucción del nuevo *majeño* en San Jerónimo la identificación con su santo patrón también ha tenido un rol importante. La estatua de dicho santo es considerada particularmente elegante tanto en el pueblo como en toda la región. Esto se confirma fácilmente en entrevistas como en los comentarios públicos durante la participación de esta imagen en rituales en la ciudad del Cuzco y en el pueblo. Además de sus túnicas y capas finamente bordadas, su sombrero de ala muy ancha y sus rasgos faciales blancos lo convierte ante los ojos de los cuzqueños en un caballero “decente”. Como ya se dijo líneas arriba los *majeños* de San Jerónimo mencionan con frecuencia a sus sombreros y a sus máscaras como elementos que los asemeja a su santo patrón. También una postura muy derecha y altiva, el brazo derecho en alto llevando una pluma fuente de oro, y la réplica del templo de San Jerónimo sobre un libro en el brazo izquierdo convierten a la imagen de este santo en un símbolo de poder.⁴⁷ La postura muy derecha y altiva es también enfatizada por los miembros de la comparsa durante y fuera de la ejecución de la danza. Esta postura los diferencia de los *maqt'as*, sus indios sirvientes. Estos últimos se encuentran constantemente en una actitud servil y agachados. El aire arrogante y de superioridad que el bailarín *majeño* adopta se complementa con otros dos elementos: primero, lleva constantemente en alto la botella de cerveza (símbolo de su poder económico y distintivo social y étnico) y, segundo, lleva la otra mano a la cintura echando hacia atrás el sacón con un movimiento lento y controlado.

En general los *majeños* consideran que su danza es la que mejor va con la imagen de su santo patrón porque ambos pertenecen al mismo género y sector étnico y social. Aquí convergen algunos conceptos como los de “decencia”, elegancia y poder. Ambos, el *majeño* y San Jerónimo, encarnan la imagen de un poderoso y prestigioso “caballero”. De esta analogía con la respetada y admirada figura de su santo patrón, el *majeño* ha tomado fuerza para convertirse en el prototipo de un jeronimiano respetable. Durante los dos rituales públicos en los que la estatua de San Jerónimo es la imagen central, la fiesta patronal del pueblo y la Octava de Corpus Christi, los *majeños* actúan como si ellos fueran los líderes

47. La pluma de oro y el libro significan para los jeronimianos el poder y reconocimiento que este santo obtuvo a través de su dominio de la palabra escrita. En el pueblo se sabe muy bien que este santo ha sido considerado “Doctor” de la iglesia por su traducción de la biblia al latín. La réplica del templo de San Jerónimo en manos del santo es un símbolo de su poder como patrón de los pobladores.

principales y la escolta oficial de la imagen. En la Octava, su comparsa es la única que, disfrazada y bailando, acompaña a la imagen desde la ciudad del Cuzco hasta el pueblo. Durante los días de la fiesta patronal ellos son siempre la primera comparsa que hace su presentación en público una vez acabada la procesión. En momentos preparatorios y durante la fiesta esta comparsa también ha asumido una serie de funciones que simbólicamente los convierte en los principales auspiciadores de la fiesta.⁴⁸ El haber sido la primera comparsa que bailó en honor al santo patrón, cosa que siempre recuerdan a sus paisanos, les da también una justificación para conseguir un estatus privilegiado dentro de la fiesta.

Por otro lado, los *majeños* se han autodesignado como los defensores y principales representantes del “folklore” del pueblo. Esta es una de las razones por las cuales es difícil para ellos admitir que su danza es original de Paucartambo. Actualmente encabezan la lucha contra la incorporación de danzas llamadas “foráneas” muy populares que son originales de la zona del altiplano y que interpretan los jóvenes del pueblo durante la fiesta patronal. Debido a su actitud autoritaria los *majeños* son constantemente criticados por otras comparsas, por autoridades locales y por la gente del pueblo. Sin embargo, todos los privilegios que tratan de obtener les son concedidos porque se reconoce el poder que tienen. Este poder deriva en gran parte de la capacidad que han tenido de construir una sólida “Asociación”. Esta comparsa es por mucho la más organizada, estricta y por lo tanto respetada del pueblo. Varias otras comparsas y otras asociaciones voluntarias la toman como modelo cuando intentan convertirse en una institución respetada en el pueblo. El hecho de que la comparsa fue legalmente registrada como “Asociación Folklórica” en 1980 en el “Registro de Asociaciones” del Cuzco le concede ante el pueblo una posición de autoridad en esta materia.

Los *majeños* no consideran su comparsa sólo como un ejemplo en términos de “folklore” sino también en términos de urbanidad y “decencia”. Los miembros son muy cuidadosos de guardar su imagen pública no sólo durante los rituales sino también durante su vida diaria. Todos se

48. Por ejemplo, ellos han asumido el rol principal en organizar el “amarre” del patrón que consiste en colocar a la imagen en el altar mayor de la iglesia para que comiencen las celebraciones en su honor. También ellos son los que ejecutan la primera “novena” o secuencia de misas en los días que anteceden al día central de la fiesta, y los que hacen decir la primera “misa de gallo” o “misa de desperto” en dicho día central. Por otro lado durante la fiesta ellos tienen un amplio lugar privilegiado dentro de la plaza pública que nadie se los cuestiona y para la “entrada” de las danzas el día de la víspera ellos siempre disponen en qué orden quieren entrar. Todo esto implica una fuerte influencia en las reglamentaciones parroquiales y municipales.

consideran miembros de una familia que tiene que dar el ejemplo al resto.⁴⁹ Se deben ayudar los unos a los otros. Cada miembro es responsable de cuidar su imagen de poblador respetable para no deshonorar el nombre de la institución. Esta es una de las razones por las cuales las personas que desean integrar la comparsa son cuidadosamente seleccionadas, probadas y garantizadas por antiguos miembros del grupo. A continuación veremos cómo la mayoría de las características ideales de los varones que ingresan a la comparsa muestran una fusión entre el personaje *majeño* y un miembro ideal de la organización: un hombre “decente” y prestigioso.

El *majeño* ideal en San Jerónimo

La primera característica ideal del varón que integra la comparsa es que tenga una base económica segura que le permita llevar a cabo todos los gastos que demanda bailar durante las fiestas y aquellos otros que se requirieren para las actividades de la comparsa a lo largo del año. Cuando la comparsa reapareció en San Jerónimo la mayoría de sus miembros eran prósperos dueños y choferes de camión por lo que se le llegó a conocer como una comparsa de “transportistas”.⁵⁰ Varios de los actuales miembros más influyentes del grupo siguen trabajando en transporte y son dueños de camiones, camionetas *pick up*, omnibuses y taxis. Aunque algunos “profesionales” han adquirido últimamente algunas posiciones importantes dentro de la “Asociación”, la comparsa sigue siendo conocida por la gente del pueblo como la de “propietarios de carro”.⁵¹ Ser dueños de los vehículos motorizados con los cuales se trabaja en comercio o transporte significa estar en el estrato económico más alto del pueblo. Los miembros de la comparsa mencionan que ser dueños de carro, trabajar en transporte y en comercio y ser solventes económicamente los hace

49. Los miembros de la comparsa se refieren a “la familia *majeña*” cuando hablan de la unidad del grupo que incluye los antiguos bailarines, los amigos y los parientes que acompañan a la comparsa.

50. En los últimos 25 o 30 años la economía de San Jerónimo se diversificó ligada al crecimiento urbano y del sector administrativo estatal en Cuzco, al mejoramiento de carreteras y al aumento del parque automotor, y al mayor acceso a la educación formal secundaria, técnica y superior. En 1981 mientras que la actividad agrícola seguía siendo un sector importante de la economía como lo fue desde la época colonial (33.9%), la ocupación en transporte se convirtió por primera vez en una muy importante segunda actividad (24%) (Ver INE 1983). En este mismo censo aparece un 10% de la PEA ocupado en servicios, un 7% en el sector administrativo, y un 5% de profesionales y técnicos.

51. Entre los profesionales de la comparsa tenemos por ejemplo al actual presidente que es arquitecto, al anterior que es técnico forestal y al actual secretario que es técnico electricista y tiene su propio taller. Debemos notar aquí que si bien no todos los miembros de una comparsa en San Jerónimo tienen la misma actividad económica la gente del pueblo tiende a clasificar a dicha comparsa por la actividad de sus representantes más sobresalientes o por la ocupación de aquellos que la fundaron.

análogos a los antiguos arrieros. Inclusive señalan a sus carros como el equivalente a lo que eran antes los caballos.⁵² Definitivamente bailar en los *majeños* es para la gente del pueblo un indicador de poder económico. Lo es no sólo por su actividad económica sino también porque quiere decir que es capaz de correr con todos los gastos que demanda pertenecer a dicha comparsa.

Una segunda característica importante del *majeño* ideal, íntimamente ligada a la primera, es que se debe comportar en toda situación como un “patrón” o “jefe”. El *majeño* debe tratar de mantener siempre una figura autoritaria y patrocinadora a la vez. Durante los rituales y con respecto a otras comparsas y autoridades locales los miembros de esta comparsa toman una actitud condescendiente. Fuera del ritual y a través de una actitud paternalista tratan de promover lo que ellos consideran el “auténtico” folklore de San Jerónimo. También a través de actividades públicas de caridad (como ofrecer chocolate caliente a los niños pobres en la Navidad) intentan mostrar al resto del pueblo su generosidad institucionalizada. Dentro de la danza esta generosidad se muestra por ejemplo en el ofrecimiento de vino o *cambray* descrito en la primera sección. Con este acto reconstruyen idealmente lo que los antiguos arrieros supuestamente hicieron en el pasado a la vez que muestran lo que los miembros de la comparsa hacen hoy: compartir sus bienes con los festejantes.

Durante los cuatro días de la fiesta patronal los *majeños* ejecutan una serie de actos públicos condescendientes confirmando a la vez su caballerosidad y su superioridad. Algo característico es que invitan a tomar y a festejar con ellos a la segunda comparsa más antigua de la fiesta y que también es considerada “tradicional” del pueblo, los *qollas*.⁵³ Los *majeños* tratan de demostrar abiertamente a esta otra comparsa y a todo el pueblo que ellos son “caballeros” y que son capaces de compartir con aquellos que no son tan ricos ni poderosos como ellos.⁵⁴ Cada vez que los *qollas* y los *majeños* se juntan durante la fiesta se fastidian los unos a los otros. Los *qollas* llaman a los *majeños* “patrón” y “hacendado” y los *majeños* llaman a los *qollas* con términos étnicos despectivos como “cholos”

52. En una conversación con los informantes N° 9 y N° 10 me señalaron la camioneta *pick up* en la que nos transportábamos y la llamaron “su caballo”, agosto 1990.

53. *Qolla* es el término Quechua para denominar a los pobladores del altiplano sur andino. Esta comparsa representa a los comerciantes de esa zona o “llameros” mencionados en la cita N° 11. La danza fue también llevada de Paucartambo por los pobladores de San Jerónimo.

54. Es sabido en San Jerónimo que los miembros de esta comparsa, conocida como de “choferes” y “carniceros”, tienen mucho menos recursos económicos que los miembros de la comparsa los *majeños*.

o “indios”. En general durante los días del ritual se tratan como grupos sociales étnicos completamente opuestos.⁵⁵ La actitud pública condescendiente hacia los *qollas* es para los *majeños* una poderosa forma de asegurar la superioridad absoluta de su comparsa en el pueblo.

La relación entre patrón-hacendado e indio-sirviente es también personificada dentro de la comparsa entre el *maqt'a* y el *majeño*. Durante la ejecución de la danza esto se hace más claro en la interacción entre el *machu* y el *maqt'a*. Durante la fiesta los *maqt'a* son los encargados de jalar las mulas en las que se llevan los barriles de licor. Estos personajes también abren paso cuando los *majeños* avanzan en sus caballos (ellos por supuesto no montan caballo), bailan o caminan. Mientras se ejecuta la coreografía ayudan a entretener al público, haciendo gracias mientras se mantienen en una posición marginal. Cuando no se está ejecutando la danza los *maqt'as* están al constante servicio de los *majeños*. El *maqt'a* es un personaje que debe ser analizado en un contexto regional más amplio. Muchas danzas en diferentes lugares de los Andes y ciertamente todas las danzas cuzqueñas tienen *maqt'as* o personajes de similar aspecto y/o función como parte de la comparsa. Estos personajes generalmente juegan con la frontera entre lo domesticado y no domesticado y tienen características graciosas y a la vez peligrosas.⁵⁶ Sin embargo, dentro de la comparsa los *majeños* éstos actúan más como sirvientes, enfatizando el lado domesticado y gracioso.

Dentro y fuera de la danza, los integrantes de esta comparsa tratan de ejercer y de hablar acerca del poder que tienen sobre otros sectores étnicos, sociales y el sexo opuesto. Durante sus reuniones institucionales formales (una vez al mes y durante los meses de celebraciones dos o tres veces por semana) e informales (como cumpleaños, conversaciones en bares), cuentan acerca de situaciones en las cuales han mostrado tener superioridad haciendo uso de su poder económico y de sus buenas conexiones sociales. En estas reuniones también los miembros más poderosos dentro del grupo ejercen dicho poder sobre los otros. Esto se nota más claramente en el trato que se le da a los que personifican al *maqt'a* ya que se les considera como miembros de segunda categoría. A estos se les ordena y se les manda a hacer el trabajo duro y de servicio. Para ellos es muy difícil llegar a ser “promocionados” para bailar de *majeño* ya que en la opinión de los directivos, una persona que tiene las cualidades

55. Esta simbólica relación asimétrica entre las dos comparsas se prolonga fuera del ritual y se convierte en una competencia y una comparación constante entre ambas, que por lo general termina favoreciendo a los *majeños*.

56. Ver referencias sobre la imagen del *maqt'a* en la tradición oral andina en Poole 1984, pp.215-219. También consultar Mendoza 1989 para un análisis de personajes con características similares que forman comparsas enteras en la sierra central.

para personificar al *maqt'a* difícilmente las tiene para personificar al *majeño*.

En sus reuniones privadas los *majeños* hablan también con frecuencia sobre la importancia de ser “el hombre de la casa” y de mantenerse independiente del control de sus esposas. Se burlan de aquellos miembros que han dado muestras de haber sido dominados por sus mujeres. Si bien estas mujeres participan en algunas actividades de la comparsa, sobre todo preparando comida y sirviendo a los invitados, ellas son excluidas de las reuniones de la “Asociación”, de los ensayos y de las decisiones. La única mujer que participa en la danza, la *dama*, es también excluida de estos ámbitos. Ella participa ocasionalmente en los ensayos aunque ni siquiera eso se considera necesario. El rol que se le asigna a esta mujer dentro de la danza es muy pasivo. Ella sólo debe preocuparse de vestir como una mestiza elegante, bailar del brazo del *machu* y comportarse como una “dama”. Como esposa del patrón (el *machu*) ella debe estar siempre al lado de éste y ser respetada y tratada con delicadeza por todos. Como patrona es escoltada y servida por los *maqt'a* cuando no está bailando. La mayor parte del tiempo actúa como un bello y pasivo adorno a la danza.

El personaje de la *dama* ha cambiado desde la década del cuarenta. En primer lugar el rol era personificado por un hombre. Este actuaba en una forma mucho más coqueta y atrevida, actitudes que los actuales *majeños* ya no consideran adecuadas. Algunas otras danzas del pueblo y de otros lugares de Cuzco han conservado a este personaje travestista para darle un aire grotesco y gracioso a su danza. Los *majeños* no aprueban esto, lo que demuestra una vez más que los miembros de esta comparsa tratan de que su danza sea consistente con sus códigos sociales de gente “decente” (que un hombre se vista como mujer no es “decente” o correcto). Construir la imagen de una *dama* respetable, concediendo el personaje a una verdadera mujer y convirtiéndola en un ser hermoso, recatado y dependiente, indica un cierto control sobre la mujer. Dicha imagen forma parte del principio de masculinidad que la comparsa trata de propagar.

Son muchos los símbolos de masculinidad que los miembros de esta comparsa han ido condensando en su danza. Uno particularmente gráfico es el rasgo más notorio de sus máscaras: sus narices largas y rectas. El artesano que elabora la mayoría de las máscaras de Paucartambo y de San Jerónimo explicó que los bailarines de San Jerónimo le piden siempre que haga sus narices particularmente largas, habiéndose convertido éste en el “estilo de San Jerónimo”.⁵⁷ Originalmente este tipo de nariz era

57. Informante Nº 11, setiembre 1990. La mayoría de los *majeños* de San Jerónimo acude donde este famoso artesano para adquirir su máscara porque es un signo de prestigio poder pagarla.

característica sólo del *machu* de ésta y de otras danzas de la región. En el caso de este personaje, la nariz larga simboliza que es el varón más realizado y poderoso del grupo porque es también el más viejo. El concepto que está detrás es que a la vez que un varón se va haciendo mayor se va realizando social, económica y sexualmente. En el caso de la comparsa de San Jerónimo encontramos que también la característica de hombre “maduro” es central tanto en el personaje que se representa como en las características personales del bailarín. Como en el caso de Paucartambo, el concepto de “madurez” se debe entender no sólo en términos de edad sino también de realización personal dentro de la sociedad. Las referencias a sus largas narices como representaciones fálicas es abierta en muchas ocasiones, a pesar de que algunos miembros de la directiva tratan de controlarlo. Entre ellos bromean sobre los diferentes tamaños. Durante la fiesta se acercan a las mujeres, las asustan con sus narices y muchas veces hacen obvias alusiones sexuales.⁵⁸ Las narices fálicas les proporciona a los *majeños* un símbolo de superioridad sexual y social como la que tiene el *machu*. En Paucartambo la mayoría de las máscaras mantiene las antiguas características. Entre ellas resalta la nariz grande pero no con una marcada forma fálica. La nariz grande es considerada una característica del hombre blanco, por lo tanto del arriero de Arequipa y del hacendado, junto con los cachetes rosados, el bigote y la barba, y los ojos de color claro.

Otra característica importante para que un varón conforme la comparsa en San Jerónimo es que sea alto. Hemos visto cómo en Paucartambo la estatura del hacendado y del arriero ha sido también una característica idealizada y que esto tiene implicaciones raciales. Sin embargo, la importancia que esta característica física del bailarín ha tomado en San Jerónimo es mucho mayor. La altura de la persona es un requisito que ha sido mucho más controlado desde que la “Asociación” se institucionalizó. Como una vez orgullosamente explicó el actual presidente, todos los miembros que han sido incorporados últimamente son altos. Los bailarines bajos son los que quedan del antiguo grupo que reinició la danza ya que en ese tiempo este requisito no era estrictamente regulado. Los *maqt'as* son bastante más bajos y esta es una de las razones por las cuales es difícil que lleguen a bailar como *majeños*. La altura del bailarín es también uno de los criterios principales para determinar el puesto dentro de las filas de baile. Como adelantamos esto se combina con la antigüedad del bailarín dentro de la comparsa, por lo tanto los más altos y los más antiguos tienden a estar más adelante. Sin embargo,

58. A veces se acercan a las mujeres señalando sus narices y les preguntan: “¿te gusta?”, o señalan al lunar que tienen en la nariz y dicen: “esto es lo que impide”.



Detalle de la máscara de un *majeño* de la comparsa de San Jerónimo. Fiesta de San Jerónimo. 30 de setiembre, 1989. Foto: Fritz Villasante.

la estatura, más que la antigüedad, es la que se enfatiza. El poner a los más altos adelante es definitivamente una estrategia para dar la impresión de que todos son muy altos. La gente del pueblo siempre comenta que los *majeños* son “grandazos” y “altotes”, un elemento estético que le da más prestancia a la danza de acuerdo con una apreciación basada en la superioridad del hombre blanco.

Otro comentario sobre el aspecto físico de los bailarines *majeños* que se escucha frecuentemente en el pueblo es que muchos son barrigones porque les gusta tomar. Esto va de acuerdo una vez más con la caracterización del personaje *majeño* y con la del miembro de la comparsa; ambos son grandes consumidores de bebidas alcohólicas. El moderno *majeño*, como hemos visto, se caracteriza por tomar mayormente cerveza ya que es la bebida más cara y prestigiosa. Sin embargo, la “Asociación” demanda que sus integrantes tengan lo que llaman “conducta ética”. No

deben hacer escándalos públicos, entrar en peleas o caer borrachos en el suelo, situaciones comunes durante la fiesta. Los *majeños* consideran a todo ello indicadores de mal gusto y característico de personas de menor estatus social. El buen comportamiento mientras se toma debe ser mostrado sobre todo durante los días de fiesta y en particular si se lleva puesto el disfraz. Mientras están haciendo sus presentaciones y reuniones públicas no se les permite salir del grupo para irse a tomar a otro lugar con amigos. Todos están bajo estricto control. Cuando se retiran a sus reuniones privadas pueden tomar más y tener más libertad pero si lo hacen de manera extrema son castigados. La "conducta ética" de un miembro en prospecto tiene que ser observada y aprobada por los antiguos miembros antes de que se le acepte oficialmente.

Finalmente, para juzgar si un varón puede ser un buen *majeño*, se tiene que verificar su capacidad de ejecutar movimientos "elegantes" que son esenciales para la danza. Manteniendo siempre una postura derecha y altiva el bailarín debe tener la capacidad de realizar pasos largos y firmes, balanceando a la vez su cuerpo en forma pausada, controlada y casi rígida. En eso se diferencian de los bailarines de Paucartambo que mueven sus cuerpos más bien como si estuvieran perdiendo el control por estar borrachos. Como hemos visto los *majeños* tratan de evitar fuera de la danza el parecer borrachos sin control. Esto puede haber tenido influencia en su forma de bailar a la cual tratan de dar un aire de respetabilidad y señorío. Los movimientos pausados también son característicos de la edad de los personajes que se representa y de los bailarines. Los movimientos controlados, pausados y rígidos son también característicos de la forma en que los *majeños* realizan su zapateo. Con ello tratan de diferenciarse de lo típico del zapateo del *huayno* indígena que requiere de saltos cortos rápidos sobre un pie y sobre el otro.⁵⁹ Los antiguos bailarines corrigen a los nuevos cuando estos últimos tienden a hacer dichos movimientos enseñándoles a controlar su cuerpo, a moverse y a tomar pasos lentamente logrando un desplazamiento en el cual casi se arrastran los pies. Los *maqt'a* más bien hacen todo lo contrario, dando muchos saltos y sacudiendo su cuerpo en forma graciosa.

No todos los miembros de la comparsa los *majeños* en San Jerónimo tienen los mismos recursos económicos, capacidad para bailar, características físicas, o estatus social (aunque definitivamente pertenecer a la

59. Un elemento que también diferencia a esta danza de las más campesinas o indígenas es que los *majeños* no se toman de las manos entre ellos ni entrelazan sus pañuelos realizando figuras con estos pañuelos. El bailarín baila con su pareja y con el grupo en forma coordinada pero suelto.

comparsa les ayuda a obtener lo último). Sin embargo, es claro que hay ciertos modelos ideales que todos quisieran compartir. Incluso algunos de los miembros de la comparsa son considerados por el resto como encarnaciones de estos modelos. Estos tienden a tener más poder que los otros y por lo general se convierten en los líderes de la construcción ideal de los roles sociales, étnicos y de género que la comparsa define, adopta y propaga en el pueblo. Por un lado, el personificar al arriero de Majes y al hacendado idealizando su superioridad étnica-racial, social y económica y, por el otro, el haber organizado una respetada "Asociación" voluntaria en el pueblo les ha permitido a los modernos bailarines *majeños* de San Jerónimo definirse como varones poderosos, "decentes", elegantes y prestigiosos.

Reflexión Final

A lo largo de este trabajo hemos mostrado cómo las comparsas son mecanismos para la creación y recreación de identidades locales. Estas pueden ser vehículos a través de los cuales se propagan ciertos principios que forman la base para la construcción de la identidad de un grupo social y étnico en particular. Ciertos estudios sobre formas populares de música y danza en Africa han demostrado que la práctica de dichas formas de expresión es una forma de acción social dirigida a construir espacios y a ejecutar un futuro, en algunos casos reformulando retrospectivamente la tradición.⁶⁰ En el caso de los *majeños* hemos visto cómo la idealización de dos figuras de un pasado cercano, el arriero y el hacendado, sirve de fundamento para construir una identidad actual que se basa en los principios de poder, prestigio y masculinidad.

En una sociedad en la que sus miembros todavía ponen énfasis en la danza, su ejecución implica un conocimiento profundo y un hábil manejo de las relaciones de poder en esa sociedad. La ejecución de danzas en fiestas públicas ofrece, por eso, un lugar privilegiado para examinar relaciones sociales, étnicas y de género en un contexto en el que estas mismas relaciones son negociadas y definidas.⁶¹ En estos contextos se observa que las danzas no son epifenómenos de "otras" realidades (estructurales las llamarían algunos), sino que son ellas mismas realidades en las que los danzantes y el público experimentan física y conceptualmente lo que se lleva a cabo.⁶² Entre los bailarines mestizos del Cuzco

60. Para el caso de la danza ver por ejemplo Mitchell 1956 y Ranger 1975. Para el caso de la música ver Waterman 1990a y 1990b.

61. Cowan 1990, prefacio.

62. Ibid.

contemporáneo es cada vez más importante llegar a conformar una institución organizada que les permita tener mayor reconocimiento. En el caso de los *majeños* de San Jerónimo hemos visto que formar una estricta y organizada "Asociación" ha permitido que los principios que esta danza recrea y propaga hayan adquirido fuerza y reconocimiento local y regional. En el caso de Paucartambo, en cambio, la falta de una institucionalización u organización le ha restado posibilidades a la comparsa para convertirse en una de las más importantes del pueblo.

Bibliografía

- ABERCROMBIE, Thomas A.
1986 *The Politics of Sacrifice: An Aymara Cosmology in Action*. Tesis doctoral (Antropología), Universidad de Chicago.
- ARGUEDAS, José María
1987 *Indios, Mestizos y Señores*. Lima: Editorial Horizonte.
- BRISSEAU, Janine
1981 *Le Cusco dans sa Region. Etude de l'aire d'influence d'une ville Andine*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos.
- COWAN, Jane K.
1990 *Dance and the Body Politic in Northern Greece*. Princeton: Princeton University Press.
- FLORES GALINDO, Alberto
1977 *Arequipa y el Sur Andino*. Lima: Editorial Horizonte.
- GLAVE, Luis Miguel
1989 *Trajinantes, Caminos Indígenas en la Sociedad Colonial, Siglos XVI-XVIII*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.
- HEBDIGE, Dick
1985 *Subculture, The Meaning of Style*. London and New York: Methuen and Co.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA (INE)
1983 *Censos Nacionales, VII de Población y III de Vivienda, 1981*. Lima: INE.
- MENDOZA-WALKER, Zoila
1989 "La Danza de Los Avelinos, sus Orígenes y sus Múltiples Significados." *Revista Andina* 14:501-522.
1993 *Shaping Society Through Dance: Mestizo Ritual Performance in the Peruvian Southern Highlands*. Tesis doctoral (Antropología), Universidad de Chicago.
- MITCHELL, Clyde J.
1956 *The Kalela Dance, Aspects of Social Relationships Among Urban Africans in Northern Rhodesia*. Manchester: Manchester University Press.
- MÖRNER, Magnus
1977 *Perfil de la Sociedad Rural del Cuzco a Fines de la Colonia*. Lima: Universidad del Pacífico.

POOLE, Deborah

- 1984 *Ritual-Economic Calendars in Paruro. The Structure of Representation in Andean Ethnography.* Tesis doctoral (Antropología), Universidad de Illinois en Urbana-Champaign.
- 1985 "The Choreography of History in Andean Dance". Manuscrito inédito.
- 1991 "Rituals of Movement, Rites of Transformations: Pilgrimage and Dance in the Highlands of Cuzco, Perú." En *Pilgrimage in Latin America*, Ross Crumrine y Alan Morinis, editores. New York: Greenwood Press.

RANGER, Terence

- 1975 *Dance and Society in Eastern Africa, The Beni Ngoma.* Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

RENIQUE, José Luis

- 1988 *State and Regional Movements in the Peruvian Highlands: the Case of Cusco: 1895-1985.* Tesis doctoral (Historia), Universidad de Columbia.

ROEL PINEDA, Josafat

- 1959 "El Wayno del Cuzco." *Folklore Americano* 6-7: 129-245

ROMERO, Raúl R.

- 1985 "La Música Tradicional y Popular." En *La Música en el Perú.* Lima: Patronato Popular y Porvenir.

SALOMON, Frank

- 1981 "Killing The Yumbo: A Ritual Drama of Northern Quito." En *Cultural Transformations and Ethnicity in Modern Ecuador.* Norman Whitten Jr., editor. Urbana: University of Illinois Press.

TAMAYO HERRERA, José

- 1981 *Historia Social del Cuzco Republicano.* Lima: Editorial Universo.

VAN DEN BERGHE, Pierre L., y PRIMOV, George P.

- 1977 *Inequality in the Peruvian Andes, Class and Ethnicity in Cuzco.* Columbia: University of Missouri Press.

VAN KESSEL, Jan

- 1981 *Danzas y Estructuras Sociales en los Andes.* Cuzco: Instituto de Pastoral Andina.

VASQUEZ, Chalena

- s.f. "Danzas de Paucartambo." Manuscrito inédito.

VILLASANTE ORTIZ, Segundo

- 1989 *Paucartambo Provincia Folklorica: Mamacha Carmen. Tomo II.* Lima: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

WATERMAN, Christopher

1990a *Jujú, A Social History and Ethnography of an African Popular Music*.
Chicago: University of Chicago Press.

1990b "Our Tradition is a Very Modern Tradition: Popular Music and the
Construction of Pan-Yoruba Identity." *Ethnomusicology* 34(3): 367-379.

Anexo

Lista de Informantes

Los nombres de los informantes se mantienen en reserva.

- Nº 1. 51 años, componente de la comparsa de *majeños* de Paucartambo desde su reaparición en 1978.
- Nº 2. 73 años, componente de la primera comparsa de *majeños* en San Jerónimo.
- Nº 3. 75 años, componente de la primera comparsa de *majeños* en San Jerónimo.
- Nº 4. 80 años, componente de la primera comparsa de *majeños* en San Jerónimo.
- Nº 5. 60 años, componente de la comparsa en Paucartambo desde su reaparición.
- Nº 6. 62 años, *maq't'a* de la antigua comparsa de *majeños* en Paucartambo.
- Nº 7. 35 años, regidor municipal de Paucartambo y bailarín de los *qollas*.
- Nº 8. 68 años, miembro de la primera y de la actual comparsa de San Jerónimo.
- Nº 9. 42 años, miembro de la comparsa de San Jerónimo desde 1979.
- Nº 10. 44 años, miembro actual de la comparsa de San Jerónimo.
- Nº 11. Conocido mascarero e imaginero paucartambino residente en la ciudad del Cuzco.

Los *ch'unchu* y las *palla* de Cajamarca en el ciclo de la representación de la *muerte del Inca*

Gisela Cánepa Koch

Introducción

En la actualidad las danzas más populares en la provincia de Cajamarca son las del *ch'unchu* y de las *palla*. Ambas se bailan durante el período que va de junio a diciembre. Las demás expresiones coreográficas, documentadas a fines del siglo XVIII por el Obispo Martínez Compañón (1978), en la antigua diócesis de Trujillo, ya han desaparecido o sólo pueden apreciarse esporádicamente, como por ejemplo, la danza de los *gallinazos* en el pueblo de Namora y la danza de los *buitres* en Matará. La danza de los *incaicos* o de los *emplumados* solamente se baila en la fiesta del *Wanchaco* en el distrito de Los Baños del Inca.

A diferencia del sur y del centro andino, la variedad y la cantidad de danzas en la provincia de Cajamarca ha disminuido enormemente. Este proceso de extinción ya fue comentado hace años por Reichlem (1953), quien opinaba, igual que los propios cajamarquinos, que pronto desaparecerían todas sus manifestaciones tradicionales. En 1986, transcurridos más de 40 años desde que Reichlem obtuviera sus datos, los *ch'unchu* y las *palla* seguían participando en las fiestas religiosas de la región con la suficiente presencia como para convocar nuestro interés.

Ante esta situación surge la pregunta acerca de cuáles son los motivos que explican la persistencia de las danzas del *ch'unchu* y de las *palla*. Un aspecto importante es que ambas danzas aparecen generalmente juntas, acompañando a las vírgenes o a los santos venerados en las fiestas patronales.¹ ¿Qué significado tiene esta vinculación? ¿Qué relación puede

1. De la Torre (1987) habla de ambos grupos como integrantes de una sola danza.

establecerse entre estas dos danzas y el hecho de que sean las únicas que han sobrevivido? ¿Qué contenidos han permanecido a través de ellas? Estas son algunas de las interrogantes que han motivado las reflexiones que expongo en el presente artículo.

Muchas veces la situación económica de los danzantes, y la de los mayordomos que son responsables por las fiestas, no permite que las danzas se presenten debidamente: con el vestuario y el grupo musical completos, con la debida disciplina en la ejecución de la coreografía, con un número significativo de danzantes. El acceso a importantes datos etnográficos, a través de entrevistas, ha sido limitado, ya que los danzantes mismos no recuerdan o no saben dar mayor información sobre las danzas y lo que éstas representan para ellos.² Sin embargo, los personajes del *ch'unchu* y la *palla* aparecen en otras regiones de los Andes peruanos, hecho que nos permite considerar a estas danzas como variantes de un mismo tema que forma parte de un sistema de significado mayor dentro del cual propongo interpretarlas. Es así que en las conclusiones del presente artículo planteo algunas hipótesis sobre ambas danzas entendiéndolas en términos comparativos y como parte de un ciclo ritual y mítico mayor. Pienso que ésta es una manera sugerente de llegar a establecer cuáles son los temas o motivos que persisten en la cosmología andina.

La danza de los *ch'unchu*

La danza de los *ch'unchu*, en la que se representa al habitante de la región selvática, antiguo Antisuyu, está muy difundida en todo el territorio andino peruano. En varios dibujos de Guamán Poma referidos a personajes de la región del Antisuyu, se pueden ver ilustraciones que recuerdan al *ch'unchu*: adorno de plumas en la cabeza y sonajas de semillas en las pantorrillas.

En la actualidad, la danza toma diversos nombres en cada región. Por ejemplo, los *shapish* en el valle del Mantaro, el *anti* o el *antihuanquilla* y el *shaqsha* en Ancash, el *qhapaq ch'unchu*, el *wayri ch'unchu*, el *q'ara*

2. Los datos etnográficos que he utilizado para la elaboración de este artículo han sido recogidos en la misma provincia de Cajamarca durante el trabajo de recopilación realizado por el equipo de investigación del Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en el período de diciembre de 1986 a octubre de 1987, gracias a los auspicios de la Fundación Ford. El equipo estuvo integrado por Gisela Cánepa K., Raúl R. Romero y Leonidas Casas Roque. En algunos viajes se contó con la colaboración de Silvia Casas, Alberto Bouroncle y Alex Diez. Agradezco a Roxana Orue quién gentilmente tradujo del francés al castellano el artículo de Reichlem (1953).

ch'unchu y el *ch'unchu* en el surandino. Todas las variantes coinciden en representar al habitante de la selva, considerado salvaje y huraño por el hombre de los Andes. La personificación del *ch'unchu* se inscribe dentro de una tendencia bastante difundida entre las danzas que se bailan en los Andes peruanos, que consiste en representar a grupos foráneos. La presencia de la danza de los *ch'unchu*, a lo largo del territorio andino alude, indudablemente, al importante intercambio humano y comercial entre la región selvática y la serrana, así como a las tensiones y los conflictos que estas relaciones han implicado desde tiempos prehispánicos.³ El intenso contacto entre grupos étnicos diferentes ha significado, por un lado, el reconocimiento de una mutua dependencia ecológica y económica y, por el otro, la necesidad de mantenerse separados

La categoría de no-civilizado asignada al personaje del *ch'unchu* se contradice con el hecho de que estos danzantes son los que acompañan a las imágenes de las vírgenes y los santos en las festividades religiosas andinas, ocupando lugares privilegiados en la procesión. En algunos casos, incluso, los *ch'unchu* son los danzantes predilectos de la imagen venerada (como sucede en el Cuzco), o se disputan con otros grupos la primacía ante las andas de la virgen (fiesta del *Wanchaco*, Cajamarca).⁴ La ambigüedad de estos danzantes, característica presente en muchas otras danzas andinas, permite expresar la tensión entre aceptación y marginación del "otro", y otorga un poder transformador a la danza.

Por otro lado, la tradición oral -haciendo referencia a la rebelión Inca de Vilcabamba (1537-1572)- cuenta que el último Inca rebelde se refugió en la región Inca del Antisuyu. Se cree que éste vive escondido en una ciudad llamada *Paititi*, de donde volverá para restaurar el orden y gobernar su imperio (Ossio 1984; Silverman-Proust 1986).⁵ En realidad el último Inca rebelde de Vilcabamba, Túpac Amaru I, murió degollado en el Cuzco después de ser apresado por los españoles (Wachtel 1976; González y Rivera 1982; Flores Galindo 1986; Burga 1988). Sin embargo, la tradición popular ha distorsionado los hechos reales acerca del destino del último Inca. Se cuenta que la cabeza de Túpac Amaru I, que fue exhibida públicamente a manera de ejemplo para los indios rebeldes, empezó a embellecer de tal forma que el Virrey Toledo se vió obligado a mandar a enterrarla, y desde entonces se estaría formando el cuerpo unido a ella. Para cuando este proceso concluya se espera el retorno del

-
3. Murra (1975), que expone el concepto de equilibrio vertical de pisos ecológicos, documenta ampliamente las formas y la naturaleza de estos intercambios.
 4. Comunicación personal con el profesor Juan Jave (1987, Cajamarca).
 5. En uno de los mitos sobre Incarrí recogido por Arguedas y Roel (1973), éste abandona Q'ero para internarse en la selva.

Inca y de los tiempos del Imperio (Wachtel 1976; Flores Galindo 1986; Burga 1988). Al respecto González y Rivera (1982) afirman que ha habido una superposición entre Atahualpa y el último Inca que explica por qué en muchas representaciones de la muerte de Atahualpa, éste muere degollado, contrariamente a la versión histórica del hecho. Cuando se representa la muerte de Atahualpa, en realidad se está recordando la muerte del último Inca rebelde, con lo cual se actualiza ritualmente el mito de *Inkarri*.⁶

Resulta interesante que la memoria popular haya distorsionado los hechos extrapolando el argumento de la decapitación de Tupac Amaru, en Cuzco, a los acontecimientos sucedidos a Atahualpa en Cajamarca. Para la memoria popular, el Inca, como personaje mítico y no histórico, muere degollado. Esta distorsión no sólo se explica por la importancia del mito de *Inkarri*, cuya cabeza está separada del cuerpo, sino por el rol que cumplen las cabezas de animales sacrificados en muchos rituales propiciatorios andinos (Millones 1992:45-47). Esta coincidencia entre mito y ritual le otorga a la representación de la *muerte del Inca* un valor importante: el poder de regeneración.

Los danzantes del *ch'unchu* a pesar de tener la condición de salvajes, son los predilectos de las imágenes veneradas, ellos las acompañan de cerca o las protegen durante la procesión. Tienen trajes muy bellos, y realizan una coreografía ya sea elegante o que requiera gran destreza física para su ejecución. Sus pasos aluden al triunfo del guerrero, parecen estar vinculados míticamente a los antepasados Inca y a la posibilidad del retorno de *Inkarri* (Silverblatt 1986; Cánepa 1991). La ambigüedad que caracteriza a la danza del *ch'unchu* abre la posibilidad de su transformación de salvaje a civilizado, noción que acompaña a la utopía del *retorno del Inca*. Considero importante recalcar que por todo lo dicho líneas arriba, la utopía del *retorno del Inca* no debe ser entendida como la creencia en el retorno del Inca histórico o de la vuelta a un pasado histórico, sino como el deseo de que el inicio de un nuevo ciclo esté garantizado (Millones 1992).

En este sentido resulta sugerente la hipótesis que vincula la fiesta del *Wanchaco* (Los Baños del Inca, 8 de setiembre) con la rememoración de la *muerte de Atahualpa* (Reichlem 1953; Madalengoitia 1983). En esta fiesta, la danza de los *ch'unchu* no solamente aparece junto con la danza de las *palla* -mujeres acompañantes del Inca- sino que constituye la

6. Wachtel (1976) denomina el episodio de la muerte de Tupac Amaru I como la segunda muerte del Inca.

comparsa más importante en la fiesta. Los danzantes del *ch'unchu* son personas de más edad y, por lo tanto, de mayor autoridad. Los grupos de *ch'unchu* son más numerosos que los de las otras danzas (*palla* e *incaicos*), y es, asimismo, la danza que exige mayor destreza que las demás. Por último, Reichlem (1953) menciona la presencia de un grupo de hombres a caballo que representan a los españoles, hecho que sugiere un posible enfrentamiento entre éstos y los *ch'unchu*, que por su posición en la fiesta fácilmente pueden ser vinculados con el Inca. Volveré a tratar sobre este punto más adelante.

El vestuario utilizado en la danza del *ch'unchu* también está sujeto a peculiaridades regionales, que están determinadas por la imagen que tiene la gente del lugar respecto a los habitantes de la selva, y a las exigencias estéticas y rituales de cada región. Sin embargo, se puede observar el uso generalizado de plumas, espejos y flechas o lanzas. En muchos lugares el *ch'unchu* lleva el rostro cubierto por una máscara.

Aunque en la mayoría de los casos la danza del *ch'unchu* es exclusiva de danzantes hombres, existen versiones en las que se observa una participación femenina, por ejemplo, los *ch'unchu* en Quipán, Lima (Barrionuevo 1981:127) y la danza de las *chunchacha* en el Cuzco (Cánepa 1992).

También el acompañamiento musical es distinto para cada versión, aunque con excepción de las regiones de Junín (orquesta típica), Ancash y Cuzco (arpa, *quena*, y violín), predominan los conjuntos musicales compuestos por instrumentos campesinos como el *clarín* y el conjunto de *caja* y *flauta* en Cajamarca, el conjunto de *pito*, *tambor* y *bombo* en el Cuzco, o las *tarkas*, las *quenás*, los *kenachos*, los *tambores*, los *wancares* y el *pinkillu* en Puno (Vásquez: 1951). En el norte de los Andes peruanos (Ancash y Cajamarca) los danzantes del *ch'unchu* llevan cascabeles llamados *maichil* sujetos a los tobillos, que marcan el ritmo durante la danza.

La danza del *ch'unchu* está ampliamente difundida en la provincia y se presenta en las fiestas patronales, que, al igual que en el resto de la región andina peruana, se concentran en el período posterior a la cosecha. Cada pueblo o comunidad tiene una virgen o un santo patrón cuyo culto tiene fines propiciatorios. Estas festividades han reemplazado a las antiguas celebraciones de propiciación de la fertilidad dirigidas a las divinidades protectoras de la cosecha. Las vírgenes o los santos patrones no solamente son los protectores de la riqueza, sino también son símbolos de la identidad de un pueblo o comunidad, que incluso, en muchas ocasiones, asume el nombre de su patrona o patrono.

Los grupos de *ch'unchu*, conocidos con el nombre de cuadrilla de *ch'unchu*, están previamente constituidas y participan en las fiestas a solicitud del *alguacil*, ayudante del mayordomo, quien en su nombre coordina con los danzantes y los músicos. Los *ch'unchu* aceptan la invitación por devoción al santo patrón y no reciben pago por bailar, incluso, el vestuario y el arreglo de éste corre por cuenta de cada danzante.⁷ El *alguacil* únicamente pondrá la comida y la chicha que los danzantes y los músicos consumirán durante los días de la fiesta. Acompañado del *clarinero*, quién tocará la tonada de *llamado*, reunirá a los danzantes para ir a la casa del mayordomo y dar inicio a los actos festivos.

A diferencia de la danza de las *palla*, la danza del *ch'unchu* no aparece documentada en las acuarelas de Martínez Compañón (1978). En ese sentido podría afirmarse que es una danza posterior al siglo XVIII. Sin embargo, hay un dato que llama la atención. Vreeland se refiere a una versión de la danza del *chimu* presentada durante la segunda semana de diciembre en Otuzco (La Libertad) con ocasión de la fiesta de la Virgen de la Puerta.⁸ En ese contexto los *chimu* aparecen junto a las *palla* como parte del coro en la representación de la *muerte del Inca*.⁹ Millones (1988), citando a Schaedel, también se refiere a la versión de la danza del *chimu* en el mismo lugar (Otuzco), agregando que los *chimu* se enfrentan con los españoles. Aunque en las acuarelas de Martínez Compañón, sobre la representación de la *muerte del Inca*, no se puede observar la participación de los *chimu* o de las *palla*, esta posible vinculación no queda excluida, ya que junto con las dos versiones de lo que él llama "La Degollación del Inca" (estampas 144 y 172) aparecen representaciones referidas a la danza del *chimu*, así como a la danza de las *palla*.

La vinculación entre los *chimu* y la representación de la *muerte del Inca*, así como la coincidencia de las danzas de *chimu* y de *palla* en este contexto, me sugieren la posibilidad de establecer un nexo entre los *chimu* y los *ch'unchu*. Queda por establecer si se trata de dos danzas distintas funcionalmente intercambiables, es decir, de una superposición. Podría especularse en el sentido de un reemplazo, en el tiempo, de una danza por otra, lo cual explicaría la ausencia de la danza del *ch'unchu* en las

7. Comunicación personal con el Profesor Juan Jave (1987, Cajamarca).

8. Me estoy refiriendo al trabajo de James M. Vreeland Jr., sobre las danzas de la sierra de Lambayeque, incluido en esta misma edición y titulado "Danzas tradicionales de la sierra de Lambayeque".

9. Smith (1975) también documenta la presencia de los *chimu* como acompañantes del Inca en la representación de la *muerte de Atahualpa* en la fiesta de la Virgen de la Puerta en Otuzco. Smith no menciona a las *palla* sino a unas mujeres llamadas *coyas* que son acompañantes del Inca; indudablemente se trata del mismo tipo de personaje. En algunos lugares *palla* y *coya* se diferencian por la condición de soltera o casada.

acuarelas de Martínez Compañón.¹⁰ También podría tratarse de dos versiones distintas de un mismo tema. Existen algunos elementos como el tocado de la cabeza, el uso del pañuelo en la mano y el acompañamiento musical ejecutado con un conjunto instrumental similar, que permiten pensar en una extrapolación del *chimu* al *ch'unchu*. El *chimu* lleva, además, una pequeña espada en la mano, elemento que no está presente en la danza del *ch'unchu* de Cajamarca, pero sí en otros lugares como en Ancash (Den Otter 1985). En Cuzco, la espada pequeña es llevada por el jefe de la danza y las lanzas de madera *chonta* por el resto de danzantes de la comparsa (Cánepa 1991).

En Cajamarca se puede apreciar la danza del *ch'unchu* con ocasión de las fiestas de San Juan en Llacanora (24 de junio), del *Wanchaco* o Natividad de la Virgen en Los Baños del Inca (8 de setiembre), de la Virgen del Rosario en Pariamarca (2 de octubre), de San Esteban en Chetilla (28 de diciembre) y del Niño Jesús en Jesús (el tercer domingo de enero). Esto quiere decir que aparece en los meses de junio a diciembre, tiempo que corresponde al período de descanso agrícola (se distribuyen y consumen los productos cosechados, se realizan ritos de agradecimiento) y de preparación del terreno para la nueva siembra (se realizan ritos propiciatorios). Generalmente, este período coincide, en todos los Andes peruanos, con la época de mayor intensidad festiva (fiestas patronales religiosas) y con una mayor presencia de danzas devocionales a los santos celebrados; es el tiempo de agradecimiento por las cosechas.¹¹ Así también se renuevan los lazos de reciprocidad con las divinidades protectoras para asegurar que la nueva siembra sea provechosa.

El ciclo santoral es de gran importancia (especialmente en el período arriba mencionado) ya que las vírgenes y los santos son los protectores del hombre, de ellos depende su salud y también la productividad agrícola y ganadera (Marzal 1983). Se observa una correspondencia entre el ciclo santoral, impuesto por los españoles, y el calendario festivo indígena campesino relacionado a las etapas del ciclo agrícola así como a las

10. Vreeland (op.cit.), menciona fuentes históricas y etnográficas que le permiten afirmar la existencia de la danza del *chimu* en la costa y en la sierra de Lambayeque, en la costa de Piura y en la sierra de La Libertad; podría pensarse que las representaciones de ésta en las acuarelas de Martínez Compañón no pertenecían a las actuales provincias de Cajamarca, lo cual invalidaría la hipótesis del reemplazo o transformación de una danza en otra. Sin embargo, en el texto de Reichlem (1953) éste hace referencia a la representación de la danza del *chimu* en Santa Cruz, Cajamarca, en la fiesta del *Corpus Christi*. Este dato puede argumentar en favor de la hipótesis de la relación entre *chimu* y *ch'unchu*.

11. Ver el artículo de Manuel Ráez "Los ciclos ceremoniales y la percepción del tiempo festivo en el valle del Colca (Arequipa)", incluido en este mismo libro.

divinidades tradicionales *-apu* y *pachamama-*, hecho que parece explicar la vigencia del primero en el mundo andino (Marzal: 1983).¹²

En la provincia de Cajamarca la danza de los *ch'unchu* es una danza masculina. Son cuatro personajes los que componen el conjunto: los *ch'unchu* que comprenden un número variable de parejas de danzantes, el *capitán* o jefe de los *ch'unchu*, quien dirige la coreografía,¹³ uno o más *negros* o *negritos* -personajes independientes que constituyen el elemento humorístico haciendo burla de las autoridades religiosas y civiles, y representando escenas de la vida cotidiana-. Al mismo tiempo estos personajes cuentan con la suficiente autoridad como para dirigir el recorrido coreográfico.¹⁴ Sin embargo, el *negro* representa, al mismo tiempo, al mal y al demonio, que según Reichlem (1953) está vinculado a la valoración del esclavo negro. En todo caso esta doble identidad del *negro* refuerza la naturaleza ambigua de la danza del *ch'unchu*. Los *cachacos* que han aparecido recientemente como personajes de la danza y que, según las versiones populares recogidas, son ex-conscriptos del ejército, participan en la danza responsabilizándose por cargar la chicha que beben los danzantes durante su presentación pública. Madalengoitia (1983) describe esta función como responsabilidad de los *negros*. También Reichlem (1953) indica que son los *negros* los que llevan la chicha en recipientes de calabaza.¹⁵ Esto parece sugerir que con la introducción reciente del personaje del *cachaco* no sólo se ha alterado la composición de la danza en cuanto a la variedad de personajes, sino que ha habido también un cambio en la naturaleza de los personajes en el sentido del intercambio de las funciones que les son propias a cada uno de ellos. En este caso concreto se puede observar que los *negros* se están librando de funciones que, de alguna manera, implican una posición servil frente a los demás integrantes del grupo. Resulta interesante y, al mismo tiempo,

-
12. Las celebraciones de la Semana Santa, del *Corpus Christi*, de la Navidad y de la Bajada de Reyes, aunque también están difundidas ampliamente en el territorio andino peruano, no conllevan, generalmente, el despliegue de danzas, ni la inversión económica y social que caracterizan a las festividades del ciclo santoral. Por otro lado, en las festividades del ciclo santoral se observa una mayor independencia de los pobladores frente a las autoridades eclesásticas con respecto a la celebración de las distintas ceremonias que las comprenden.
 13. Reichlem (1953) se refiere al jefe de la danza con el nombre de *amazona* o *dama*. Nosotros no hemos oído este nombre durante el trabajo de campo, lo cual puede deberse al proceso de deterioro de las danzas al que he aludido en la introducción.
 14. Este tipo de personaje y la función que asume es recurrente en distintas danzas y regiones andinas: el *chuto* en el Valle del Mantaro (Huancayo), el *maq'ta* en el Cuzco, el *oso* en Puno (que cumple esta función en algunas ocasiones), los *negritos* en Lambayeque, y el *machu* en el Valle del Colca (Arequipa). La ambigüedad es su característica principal. Su rol de bufón es el que lo coloca en una posición de intermediario entre el público o los asistentes y el grupo de danzantes.
 15. En esta descripción, la chicha es guardada en potes de calabaza. Aún hoy se pueden ver estas calabazas, sin embargo, éstas están siendo reemplazadas por baldes de plástico.

llama la atención que esta tarea de servicio haya sido asignada a un personaje que representa a un militar, tomando en cuenta el estatus y reconocimiento con el que cuentan las personas que pertenecen o han pasado por las instituciones militares.¹⁶ Entre las bromas y los juegos que hacen los *negros*, por ejemplo, éstos hacen el ademán de dirigir los movimientos de los *cachacos* como si fueran marionetas. La ambigüedad de este personaje se refuerza con el hecho de que, al mismo tiempo, el *cachaco* parece haber asumido también la función de *capitán* de los *ch'unchu* ya que se le puede observar en algunos lugares dirigiendo la danza indicando los cambios coreográficos con su silbato. Todos estos elementos subrayan la naturaleza ambigua de esta danza. Acompañan la comparsa dos niños *ch'unchu* llamados *damitas* (Madalengoitia 1983) que encabezan la cuadrilla llevando una bandera del Perú.

Los distintos personajes no sólo se distinguen por su denominación y por la función que cumplen al interior del grupo, sino también por su vestimenta y por la posición que ocupan en la coreografía. Los personajes del *ch'unchu* y los niños *ch'unchu* visten pantalón y camisa o chaqueta blancos (Foto 1).¹⁷ Calzan *llanques* (sandalias de caucho), sin medias. En las pantorrillas se colocan los *maichil* cuyo sonido, producido por efecto de los pasos y saltos coreográficos realizados por los danzantes, acompaña rítmicamente la danza. Una banda (roja, azul, o blanca y roja como los colores de la bandera peruana), adornada con varios espejos pequeños colocados en un molde de metal en forma de luna, sol y estrellas, va cruzada en el pecho del *ch'unchu*. El adorno de la cabeza consta de una corona de plumas llamada *amazonas*,¹⁸ que consiste en una base circular, de madera, que va sobre la cabeza y en cuya circunferencia se sujetan plumas de pavo real o de pato pintadas de colores, así como espejos. También se pueden ver *amazonas* adornadas con banderitas peruanas.¹⁹ Este tocado de plumas que es característico de los *ch'unchu* de otras regiones es reemplazado en ocasiones por los típicos sombreros de paja de los campesinos cajamarquinos. Debajo de la *amazonas* o del sombrero, los danzantes llevan pañuelos de colores (rojo, azul) que se ponen cubriéndose la cabeza y anudándolos bajo la barbilla. Además, tienen un pañuelo blanco

-
16. Los militares no sólo representan el poder de las armas, sino también un mundo extralocal, urbano, ligado al Estado. Una persona que ha hecho el servicio militar puede jactarse de ser un hombre valiente y de mundo. Hay que tomar en cuenta que el servicio militar es uno de los mecanismos de migración y de búsqueda de ascenso social existentes entre la población campesina.
 17. Reichlem (1953) se refiere a los danzantes con el nombre de *ch'unchu blancos*.
 18. Este nombre hace alusión a la región selvática, a la que pertenecen los personajes representados por los *ch'unchu*, donde los adornos de plumas son comunes. En otras regiones del Perú los danzantes se adornan con plumas de aves selváticas.
 19. Según Reichlem (1953) solamente los *capitanes* de los grupos de *ch'unchu* llevaban esta corona de plumas.



Foto 1. Danza de los *ch'unchu*. Fiesta del Wanchaco. Los Baños del Inca, Cajamarca. 8 de setiembre, 1987. Foto: Alberto Bouroncle. Colección AMTA-PUCP.

que cuelga del bolsillo del pantalón o que sujetan con la mano durante el baile. Un látigo llamado también *rebenque* o *fuete*, utilizado en las figuras coreográficas, y llevado en la mano o colgado del cuello, completa el traje del *ch'unchu*.²⁰ Yo no he observado que el *capitán* vista algún elemento distintivo, aunque suele llevar los adornos más llamativo. Los *negros* también usan *maichil* en las pantorrillas y calzan *llanques*. Por lo general, visten de negro y llevan la cara cubierta por una máscara de lana llamada *cushuru* (Madalengoitia 1983). En la cabeza usan una peluca de lana negra que hace alusión al pelo crespo de los negros.²¹ También tienen un látigo con el que abren paso a los danzantes entre la gente que se aglomera en las calles participando de la fiesta. Para realizar sus bromas y juegos llevan consigo un cuy muerto amarrado a una cuerda. Los *cachacos* están vestidos de uniforme raso militar, con botas y gorra, y algunos usan lentes oscuros. No se ponen *maichil*, pero sí llevan un látigo y cargan los baldes de plástico que contienen la chicha. Como se mencionó, tienen un silbato con el que dan la voz de mando durante la coreografía.

El acompañamiento musical de la danza de los *ch'unchu* es interpretado por el conjunto de *caja* y *flauta*, y por uno o varios *clarines*. El conjunto de *caja* y *flauta*, así como el *clarín*, son antiguos en la zona y aún están muy difundidos en la provincia de Cajamarca. Ambos participan también acompañando la danza de las *palla*. Martínez Compañón documenta, a fines del siglo XVIII, el conjunto de *caja* y *flauta*, como uno de los instrumentos cuyo uso predominaba en los géneros dancísticos de la antigua provincia de Trujillo, que incluye la región aquí estudiada. Las acuarelas (estampas 167, 168, 171, 164, 169 y 144) referidas a las danzas de *cóndores*, de *osos*, de *leones*, de *monos* y de *gallinazos* y de los *Doce Pares de Francia*, muestran el uso de la *caja* y *flauta* por uno de los mismos danzantes. En las demás danzas con *caja* y *flauta*: de *conejos*, de los *parlampanes*, de las *espadas*, de *huacos*, del *purap*, del *poncho* y del *doctorado*, los instrumentos son interpretados por músicos que no danzan (estampas 165, 143, 156, 153, 154, 158 y 161). La mayoría de estas danzas ya ha desaparecido y con ellas pudo haberse extinguido el uso del conjunto de *caja* y *flauta*, cuya sobrevivencia está vinculada a la de las danzas del *ch'unchu* y de las *palla*, a las cuales acompaña hasta la actualidad.

20. Reichlem (1953) se refiere a una secuencia coreográfica con el nombre de *danza del látigo*.

21. El *negro* que en este caso es un personaje individual al interior del grupo de los *ch'unchu* hace alusión al esclavo que fue traído del África y del Caribe al Perú, durante la Colonia. En otras regiones los negros son representados por grupos completos de danza: los *qhapaq negro* en el Cuzco, los *negritos* en Huánuco, Huancayo y Chíncha, y la *morenada* en Puno.

En una acuarela titulada "Indios segando en minga" (estampa 70) se puede apreciar el *clarín* ejecutado en el contexto de un ritual de trabajo comunal, actividad que también tiende a desaparecer. La vigencia de las danzas de los *ch'unchu* y de las *palla* ha permitido que el *clarín* y la *caja* y *flauta* perduren a través de ella, sobre todo si consideramos que en ambos casos se trata de instrumentos que no se ejecutan libremente, es decir, acompañando géneros que se interpretan independientemente de un contexto ritual o festivo.

La *caja* es un pequeño tambor andino de doble membrana, cuyo arco es de madera de maguey. La membrana del instrumento es de cuero de chivo, zorro o borrego. En Cajamarca la *caja* es tañida por un mismo músico junto con la *flauta*,²² cuyo tubo de madera de *sauco* es curvo (Foto 2). Esta cuenta con tres agujeros de digitación, dos anteriores y uno posterior. El músico digita la *flauta* con una mano con la cual también sostiene la *caja* que es tañida con una baqueta de madera que lleva en la otra mano. En Cajamarca existen dos tipos de *flautas*: la *silbadora* de timbre suave, y la *roncadora* de timbre áspero.

El *clarín* es una trompeta travesa de unos 3m. de largo (Foto 3). Se confecciona de caña de carrizo de una sola pieza, material que se consigue en la región costeña.²³ En un extremo se encuentra la boquilla del mismo material; ésta mide entre unos 10 y 15 cm. y es colocada en el instrumento para poder soplar a través de ella. En el extremo opuesto se halla el pabellón sonoro llamado *poto* que consiste en un mate o calabaza. Se suele reforzar la caña con tripas de res o con pitas.

El *clarín* es un instrumento conocido únicamente en el departamento de Cajamarca. Como se dijo existen referencias de él desde el siglo XVIII, en las acuarelas del Obispo de Trujillo Baltasar Martínez Compañón, quien documenta el *clarín* vinculado a las faenas agrícolas o *mingas*. Aún hoy, aunque en menor grado, se escucha el *clarín* acompañando al trabajo de carácter comunal y a algunas danzas de la región. En las *minga* el *clarín*

22. Distintos conjuntos de *caja* y *flauta* se encuentran en todo el territorio andino del Perú. Se tiene referencias de distintos tipos de flautas y tambores desde tiempos prehispánicos (Jiménez Borja 1951). Aún en la actualidad está difundido su uso especialmente en la población campesina. No siempre ambos instrumentos son interpretados por un solo músico. Existe más bien una distribución por géneros en la forma de ejecución; la *caja* o tambor ejecutado casi exclusivamente por mujeres y la *flauta* y otros instrumentos de viento, por hombres. División que alude al simbolismo de ambos instrumentos: la *caja*, de formas redondas (femenina), y la *flauta* lineal y recta (masculina). Jiménez Borja (1951) hace alusión a esta correspondencia entre instrumentos y géneros en tiempos prehispánicos cuando se refiere a las connotaciones fálicas de la flauta y al uso generalizado del *tambor* entre las mujeres.

23. Reichlem (1953) le asigna un origen colonial y selvático al *clarín*.



Foto 2. Intérpretes de *caja y flauta*. Fiesta de San Esteban. Chetilla, Cajamarca. 1 de enero, 1987. Foto: Gisela Cánepa K. Colección AMTA-PUCP.

actúa como instrumento solista,²⁴ mientras que en las danzas el *clarín* se ejecuta al lado del conjunto de *caja y flauta*.

Ejecutar el *clarín* requiere de un gran esfuerzo físico de parte del músico. No sólo porque hay que sostener el instrumento en el aire (la boquilla se coloca en la boca y el resto del instrumento se sostiene en posición diagonal hacia arriba), sino porque hay que soplar con fuerza para obtener los sonidos adecuados. Por eso el músico suele llevar una faja tejida, en la cintura, que le protege el estómago.

Además de la *caja y flauta*, y del *clarín*, acompañan rítmicamente la danza los *maichil*, unas sonajas hechas de semillas selváticas del mismo

24. El músico que lo interpreta cumple con su cuota de trabajo dirigiendo las distintas partes de la *minga* y determinando su ritmo con la música. Para cada parte del trabajo comunal, ya sea agrícola, construcción de casas o limpieza de acequias, el *clarín* ejecuta una tonada especial.

nombre (*Thaevetia Nerifolia*) sujetas a una banda de cuero o tela ancha amarrada en las piernas de los danzantes.²⁵ También en las acuarelas de Martínez Compañón se observa el uso de sonajas sujetas en las pantorrillas (estampas 158, 166, 167, 168, 170, 171, 174, 164, 165, 169, 156 y 154). En varios dibujos Guamán Poma ilustra el uso de sonajas en los tobillos durante las representaciones festivas: "Fiesta de los Ingas", "Fiesta de los Andesuyu" (Guamán Poma 1956: 236, 239).

La danza de los *ch'unchu* se divide en varias secciones, que pueden ser reconocidas por la tonada musical que la acompaña. La *llamada* da inicio a la presentación de los *ch'unchu* y se interpreta en la madrugada del día de la fiesta. Ese mismo día los danzantes se dirigen a la iglesia para interpretar, frente a ella, la sección denominada *adoración*, momento en el que los *ch'unchu* interpretan el canto de *adoración*. La siguiente es la versión que cantan los *ch'unchu* de Llacanora en honor a San Juan; fue recogida el 24 de junio de 1987 (Cánepa y Romero 1988):

ADORACION

Buenos días mi [mayllu] padre
hijo de tu santo padre;
yo buscando el regocijo
[de que des] a Dios por hijo

Y alabado sea tu hijo
sacramento de verdad;
y en la virgen concebida
sin pecado original

y con otro sacramento
en la gloria, donde estés;
unos rezos y alabados,
en los cielos y en la tierra

Y alabado sea el santísimo
sacramento de verdad;
y en la virgen concebida
sin pecado original

Y con otro sacramento
en la gloria de tu ofrenda;
unos rezos y alabados
en los cielos y en la tierra

Y alabado sea el santísimo
sacramento de verdad;
y en la virgen concebida
sin pecado original

Padre mío santísimo
sacramentado
echando tu santa bendición;
ahora que con tus auxilios
yo no salga cuando llegues

La tonada del *paseo* se ejecuta durante el recorrido de los danzantes por las calles del pueblo. El *kishke*, la *ronda* y la *pacchilla* o *centinela* son secciones de la danza en las que se observa un despliegue de figuras

25. Jiménez Borja (1951: 50-51) hace una descripción bastante detallada de la fabricación del *maichil* en Cajamarca.

coreográficas más complejo. En el *alabado* y en el *paseo*, por ejemplo, los bailarines danzan con su zapateo característico sin un orden coreográfico determinado. Cuando se desplazan por las calles los danzantes se ubican en dos filas paralelas, figura que constituye el orden básico de la coreografía. Los *ch'unchu* más jóvenes, generalmente niños, encabezan las filas, situándose al centro, llevando, cada uno, una bandera del Perú. Los *negros* van abriendo paso con el zapateo básico de los *ch'unchu*, y los *cachacos* rodean el grupo realizando pruebas de resistencia física (saltos, ranas y planchas). De vez en cuando el sonido rítmico de los *maichil* es acompañado por las palmas de los danzantes. En las secciones de mayor complejidad coreográfica el mismo paso básico se mantiene: se marca un tiempo alternativamente con cada pie golpeándolo contra el suelo. Este zapateo puede variar ligeramente si cada pie es golpeado dos veces, lo que implica realizar saltitos pequeños. Este zapateo puede hacerse algo más complejo si el golpe es efectuado con los talones o alternativamente con el talón y la punta. Estas pequeñas diferencias en el zapateo, así como

Foto 3. Intérprete del *clarín* durante la siega de cebada. Los Baños del Inca, Cajamarca. 26 de junio, 1987. Foto: Raúl R. Romero. Colección AMTA-PUCP.



en el uso de los brazos, son reconocidas por los cajamarquinos como estilos distintos, propios de los grupos de *ch'unchu* de las diferentes parcialidades o pueblos. Los brazos generalmente se llevan sueltos, éstos siguen el movimiento del cuerpo. En algunos momentos cada danzante se toma de las manos por la espalda. Algunas cuadrillas incluyen en el vestuario un pañuelo que se sostiene con ambas manos. Lo común es llevar un látigo. En este caso se alza el brazo en el que está el látigo y el otro se coloca detrás del cuerpo. Cuando la coreografía lo requiere, el látigo es colgado del cuello del danzante. En algunos grupos los bailarines sujetan el látigo con ambas manos tomándolo por los extremos, formando un arco que sube y baja según el movimiento del cuerpo. El movimiento del cuerpo puede ser más pronunciado en unos grupos que en otros, unos lo inclinan hacia adelante, ligeramente hacia un costado, balanceándolo de manera alternada a la derecha y la izquierda, otros llevan el cuerpo recto. Durante el desplazamiento los *ch'unchu* también hacen giros sobre sus propios ejes, hacia la derecha o la izquierda indistintamente.

Durante la procesión de la virgen o del santo patrón, los *ch'unchu* acompañan el anda encabezándola. Cuando en las fiestas participan otras comparsas como las *palla* (comparsa que generalmente aparece junto con los *ch'unchu*) o los *incaicos* (que aparecen en la fiesta del *Wanchaco* en Los Baños del Inca) esta posición tiene que ser compartida. En la fiesta del *Wanchaco* esta situación se plantea conflictivamente ya que *incaicos* y *ch'unchu* luchan por la posición más cercana a las andas.

Frente a las andas se colocan, en primer lugar, los músicos que acompañan al grupo de *ch'unchu*: uno o más clarineros y uno o más músicos con *caja* y *flauta*.²⁶ Delante de los músicos avanza el grupo de danzantes en dos filas paralelas, encabezado por dos niños *ch'unchu* que llevan, cada uno, una bandera del Perú. Pasan por entre las filas los *cachacos* realizando sus pruebas de resistencia física o sirviendo chicha a los danzantes. A éstos, los *negros* les abren camino bailando alrededor del grupo. Los *ch'unchu* danzan con su paso básico, avanzando mirando siempre a la virgen. Cada cierto tiempo se detienen ya sea arrodillados o echados en fila para esperar las andas que avanzan lentamente (Foto 4), siempre en muestra de sumisión y capacidad de sacrificio frente a la imagen venerada.

Para poder dar una idea de la coreografía de la danza de los *ch'unchu* voy a presentar la descripción de una de las secciones de la danza

26. Estos músicos son exclusivos de la danza, no son acompañantes de la imagen. Los músicos de los *ch'unchu* integran el grupo de los danzantes. La imagen propiamente dicha es acompañada por una banda.

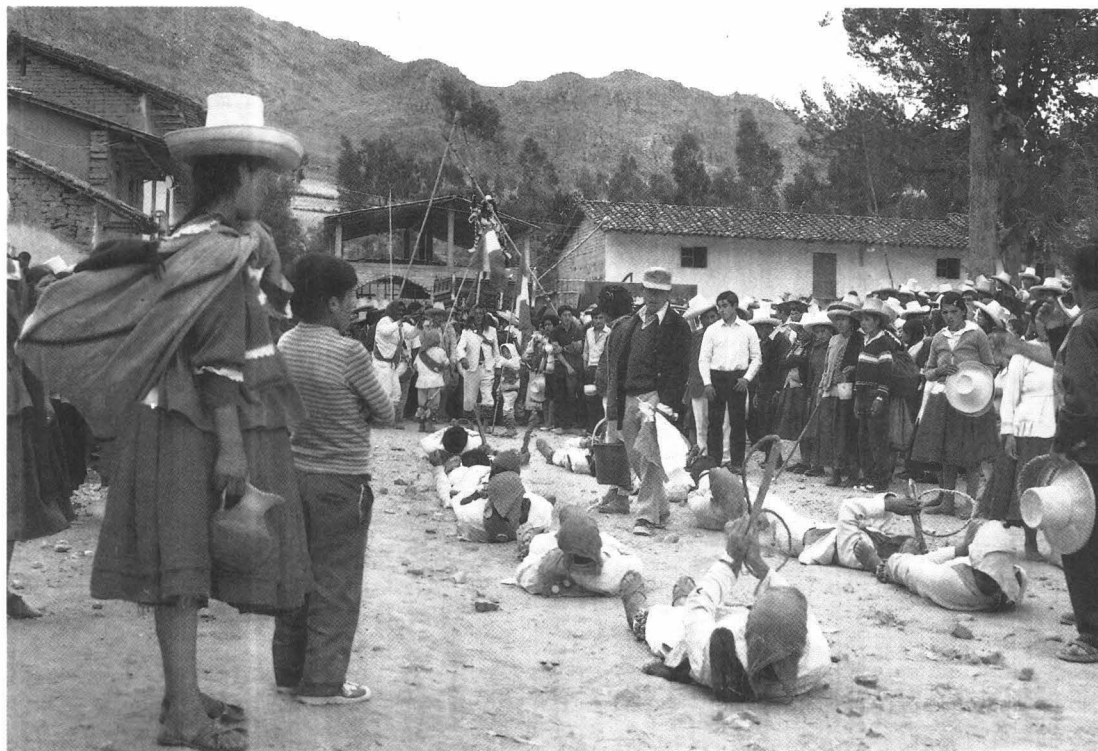


Foto 4. *Ch'unchu* durante la procesión de San Juan realizando sus movimientos coreográficos en frente de las andas. Fiesta de San Juan. Llacanora, Cajamarca. 24 de junio, 1987. Foto: Raúl R. Romero. Colección: AMTA- PUCP.

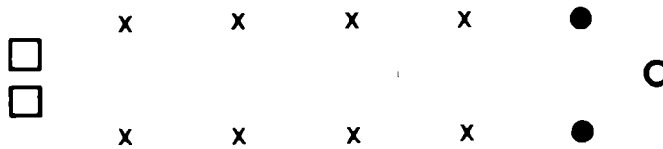
denominada *pacchilla* o *centinela* en la versión de los *ch'unchu* de Mollepampa, distrito de Cajamarca, presentada en la fiesta de la Virgen del Rosario en Paríamarca (2 de octubre de 1988) durante un concurso de danzas folklóricas.²⁷

27. La descripción de la coreografía de los *ch'unchu*, y la que posteriormente se hará de la coreografía de las *palla*, está hecha sobre la información contenida en el registro visual realizado por Video IADAP en 1987 (cámara: Víctor Campos), en el contexto mencionado. La copia con la que cuenta el Archivo de Música Tradicional Andina, fue obtenida por cortesía del profesor y folclorista cajamarquino Juan Jave. Es necesario mencionar que si bien la participación en concursos folklóricos por lo general altera y distorsiona las coreografías tradicionales, en este caso el tiempo para presentar las coreografías no estaba limitado y los grupos que se presentaron no se organizaron ni asistieron únicamente al concurso, sino que constituían parte integral de la fiesta de la Virgen del Rosario; estos aspectos permiten considerar la versión presentada en esta ocasión, como una expresión espontánea y fiel de las danzas del *ch'unchu* y de las *palla*.

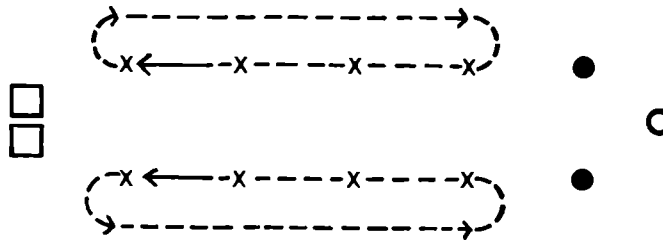
Símbolos para leer los gráficos

X	<i>ch'unchu</i>	●	<i>negro</i>	○	<i>cachaco</i>
□	músicos	▲	látigo y pañuelo		

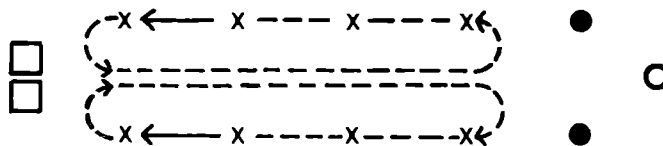
- Los danzantes ubicados en filas paralelas se paran frente a frente. Los *negros* que son dos, se colocan cada uno en una fila y acompañan a los danzantes en su coreografía. La danza se inicia con un saludo: los bailarines se toman de ambos brazos e inclinan dos veces el torso ligeramente hacia adelante. Este saludo lo harán después de realizar cada figura coreográfica. Con un saludo final se concluye la danza.



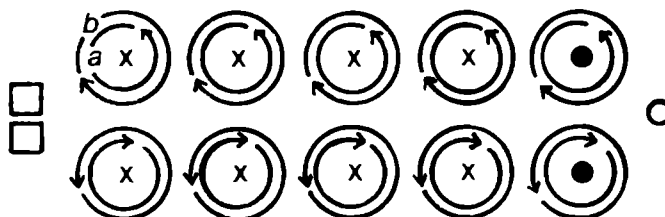
- Ambas filas se desplazan, cada una da una vuelta hacia afuera hasta que cada danzante vuelve a su lugar inicial.



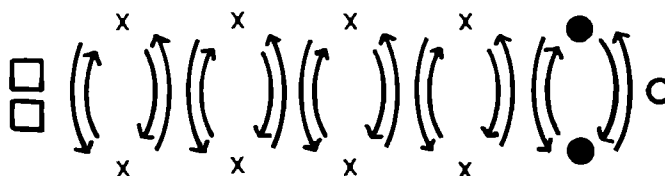
- Saludo
- Se repite el desplazamiento de la figura 2, pero esta vez iniciando la vuelta hacia adentro.



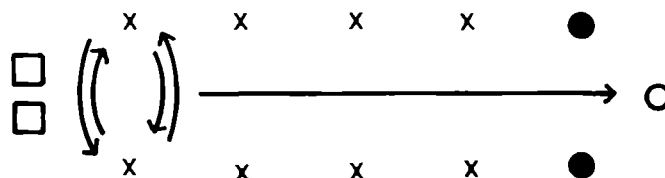
5. Ambas filas son paralelas, los danzantes están frente a frente, cada uno gira sobre su eje hacia adentro (a) y hacia afuera (b).



6. Saludo: los danzantes colocados por parejas, en dos filas paralelas, se alcanzan mutuamente sus pañuelos tomándolos cada uno por un extremo. Saludo.
7. Manteniendo los pañuelos de la misma forma que en la figura 6, cada pareja gira 360 grados hacia un lado y luego hacia el otro. Con un zapateo se marca el ritmo.

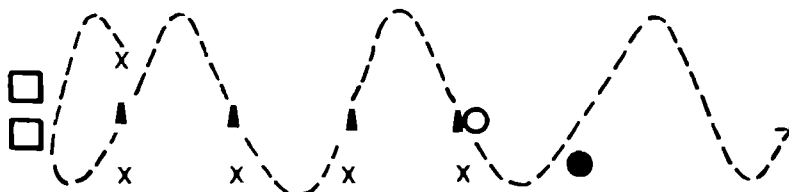


8. Los danzantes en la misma posición anterior alzan los pañuelos formando un túnel por el cual cada pareja tiene que pasar, sucesivamente, zapateando y girando hacia la izquierda y hacia la derecha, alternadamente.

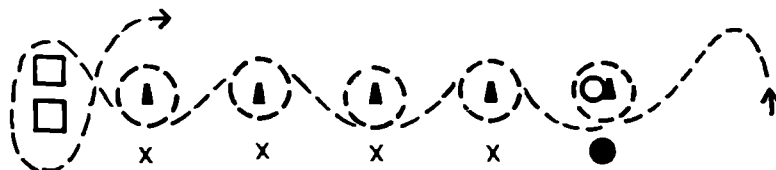


9. Saludo.
10. Nuevamente, ubicándose en las dos filas paralelas y mirándose frente a frente, los danzantes colocan delante de ellos sus pañuelos y sus látigos. Una de las filas inicia, zapateando y girando, un recorrido en forma de serpentina pasando tanto entre cada uno de los danzantes de la otra fila (quienes permanecen en su lugar zapateando y haciendo

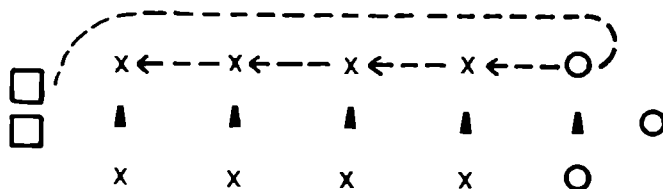
palmas) como entre los bultos de pañuelos y látigos. El *cachaco* que dirige la coreografía con su silbato, se coloca sobre el bulto por el que le toca pasar a los danzantes tomando distintas posiciones; por ejemplo, haciendo equilibrio en una pierna, parado o en cuclillas, mostrando su agilidad y resistencia física. El paso de la figura 10 a la figura 11 es de manera continuada.



11. Los danzantes de una fila permanecen en su sitio mientras que los de la otra realizan un recorrido a lo largo de la línea de los bultos, pasando alrededor de éstos.



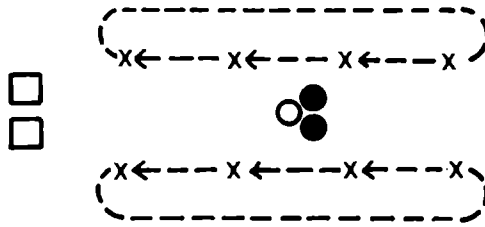
12. De manera continuada se inicia la figura 12 que consiste en que ésta de una vuelta de tal manera que los danzantes vuelvan a ubicarse en sus lugares originales.



13. Saludo.
 14. El segundo grupo inicia la figura 10.
 15. El segundo grupo continúa con la figura 11.
 16. El segundo grupo realiza la figura 12.
 17. Saludo.

18. Se inicia una sección de pruebas de agilidad. Los danzantes toman la posición de las dos filas paralelas. Cada prueba es realizada primero por los danzantes de una fila, y luego por los de la otra. Seguidamente cada danzante repite los movimientos hacia el otro lado. Mientras realizan las pruebas, los danzantes no deben dejar de bailar ni de hacer sonar sus *maichil*. Las pruebas consisten en:
 - a. girar con un pie fijo tomando como eje el bulto con los pañuelos y látigos.
 - b. girar con el talón fijo sobre el eje.
 - c. girar con la rodilla fija sobre el eje.
 - d. dar pequeños saltos alrededor del eje.
 - e. girar sentado sobre el eje, dando palmas.
 - f. girar con el codo fijo sobre el eje.
19. Se inicia una segunda parte de pruebas de agilidad, pero esta vez por parejas conformadas por un danzante de cada fila:
 - a. las parejas giran rodilla con rodilla sobre el eje.
 - b. giran pie con pie sobre el eje.
 - c. giran brazo con brazo sobre el eje.
 - d. giran mano con mano sobre el eje.
 - e. giran codo con codo sobre el eje.
 - f. giran enganchando brazo con brazo sobre el eje.
 - g. giran hombro con hombro sobre el eje.
 - h. giran oreja con oreja sobre el eje
 - i. giran cabeza con cabeza sobre el eje.
 - j. giran nariz con nariz sobre el eje.
 - k. giran barbilla con barbilla sobre el eje.

Aquí también cada figura se ejecuta girando primero a un lado y luego al otro.
20. Cada fila se desplaza realizando una vuelta hacia afuera hasta llegar al lugar original (ver figura 2).
21. La tercera parte consiste en que los danzantes de una fila intentan recoger los pañuelos de los bultos con la boca, para lo cual tienen que separar las piernas e inclinar el torso hacia adelante hasta llegar al piso con la boca. Luego le toca el turno a los danzantes de la otra fila. Los *negros* no tienen pañuelos, pero imitan a los demás danzantes.
22. Los danzantes de la otra fila proceden a recoger sus pañuelos de la misma manera que en la figura 21.
23. Ambas filas hacen un recorrido en círculo, hacia afuera, mientras que los *ch'unchu* hacen girar sus pañuelos sobre sus cabezas. Los *negros* y el *cachaco* se desplazan entre ambas filas bailando libremente.



24. Los *ch'unchu* recogen los látigos y hacen el saludo final.

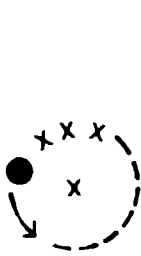
El paso de una figura coreográfica a otra es anunciada por el *cachaco* con un toque de silbato. Mientras que los danzantes ejecutan la coreografía, el *cachaco* se desplaza entre ellos dando muestras de su capacidad física, realizando ejercicios o pruebas de equilibrio. En el momento de tocar el silbato, para el cambio de figura, se coloca al frente de las dos filas.

¿Qué características de la danza del *ch'unchu* se pueden descubrir a partir de la descripción que hemos hecho? Lo primero que salta a la vista es la noción de dualidad implícita en la danza y que se expresa en dos elementos importantes: la división de la comparsa en dos mitades, y la estructura básica de la coreografía.

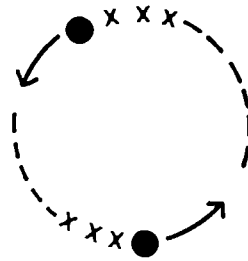
La división se hace evidente en muchos aspectos, por ejemplo, en el vestuario de los personajes y en los accesorios de la danza del *ch'unchu*. Los pañuelos que llevan los danzantes bajo la corona de plumas o el sombrero, son de dos colores (generalmente rojo y azul). Cada fila de danzantes lleva un color distinto de pañuelo. Los *ch'unchu* niños también son dos, ellos encabezan cada fila y llevan, cada uno, una bandera, hecho que refuerza la identidad de cada mitad. También suelen haber dos *negros* que, en algunos momentos, se integran al grupo para acompañar la coreografía; cada uno se ubica en una fila. Todos estos elementos funcionan como signos divisorios que le dan un carácter de unidad a cada una de las dos mitades de la comparsa.

También se hace evidente la estructura dual en la ubicación de los danzantes en dos filas paralelas, en el desplazamiento de éstas en el espacio y en la realización de figuras y pruebas en un ánimo de competencia, elementos que son propios de la estructura coreográfica. La división en dos filas paralelas no solamente se observa en el momento del desplazamiento de los *ch'unchu* por las calles o durante la procesión, sino que también se reafirma en los mismos movimientos coreográficos basados en esta estructura dual. En determinadas secciones coreográficas como la *rueda*, por ejemplo, se rompe con el paralelismo de ambas filas, pero éstas se separan para realizar ambas el mismo desplazamiento coreográfico.

1.



2.



Se pueden distinguir dos grupos realizando movimientos similares, pero en espejo, manteniendo una estructura dual. Incluso cuando ambas filas se juntan y realizan figuras en parejas conformadas por un danzante de cada fila, se mantiene la división en mitades. Cada pareja, como veremos más adelante, es una representación de la estructura dual del conjunto de la comparsa.

Podemos observar en la descripción de la sección del *pacchilla* que los movimientos coreográficos son realizados, primero, por una fila, y luego por la otra. La realización sucesiva y no simultánea de las figuras coreográficas, remarca la existencia de dos entidades diferenciadas al interior de la comparsa. Finalmente, la existencia de una secuencia de pruebas (figuras acrobáticas) alude a una situación de competencia entre dos entidades; cada prueba es premiada con un *poto* de chicha.²⁸ Se puede afirmar que se ha pasado de una división por la forma (colores, ubicación espacial) a una división por el fondo/contenido (acciones). Y, como ya hemos mencionado, la división dual del conjunto de la comparsa se recrea a pequeña escala en cada pareja de danzantes cuando éstas realizan las pruebas en forma de contrapunto, sucesivamente, una tras otra.

Además de la división en dos mitades, la danza del *ch'unchu* se caracteriza por ser una danza en la que predomina el criterio de linealidad. Si bien los danzantes giran e incluso pueden dibujar un círculo cuando se desplazan, predomina la formación de líneas rectas paralelas. Cuando una de las filas forma curvas (ver figura 10), la otra permanece en su sitio preservando el principio de linealidad. Este se observa también durante la procesión, cuando los *ch'unchu* se detienen para esperar las andas formando dos líneas rectas paralelas, claramente definidas. El principio de linealidad se define, finalmente, como resultado de la presencia de la danza de las *palla* en la que predomina el principio de

28. Comunicación personal con el profesor Juan Jave (1987).

circularidad y cuyo ciclo festivo coincide con el de los *ch'unchu*. El binomio *ch'unchu/palla* y masculino/femenino²⁹ forma pares de opuestos que también se expresan en la oposición lineal / circular. Volveré sobre este punto más adelante.

La danza de las *palla*

La danza de las *palla*, integrada únicamente por mujeres, está difundida en el territorio norte y centro andino del Perú, especialmente en los departamentos de Cajamarca, Ancash, Junín y Lima.³⁰ De acuerdo con la costumbre prehispánica, en la que el *taki* es el baile y el canto simultáneos, las *palla* bailan su coreografía e interpretan sus canciones con ocasión de las fiestas religiosas y patronales, y de la Navidad (Roel 1974; Barrionuevo 1981; Tompkins 1981; González y Rivera 1982; Madalengoitia 1983; Den Otter 1985; Burga 1988; Millones 1988; Oleszkiewicz 1992).

Según la tradición, los personajes de las *palla* representan a las hijas de los señores de la nobleza que acompañaban al Inca. Zuidema (1980) se refiere a ellas como las hijas de los *Incacuna*. Existen algunas referencias sobre el posible origen prehispánico de la danza de las *palla* que Jiménez Borja (1946) encuentra en las crónicas del Padre Cobo y de Montesinos. Del primero cita lo siguiente: "Hácelo solamente tres personas, un Inca y dos Pallas, señoras nobles a los lados; bailando asidos de las manos". Encontramos aquí el propio término *palla* y la vinculación entre ésta y el Inca. De Montesinos toma la breve descripción sobre un baile exclusivo de mujeres: "quinientas doncellas, hijas de Señores principales, bien vestidas y con guirnalda de flores en las cabezas, ramos en las manos y cascabeles en las piernas, cantando y bailando a compás". Si bien aquí no se menciona el término *palla* el hecho de que se trate de mujeres nobles, adornadas con flores, nos hace pensar que se trata de la danza de las *palla*. Jiménez Borja cita este texto como ejemplo de una de las pocas danzas de mujeres existentes en tiempos prehispánicos. El predominio de las danzas masculinas sigue siendo una característica de las danzas de los Andes peruanos. A pesar de ello la danza de las *palla* ha perdurado hasta la actualidad, debido, probablemente, a la vinculación de este personaje con el Inca aún vivo en la memoria y la

29. La danza de los *ch'unchu* está integrada por danzarines hombres, mientras que en la danza de las *palla* participan únicamente mujeres.

30. Si bien no he podido encontrar referencias de la danza de las *palla* en otras regiones surandinas, he encontrado el dato sobre una danza denominada *pallacha* supuestamente representada (baile y canto) en la fiesta de la Navidad en Apurímac (Navarro 1943).

utopía colectivas. El área geográfica en la que se encuentran versiones de la danza de las *palla* (Cajamarca, Ancash, Lima, Junín) coincide con aquella en la que se siguen representando las distintas versiones de la *captura y muerte del Inca* (Roel 1974; Barrionuevo 1981; González y Rivera 1982; Madalengoitia 1983; Flores Galindo 1986; Burga 1988; Millones 1988; Oleszkiewicz 1992).³¹

Durante la representación de las variadas versiones de la *captura y muerte del Inca*, que inclusive tienen nombres diferentes, las *palla* siempre aparecen como acompañantes del Inca, asumiendo en muchos casos una posición protectora frente a los conquistadores españoles, como en Chiquián (provincia de Bolognesi, Ancash) donde las *palla* ayudan al Inca a escapar.³² Muchas de estas representaciones concluyen con un baile entre los españoles (los vencedores) y las *palla*, o con el casamiento entre estos personajes. En tiempos prehispánicos las mujeres eran entregadas, por el Inca, como obsequios de reciprocidad a los curacas y los señores locales a cambio de servicios. Estas mujeres podían ser de distintos orígenes, incluso de la nobleza y del propio linaje del Inca (Rostworowski: 1988). La representación del casamiento entre españoles y las *palla* puede ser interpretado en esta línea: las *palla* son el bien de intercambio ritual, el que lo recibe se sitúa en la posición de deudor, y el que lo otorga se coloca en una ubicación jerárquica superior.³³ Se plantea la interrogante: ¿este hecho representa la sumisión total de los indígenas frente a los españoles? Por una parte, el paso de las *palla* al lado de los españoles puede ser entendido dentro de una lógica de reciprocidad que no ha sido respetada por los españoles³⁴ y, en ese caso, los conquistadores tienen una deuda que se espera sea saldada alguna vez (la historia queda abierta).

Por otra parte, el principio de exogamia matrilineal de las *panaca*, que definía el acceso al gobierno Inca según el cual se daba preferencia

-
31. Según Flores Galindo (1986) a principios de siglo en Puno aún se realizaba la representación de la *muerte del Inca*. Estas representaciones parecen haber tenido un radio de acción mayor que el que los datos etnográficos más recientes pueden documentar.
 32. Mi información sobre las distintas versiones de la *captura y muerte del Inca* se ha visto enormemente enriquecida por los datos que gentilmente me ha proporcionado Manuel Ráez, gran parte de los cuales se encuentran registrados en los documentos audiovisuales que él ha obtenido en las regiones de Junín, Lima y Ancash.
 33. Billie Jean Isbell (1974) afirma que el *masa* -el que toma una mujer-, es considerado como foráneo e inferior al grupo de descendencia de ésta -el grupo que cede a la mujer-.
 34. El respeto y cumplimiento de las reglas de reciprocidad son una condición para el mantenimiento de un orden. En tiempos prehispánicos las relaciones de reciprocidad que mantenía el Inca con los curacas y los señores locales, eran la garantía de las acciones civilizadoras y centralizadoras del imperio Inca (Rostworowski 1988). Entre los campesinos de Chuschi el cumplimiento de la reciprocidad asegura la fertilidad de la Madre Tierra y de las mujeres (Isbell 1974).

al hijo de la hermana (Rostworowski: 1988), podría sugerir que en este caso se ha dado una conquista formal, pero que la persistencia de la cultura andina está asegurada por las *palla*. Según la definición de *panaca* expuesta por Zuidema, ésta es “el grupo o unidad de hermanos y hermanas descendientes de un antepasado masculino en una línea masculina de hombres y línea femenina de mujeres por cuatro generaciones” (1980:77). A través de una línea femenina se llega a la figura del Inca, hecho que apoya mi hipótesis. Más aún, si consideramos que en Cajamarca las *palla* aparecen siempre junto a los danzantes del *ch'unchu*, cuya relación con la figura del Inca ya ha sido referida. El binomio *palla/ch'unchu*, que se puede extender al de femenino/masculino, estaría representando ambas líneas de descendencia que provienen de un antepasado común, un Inca. Es interesante lo que Vivanco dice acerca de las *palla* de Huarochirí cuando les otorga un poder iniciador: “...Danza de mujeres celebrando el regreso de pastores para el trueque de productos de maíz, a cambio de carne, ocas, etc. Las *pallas* originan el *ayni*, el obsequio de joyas de la *waylinka*, con los productos de la tierra”(1988b: 71). En esta cita encontramos el tema del poder iniciador de las *palla*, ellas son las garantes de una costumbre importante de la organización indígena campesina y de un valor fundamental de la cosmología andina. En este contexto, ellas funcionan, además, como intermediarias entre dos regiones (pastores de puna y agricultores de valle), que se encuentran en una relación de opuestos complementarios (Duviols 1973), de tal manera que resultan siendo responsables del equilibrio entre ambas, es decir, de un orden.

Dentro de esta línea de reflexión, encuentra su lógica el hecho de que en las canciones que las *palla* cantan durante las representaciones de la *captura y muerte del Inca*, éstas hacen referencias a la grandiosidad del imperio y del Inca, y lloran la muerte de este último. De esta manera, las *palla*, con sus cantos, se convierten en las voces y en la memoria del pueblo conquistado. Ellas también pueden ser las que tienen la autoridad para determinar la verdad histórica. En Quinches (provincia de Yauyos, Lima), las *palla* cantan acerca del episodio entre Huáscar y Atahualpa, otorgándole el derecho de sucesión a Atahualpa.³⁵ Todos estos elementos permiten proponer a las *palla* como un símbolo de lo Inca,³⁶ pero no de

35. Comunicación personal con Manuel Ráez (1993).

36. Es interesante anotar lo que sucede en el caso de la representación de *Carlomagno* en Quipán (prov. Canta, Lima) descrita por Barrionuevo (1981) y por Vivanco (1988a). En ella, las *palla*, que también cantan, forman el cortejo de Floripes, hija del Almirante Balán, señor de Turquía, quien lucha contra el ejército del emperador francés, defensor de la cristianidad. La vinculación de las *palla* con Balán resulta ser una extrapolación del valor simbólico de las *palla* en la representación de la *captura y muerte del Inca*, en el sentido de que en ambos casos ellas están del lado de los no-cristianos.

un pasado, sino como garantes de la continuidad de la identidad que representan.³⁷ No sorprende que en la provincia de Cajamarca las *palla* y los *ch'unchu* siempre aparezcan juntos en el calendario festivo. He propuesto antes la hipótesis de que el *ch'unchu* simboliza la posibilidad de una transformación civilizadora, implícita en la utopía del *retorno del Inca*.

En los distintos pueblos la vestimenta que caracteriza a las *palla* varía en los detalles, en la cantidad de adornos y en el color de los trajes. Lo que es común es la blusa, generalmente blanca, y las polleras de colores. Además llevan una *lliclla* que se sujeta con un prendedor o broche, algunos más llamativos que otros. El adorno que llevan en la cabeza también es común, éste puede ser una vincha con flores de papel, un sombrero adornado con flores, o una corona de flores minuciosamente elaborada. Es común que las *palla* lleven un pañuelo en la mano con el que adornarán sus movimientos coreográficos. Den Otter (1985) menciona el uso de palos rítmicos de cascabeles por las *palla*, en Yungay y Carhuaz (Ancash).

El acompañamiento musical varía en cada lugar, éste puede ser con el conjunto de algún tipo de *flauta* y *tambor* o con una orquesta típica (arpa, violín, clarinetes y saxofones). Los cantos, interpretados por las mismas *palla*, son característicos de la danza. Barrionuevo (1981) menciona incluso cantos de herranza alusivos a la siembra de maíz y de papa, interpretados por las *palla* de Tupe (provincia de Yauyos, Lima). El sentido probablemente propiciatorio de estas canciones refuerza el significado que se le ha asignado a las *palla* en líneas anteriores.

En Cajamarca la danza de las *palla* está documentada desde tiempos de la Colonia (fines del S. XVIII). La acuarela estampa 149 (Martínez Compañón 1978) que lleva el título de "Danza de Pallas", muestra a un grupo de seis mujeres vestidas con faldas de colores y blusas blancas, y con un pañuelo en la mano que es girado en el aire; éstas aparecen acompañadas de un conjunto de arpa y mandolina.

La danza de *palla*, que hemos observado en la actualidad, acompaña su baile con *caja* y *flauta*, y *clarín*, es decir, con el mismo acompañamiento musical que los *ch'unchu*. Las *palla* interrumpen su baile momentáneamente para cantar. Presentamos la letra de una canción de *palla* que fue interpretada con ocasión de la fiesta de San Esteban en Chetilla el 1 de enero de 1987 (Cánepa y Romero 1988):

37. El contenido mesiánico de la representación de la *muerte del Inca* ha sido discutido en un interesante análisis comparativo de distintas versiones por N. Wachtel (1976).

CANTO DE PALLA

Adiosito que me voy
 quédate con Dios, adios

Adios prendita preciosa
 adios amante [Judith]

Ananay yana nanay
 ananay yana nanay

Hermosa es nuestra señora
 lucero de la mañana

Espejito de alegría
 como la luna redonda

El traje consiste en una falda negra plisada, llamada *anaku*, con varias polleras de colores debajo de ésta, una blusa blanca y una *lliclla* que puede ser negra, roja o amarilla. La *lliclla* se sujeta con un *tupu* o broche y algunas veces ésta va llena de los utensilios de la danzante (se dice que las *palla* llevan la comida y la bebida que el grupo invita en los lugares que visitan durante la fiesta).³⁸ Las danzantes se adornan con aretes, collares y cintas de colores en las trenzas, algunas llevan únicamente un pañuelo sobre la cabeza o un sombrero de paja, típico de la región, pero otras se ponen, además, vinchas adornadas con flores de papel. En la mano sostienen un pañuelo blanco con el que danzan haciendo giros sobre sus cabezas. Calzan *llanques* sin medias (Foto 5).

El grupo está compuesto únicamente por mujeres, generalmente jóvenes. Una *palla* mayor, conocedora de la coreografía y de las canciones, es la que dirige al grupo. Según Reichlem (1953) las *palla* son las mujeres solteras, y las casadas participan como guadoras y entrenadoras de las menores. Aún hoy es así, aunque la regla no parece ser muy estricta. Una niña *palla* acompaña al grupo llevando una bandera peruana. Un *negro*, que viste de la misma manera que el *negro* de los *ch'unchu*, integra el grupo de las *palla*. Este lleva el recipiente de chicha.

Las *palla* aparecen junto a los *ch'unchu* en las fiestas religiosas y patronales de la provincia, a solicitud del alguacil; al igual que los *ch'unchu* ellas participan motivadas por la fiesta y por el santo patrón -no media una retribución en dinero-. Tal como se ha mencionado anteriormente, el calendario festivo de las *palla* coincide con el de los *ch'unchu*, y en este sentido, ambas danzas son consideradas como un par complementario. A pesar de mezclarse entre sí durante la fiesta, cada una mantiene su propia identidad, sus propios personajes, acompañamiento musical y organización.

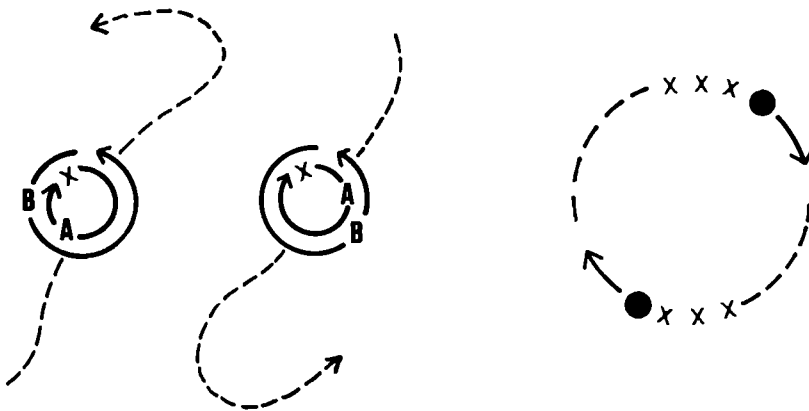
38. En Santa Ana de Tusi son conocidas con el nombre de las *inca* y las *palla*. Ellas ofrecen comida al Inca y a los *Tunga* en una ceremonia especial de carácter premonitorio; el cuy que se les sirve, les revelará los sucesos futuros (González: 1982).



Foto 5. Danza de las *palla*. Fiesta de San Esteban. Chetilla, Cajamarca. 1 de enero, 1987. Foto: Gisela Cánepa K. Colección AMTA-PUCP.

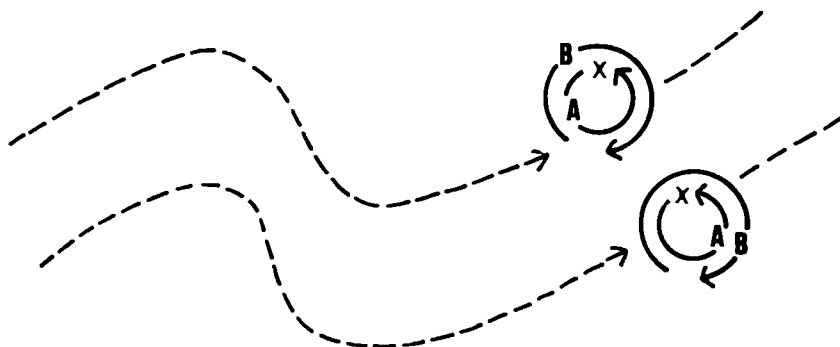
La coreografía de la danza de las *palla* es muy sencilla. Aunque al igual que en la danza de los *ch'unchu*, consta de un paso básico, la danza del *ch'unchu* implica una serie de figuras y desplazamientos más variados y complicados. La estructura básica de la danza de las *palla* puede definirse como circular. Consta de un desplazamiento en línea formando curvas y círculos; además, el giro de las danzantes sobre su propio eje es continuo durante todo el baile. Este giro de 360 grados que se da levantando y haciendo girar el pañuelo sobre la cabeza; se realiza primero hacia un lado y luego hacia el otro.

Aunque también se encuentra la estructura de dos líneas paralelas, que alude a la división del grupo en dos mitades, ésta se rompe para que una línea ubicada a continuación de la otra formen, juntas, un círculo. Hay que mencionar que en este momento cada mitad está encabezada por un *negro*, de tal manera que se pueden distinguir dos grupos dentro del círculo. Visualmente se diferencian las dos mitades al interior del grupo de las *palla*, definiéndose un principio dual que también hemos encontrado en la danza del *ch'unchu*. La presencia de dos *negros*, como hemos señalado arriba, apoyan la solidez de este principio. En la coreografía de las *palla* que vamos a describir a continuación (Pariamarca, 2 de octubre 1988, Fiesta del Rosario) solamente una de las *pallitas* llevaba una bandera del Perú. Los dos personajes de *negro* bailaban libremente alrededor de las *palla* mientras éstas formaban líneas paralelas. Durante los desplazamientos circulares, cada uno de los *negros* encabezaba una fila.



Símbolos para leer los gráficos





En las procesiones las *palla* avanzan adelante, haciendo siempre sus giros, mientras que los *ch'unchu* las siguen formando líneas paralelas y describiendo, ambos grupos, los principios de circularidad y de linealidad, respectivamente.

Quiero mencionar que el principio del giro no solamente está presente en la danza de las *palla* de la provincia de Cajamarca aquí descrita. A la danza de las *palla* en el Valle del Mantaro (Junín) se le asigna la misma característica (Roel 1974). En Chiquián (Ancash), las *palla* constantemente forman un círculo al interior del cual protegen al Inca y a Rumiñahui.³⁹ De la misma manera, el baile lineal y de coreografía que denota resistencia y agilidad, es típico de las versiones de la danza del *ch'unchu* que se bailan en otras regiones andinas. Este hecho nos sugiere la idea de que las características de ambas danzas responden a principios ordenadores del mundo que tienen presencia a lo largo del territorio andino peruano. Uno de ellos es la concepción dualista del mundo, que divide las cosas en pares de opuestos. El hecho de que en nuestro caso particular ambas danzas se presentan juntas y de que ambas sean consideradas inseparables -a veces parecen una sola comparsa- alude a un segundo principio que es el de los opuestos complementarios.

De la Torre (1987) se ha referido a la naturaleza circular del baile de las *palla*, haciendo hincapié en su valoración ambivalente. Ellas, sus cantos y su baile son considerados como muy atractivos y hermosos, pero al mismo tiempo muy peligrosos. El peligro que representan está contenido justamente en los giros y círculos constantes que ellas forman durante el baile. En diferentes aspectos de la vida campesina cajamarquina De

39. Comunicación personal con Manuel Ráez (1993).

la Torre (1987) encuentra que la idea de lo circular está vinculada a las nociones de locura, enfermedad, deshonestidad, flojera, traición, es decir, al caos. Bajo la pareja *ch'unchu/palla* se ordenan los pares masculino/femenino, orden/caos. Por último, los colores de las faldas y los giros en el baile de las *palla*, la relacionan con el arco iris, que forma un semicírculo, y que es considerado bello y peligroso (De la Torre 1987). A través de esa asociación la *palla* se vincula al mundo de abajo. Volveré luego sobre este punto, pero lo que quiero enfatizar aquí es la naturaleza ambigua de las *palla*, característica que también se encuentra en la danza del *ch'unchu*. La ambigüedad constituye una característica importante que permitirá resolver la aparente contradicción entre el hecho de que la *palla* esté vinculada al mundo de abajo y al mismo tiempo constituya la posibilidad de la continuidad de un principio ordenador, es decir, del *retorno del Inca*, tal como lo he discutido anteriormente.

Conclusiones

A partir de la descripción coreográfica realizada en las secciones anteriores, he querido establecer que las danzas del *ch'unchu* y de las *palla* simbolizan principios opuestos pero complementarios: el de la linealidad y el de la circularidad, que aluden a su vez, a las nociones de orden y de caos. Este enfoque permite explicar la coincidencia de ambas danzas en los contextos festivos. La división del mundo en categorías opuestas, pero complementarias, exige y determina la interdependencia de estas dos expresiones coreográficas, factor que también puede explicar el hecho de que a pesar del contexto de empobrecimiento de las expresiones coreográficas festivas, es justamente la coincidencia de ambas lo que permite mantener su popularidad. En términos rituales, la necesidad de la presencia de ambas danzas se sustenta en la creencia de que las vírgenes y los santos venerados son los que así lo exigen, de lo contrario peligraría su protección. Esta relación significativa entre *ch'unchu* y *palla* ha sido también documentada por De la Torre (1987). Es necesario llegar más lejos y explicar el sentido que adquiere la repetición ritualizada del principio de la complementariedad de pares de opuestos en el contexto festivo cajamarquino. ¿A qué valor es que este principio ordenador busca dar sentido? ¿Por qué a través del binomio *ch'unchu/palla*?

Para responder a estas preguntas es necesario indagar, al menos brevemente, acerca de los personajes del *ch'unchu* y de las *palla* presentes en otras regiones andinas, proponiendo de este modo el análisis de ambas danzas como parte de un sistema ritual y mítico mayor. Los datos que hemos expuesto y discutido en este artículo nos llevan a postular que la

danza de los *ch'unchu* y de las *palla* de Cajamarca constituyen temas importantes en el ciclo de la representación de la *muerte del Inca*, y contienen un significado mesiánico que corresponde al motivo del *retorno del Inca*, entendido como valor propiciatorio y regenerativo de la sociedad andina.

Los contextos festivos en los que aparecen las danzas del *ch'unchu* y de las *palla* aparecen en el mismo lapso en el que se efectúan las representaciones de la *muerte del Inca*. La siguiente es una breve y no exhaustiva lista de las que aún se dan en la actualidad (Smith 1975; Barrionuevo 1981; González y Rivera 1982; Flores Galindo 1986; Millones 1988; Oleszkiewicz 1992; Ráez, comunicación personal):

13 de junio	(San Antonio)	Yauyos (Lima)
16 de julio	(Virgen del Carmen)	San Pedro de Casta (Lima)
24 de julio a		
2 de agosto	(Santa Ana)	Tusi (Pasco)
27 de julio a		
2 de agosto	(Virgen del Carmen)	Carcas (Ancash)
30 de agosto	(Santa Rosa)	Carhuamayú (Junín)
30 de agosto	(Santa Rosa)	Huarocharí (Lima)
30 de agosto	(Santa Rosa)	Chiquián (Ancash)
8 de setiem.	(Virgen de la Natividad o fiesta del <i>Wanchaco</i>)	Baños del Inca (Cajamarca)
8 de setiem.	(Virgen de Cocharcas)	Sapallanga (Junín)
8 de diciem.	(Virgen de la Purísima)	Quinches (Lima)
13 de diciem. a		
17 de diciem.	(Virgen de la Puerta)	Otuzco (La Libertad)

Como se puede observar, este lapso se ubica entre los meses de junio a diciembre, los mismos meses en los que los *ch'unchu* y las *palla* aparecen en la provincia de Cajamarca. Existe, entonces, una correspondencia temporal, pero también significativa. Este período coincide con la época en la que en los Andes se realizan rituales de agradecimiento, así como rituales propiciatorios, ya que se han recogido las cosechas y se prepara el terreno para la próxima siembra. Se trata de un tiempo de espera y preparación para el inicio de un nuevo ciclo. Este es también el tiempo de la danza del *ch'unchu* y de las *palla*, cuyos contenidos adquieren una proyección hacia el futuro.

Hay que recordar lo dicho acerca de las *palla*, a quienes hemos definido como garantes de la continuidad de un pasado personificado en



Foto 6. *Palla* arbitrando las pruebas realizadas por los *ch'unchu*. Fiesta del *Wanchaco*. Los Baños del Inca, Cajamarca. 8 de setiembre, 1987. Foto: Alberto Bouroncle. Colección AMTA-PUCP.

el Inca, y como legitimadoras del orden que él contiene. En la fiesta del *Wanchaco* (Cajamarca, 8 de setiembre) las *palla* participan con su baile y sus cantos dentro de los cuales se canta al alcalde (antiguamente eran loas al hacendado). Este dato resulta interesante tomando en cuenta lo dicho sobre los cantos de las *palla* en las representaciones de la *captura* y *muerte de Atahualpa*. Aunque las loas no son para el Inca, éstas coinciden en estar dirigidas, al menos en un nivel local, a una autoridad, que por una extrapolación estuvo personificada anteriormente en la persona del hacendado y, en la actualidad, lo está en la del alcalde. Este hecho reafirma la posición de las *palla* como garantes y voceras de la autoridad máxima. Esta extrapolación es un ejemplo de los cambios a nivel de las figuras. Lo que permanece en este caso es el tipo de relación entre las *palla* y la autoridad, es decir, el tema de la legitimación de una autoridad y de un orden. En este sentido, también se entiende el hecho de que en la fiesta del *Wanchaco* (1987), las *palla* arbitraron las pruebas de competencia realizadas por los *ch'unchu* (Foto 6). A pesar de que en Cajamarca la relación de las *palla* con la representación de la *captura* y *muerte del Inca* no es tan evidente, una serie de elementos, aunque ya sólo aislados, me llevan a vincularla al motivo del *retorno del Inca*.

En Cajamarca, las *palla* funcionan como principios ordenadores, y es en estos términos, a nivel del contenido, que se encuentra su vinculación con el motivo del *retorno del Inca*. Podría discutirse esta hipótesis aludiendo la contradicción que existe entre su enunciado y la idea de que a través de la coreografía las *palla* en Cajamarca se vinculan con el mundo de abajo y simbolizan el caos. Pero, en el mundo de abajo se encuentra también el Inca. Es de allí que se espera que él retorne. Este retorno implica un *pachacuti*, una transformación. Este contenido transformador del mito se actualiza en el ritual a través de la supuesta contradicción implícita en la danza de las *palla*. En el contexto ritual y apoyándose en el principio de *opuestos complementarios*, la supuesta contradicción de las *palla* se entiende como ambigüedad, esto es, como la capacidad de moverse en ambos universos. Es decir, que representan el mundo de abajo, el caos y el pasado inca, pero al mismo tiempo la posibilidad del *retorno de un Inca renovado* y de la generación de un nuevo ciclo y del orden. Las *palla* resultan siendo intermediarias entre el pasado y el futuro. Es la presencia de su contraparte, la danza de los *ch'unchu*, que representa el orden y el *retorno del Inca*, la que refuerza el contenido transformador de la actuación de las *palla* en el contexto festivo.

Este contenido transformador se puede descubrir también a partir de la perspectiva de los *ch'unchu*, que representan al hombre salvaje del Antisuyu, pero que personifican en el contexto ritual la transformación civilizadora del Inca. En Cajamarca, en la fiesta del *Wanchaco* (Los Baños del Inca, 8 de setiembre), se presentan además del grupo de los *ch'unchu*, el grupo de las *palla* y el de los *incaicos* (Foto 7). Los personajes de la danza de los *incaicos* dicen representar a los incas, y efectivamente teatralizan sucesos vinculados a la historia de la conquista. Un *incaico* lucha con el *gringo*, personaje extranjero, y muere. Un segundo *incaico* se enfrenta al *gringo* y esta vez logra matarlo vengando la muerte del hermano, quien se levanta. En esta representación, que no es fiel a los hechos históricos, se alude al deseo del *retorno del Inca*. Este deseo, a su vez, adquiere un contenido utópico por la presencia de los *ch'unchu* en la fiesta. Es el danzante del *ch'unchu* el que lleva el contenido transformador de la representación de la *muerte del Inca*. Los *incaicos* representan al Inca derrotado y al pasado, mientras que los *ch'unchu* simbolizan al Inca que va a volver, y al futuro. Este hecho se refuerza cuando se comparan ambas danzas. Queremos recordar que los *incaicos* y los *ch'unchu* compiten por ser quienes encabezan las andas de la Virgen de la Natividad celebrada en la fiesta del *Wanchaco*. Podemos afirmar además que la danza de los *ch'unchu* resulta ubicándose en una posición jerárquicamente superior. Las comparsas de *ch'unchu* son varias y mucho más numerosas frente al único grupo de *incaicos* que suele asistir. Los *incaicos* visten unas faldas de soguilla, plumas en el adorno de la cabeza

y llevan machete y escudo. En realidad éstos, llamados también *emplumados*, tienen una apariencia mucho más cercana al habitante de la selva que los propio *ch'unchu*, que por el contrario, visten con pantalones y camisas. El *ch'unchu* representa el resultado de una transformación civilizadora. Además los danzantes del *ch'unchu* son personas adultas y por ello de mayores recursos económicos que los *incaicos*, y la coreografía del *ch'unchu* es también mucho más elaborada y compleja. Finalmente el *ch'unchu* está siempre acompañado por la *palla* quien en este contexto colabora con reforzar -utilizando su condición de intermediaria y su poder transformador- la identificación del *ch'unchu* con la noción del *retorno de un nuevo Inca*.

Foto 7. *Incaicos* durante su representación. Fiesta del *Wanchaco*. Baños del Inca, Cajamarca. 8 de setiembre, 1987. Foto: Alberto Bouroncle. Colección AMTA-PUCP.



Bibliografía

- ARGUEDAS, José María y ROEL P., Josafat
 1973 "Tres versiones del Mito de Inkarrí." En *Ideología Mesiánica del Mundo Andino*, antología de Juan Ossio A. Lima: Ignacio Prado Pastor.
- BARRIONUEVO, Alfonsina
 1981 *El Valle del Dios que Hablaba*. Lima: Editorial Universo.
- BURGA, Manuel
 1988 *Nacimiento de una Utopía: muerte y resurrección de los incas*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.
- CANEPA KOCH, Gisela
 1991 *Máscaras, Transformación e Identidad en los Andes: el uso de las máscaras en las danzas de la fiesta de la Virgen del Carmen (Paucartambo-Cuzco)*. Tesis de Licenciatura (Antropología). Pontificia Universidad Católica del Perú.
 1992 "Música Tradicional del Cusco" (folleto del disco compacto). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- CANEPA, Gisela y ROMERO, Raúl R.
 1988 "Música Tradicional de Cajamarca" (folleto del disco L.P.). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- DE LA TORRE ARAUJO, Ana
 1987 "Los Fascinantes Círculos de las Pallas." *Anthropologica* 5(5):7-17.
- DUVIOLS, Pierre
 1973 "Huari y Llacuaz. Agricultores y Pastores. Un dualismo prehispánico de oposición y complementariedad." *Revista del Museo Nacional* 39: 153-193.
- FLORES GALINDO, Alberto
 1986 *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes*. Cuba: Casa de las Américas.
- GONZALEZ, Enrique y RIVERA, Fermín
 1982 "La Muerte del Inca en Santa Ana de Tusi." *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos* 11(1-2):19-36.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe
 1956 *La Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Tomo I. Lima: Ministerio de Educación Pública del Perú.
- ISBELL, Billie Jean
 1974 "Parentesco y Reciprocidad. Kuyaq: los que nos aman." En *Reciprocidad e Intercambio en los Andes peruanos*, Giorgio Alberti y Enrique Mayer, compiladores. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

JIMENEZ BORJA, Arturo

- 1951 "Instrumentos Musicales Peruanos." *Revista del Museo Nacional* 19-20:37-190.
- 1946 "La Danza en el Antiguo Perú (Epoca Inca)." *Revista del Museo Nacional* 15:122-159.

MADALENGOITIA, Beatriz

- 1983 "Fiesta Campesina en la Provincia de Cajamarca." En *Testimonio: hacia la sistematización de la historia oral*. Lima: Fundación Friedrich Ebert.

MARTINEZ COMPAÑON, Baltazar

- 1978 *Trujillo del Perú en el siglo XVIII*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación. 9 Tomos.

MARZAL, Manuel M.

- 1983 *La Transformación Religiosa Peruana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

MILLONES, Luis

- 1988 *El Inca por la Qolla*. Lima: Fundación Friedrich Ebert.
- 1992 *Actores de Altura: ensayos sobre el teatro popular andino*. Lima: Editorial Horizonte.

MURRA, John V.

- 1975 "El Control Vertical de un Máximo de Pisos Ecológicos en la Economía de las Sociedades Andinas." En *Formaciones Económicas y Políticas del Mundo Andino*, John Murra, editor. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

NAVARRO DEL AGUILA, Víctor

- 1943 "Danzas Populares del Perú." *Revista del Instituto Americano de Arte* 2(2):22-44.

OLESZKIEWICZ, Malgorzata

- 1992 "El Ciclo de la Muerte de Atahualpa: de la fiesta popular a la representación teatral." *Allpanchis Phuturinga* 23(39):185-220.

OSSIO, Juan

- 1984 "Presentación." En "Mito de Inkarrí-Qollarrí (4 narraciones)", Thomas y Helga Müller, *Allpanchis Phuturinga* 20(23):125-144.

OTTER, Elisabeth den

- 1985 *Music and Dance of Indians and Mestizos in an Andean Valley of Perú*. Delft: Eburon.

REICHLEM, Henry

- 1953 "Danses et Rites des Indiens de Cajamarca (Pérou)." *Journal de la Societé des Américanistes*, Nouvelle Série, Tomo 42, pp.391-413, Musée de l'Homme.

ROEL PINEDA, Josafat

1950 "La Danza de los "C'uncos" de Paucartambo." *Tradición, Revista Peruana de Cultura* 1(1):50-70.

1974 "Danzas del Perú." *Taller de Folklore* (13):5-12.

ROSTWOROWSKI DE DIEZ CANSECO, María

1988 *Historia del Tahuantinsuyu*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

SILVERMAN-PROUST, Gail

1986 "Representación Gráfica del Mito de Inkarrí en los Tejidos Q'ero." *Boletín de Lima* 48(8):59-71.

SMITH, Robert J.

1975 *The Art of the Festival: as exemplified by the fiesta of the patroness of Otuzco: La Virgen de la Puerta*. Kansas: University of Kansas Press.

TOMPKINS W., David

1981 *The Musical Traditions of the Blacks of Coastal Perú*. Tesis doctoral (etnomusicología), Universidad de California, Los Angeles.

VASQUEZ, Emilo

1951 "Los Chunchos." *Revista del Museo Nacional* 19-20:283-298.

VILLASANTE ORTIZ, Segundo

1980 *Paucartambo: Provincia Folklórica - Mamacha Carmen*. Tomo II. Cuzco: Editorial León.

VIVANCO, Alejandro

1988a "El Emperador Carlomagno en los Andes." En *Cien Temas del Folklore Peruano*, Alejandro Vivanco. Lima: Librería Bendezú.

1988b "Supervivencia de las danzas ceremoniales de Huarochirí." En *Cien Temas del Folklore Peruano*, Alejandro Vivanco. Lima: Librería Bendezú.

WACHTEL, Nathan

1976 *Los Vencidos: los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*. Madrid: Alianza Editorial.

ZUIDEMA, R. Tom

1980 "El sistema de parentesco incaico: una nueva visión teórica." En *Parentesco y Matrimonio en los Andes*, Enrique Mayer y Ralph Bolton, editores. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

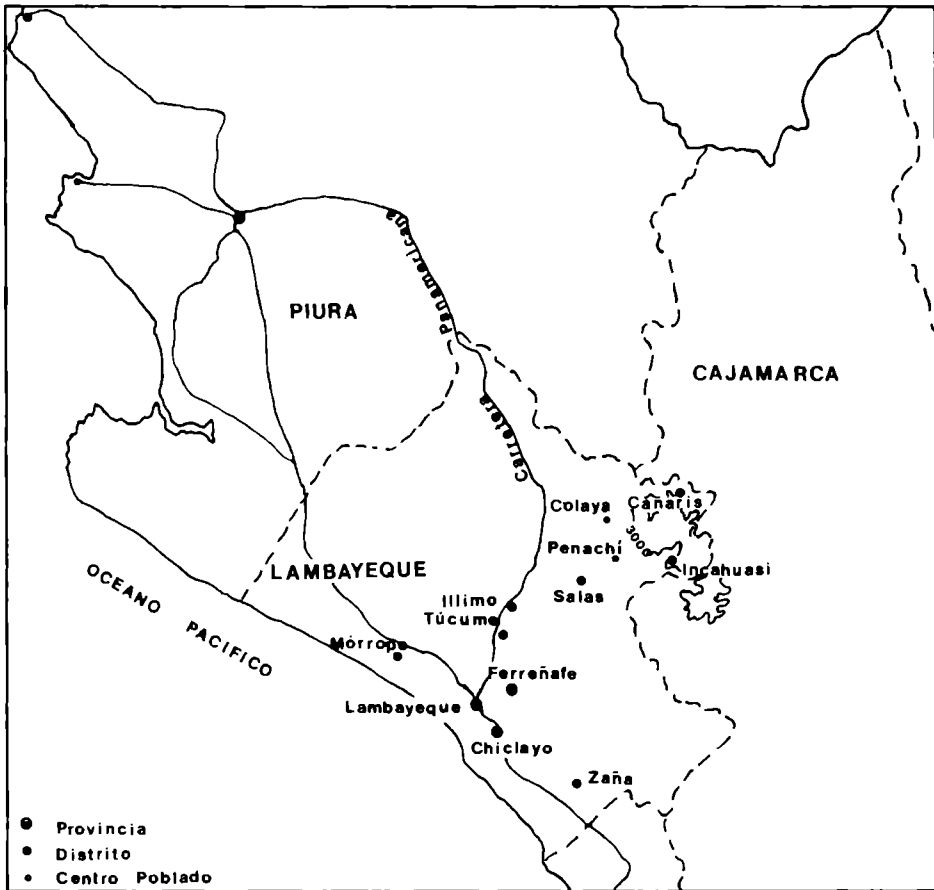
Danzas tradicionales de la sierra de Lambayeque

James M. Vreeland, Jr.

El presente artículo es una síntesis de las principales danzas vernaculares que se conservan en los pueblos tradicionales de la sierra de Lambayeque. Geográficamente nos referimos a Incahuasi y Cañaris en la provincia de Ferreñafe, y a los centros poblados de Penachí y Colaya en la provincia de Lambayeque (ver Mapa I). Los dos primeros son capitales de distrito y están ubicados sobre los 2,500 y 3,000 m.s.n.m., en valles relativamente estrechos, cerca del *divortium aquarum*, entre las vertientes del Pacífico y del Atlántico. Para la sociedad tradicional norteña en general, esta zona es muy conocida por su poder ritual y curativo, enfocado sobre todo alrededor de los lagos Shimbe en Huancabamba y Tembladera en Incahuasi. Ellos constituyen los más importantes lugares norandinos donde los curanderos llevan o citan a sus pacientes para proporcionarles tratamientos mágico-religiosos (Camino 1992).

Introducción

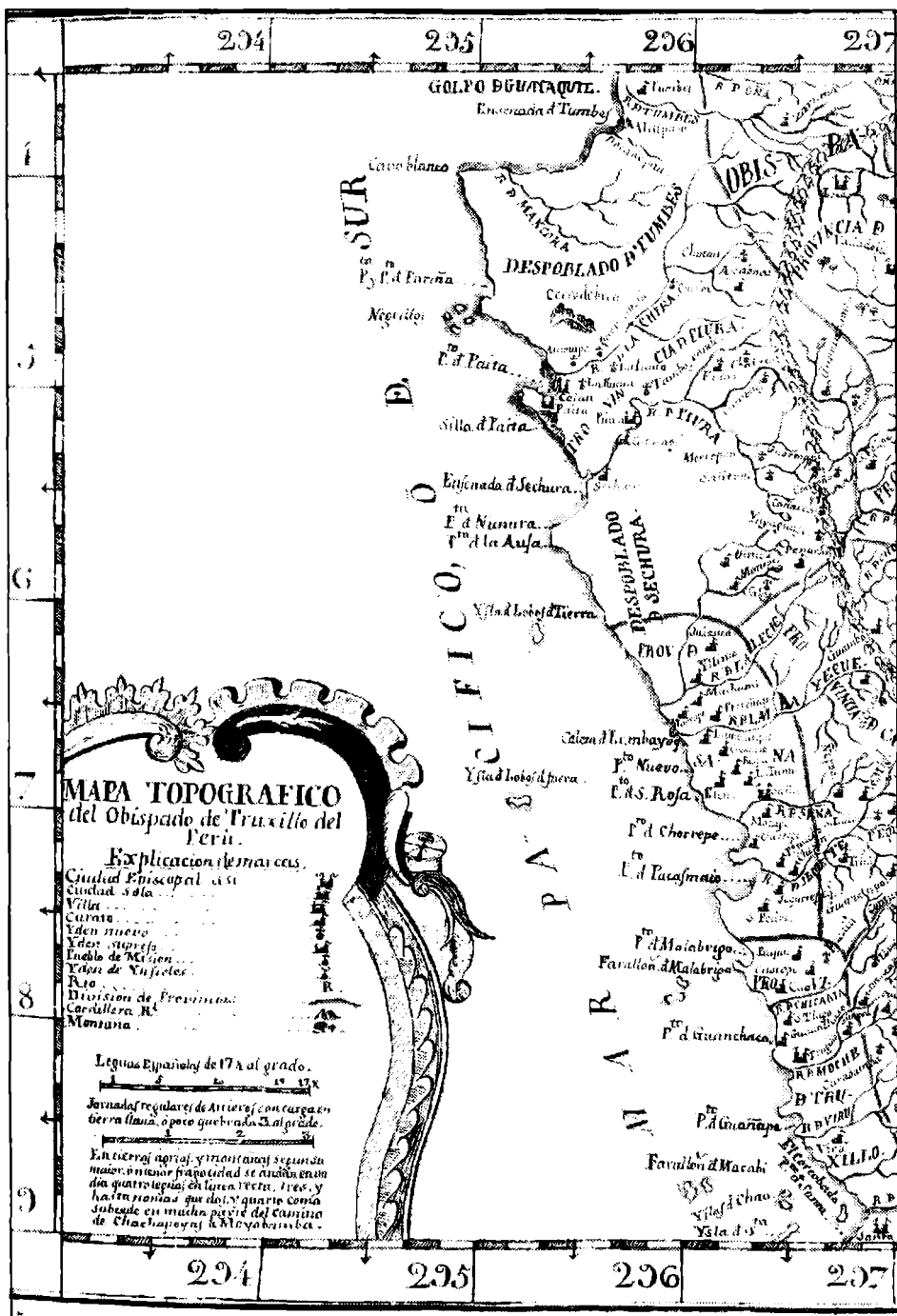
La población de Incahuasi y Cañaris es mayoritariamente indígena. Ambas constituyen los fragmentos o enclaves, incluyendo a Porcón y a Chetilla en Cajamarca, de un mismo grupo étnico, unificado mediante el idioma, el vestuario tradicional y la participación en actividades religiosas como las que se desarrollan en torno a las fiestas y faenas agrícolas. Los comuneros son económicamente autosuficientes; se dedican en su mayoría al cultivo de productos andinos de pan llevar y últimamente a la crianza de ovejas, y, en mucho menor escala, de auquénidos reintroducidos desde hace poco tiempo en las zonas altas. El servicio litúrgico católico es eventual y lo asume un dedicado párroco de Chiclayo que visita estos



Mapa I. Costa y sierra norte del Perú, indicando las principales capitales de provincia y los pueblos donde se conservan tradiciones de música y danza vernacular. J. Vreeland Jr., 1992.

pueblos durante sus fiestas patronales (la Virgen de las Mercedes en Incahuasi y San Juan en Cañarís).

Administrativamente, Penachí y Colaya son los principales caseríos del actual distrito de Salas. Están ubicados entre los 1,000 y 2,000 m.s.n.m., en laderas semisecas sobre pequeños valles o "bolsones" de la vertiente del Pacífico. La mayoría de la población es mestiza y se dedica en gran parte al pastoreo de ganado menor y al cultivo de diversos productos como el maíz, el café y cítricos, destinados al mercado urbano. Sus fiestas principales son: la Cruz de Yanahuanca en Penachí y San Pedro Alcántara en Colaya. Todavía no está clara la configuración étnica prehispánica de esta área, ni la naturaleza de su filiación con los *muchik* de la costa y los quechua hablantes de la sierra lambayecana (Schaedel, comunicación



Mapa II. Detalle de la Diócesis de Trujillo hace doscientos años. Acuarela pintada a fines del siglo XVIII. Baltasar Jaime Martínez Compañón 1985, tomo II, estampa 2.

personal, 1992). Una relación jerárquica se manifiesta en el tributo de sal y algodón que enviaban los morropanos a Penachí y a un pueblo vecino llamado Canchachalá, en la época prehispánica tardía, para tener derecho a recibir el agua proveniente de la cuenca del río La Leche.

Es evidente que ambos, Penachí y Colaya, como el mismo pueblo de Salas, han tenido mayor importancia económica y cultural durante los siglos pasados, antes de que fueran incorporados a la vida nacional a través de los nuevos caminos de acceso y de los mercados regionales predominantemente capitalistas. Por otra parte, el aislamiento físico y político de Incahuasi y Cañaris ha contribuido a la persistencia de patrones culturales mucho más tradicionales y conservadores.

Dada la carencia casi total de datos historiográficos y arqueológicos publicados sobre esta área, es poco lo que se puede afirmar acerca de los orígenes de la población y de sus pueblos. El Obispo Martínez Compañón señala a Cañaris, Incahuasi y Salas como "Curatos Nuevos", mientras que a Penachí se le considera como un curato ya en existencia desde fines del siglo dieciocho. Todos pertenecían a la diócesis de Piura en aquel tiempo (Mapa II; ver Martínez Compañón, 1985, tomo II, estampa 2). A pesar del carácter simplificado de dicho mapa, éste refleja claramente la ubicación estratégica norandina de estos pueblos. Por un lado, están cerca de los lagos (no todos existen en la actualidad), de gran importancia mágico-religiosa, que dan origen a los ríos temporales de la vertiente del Pacífico, y por el otro, cerca de las cabeceras de los ríos permanentes de la vertiente del Atlántico, que confluyen al Marañón. Además de la simbología del culto al agua que esta ubicación sugiere, debe mencionarse que la población está asentada sobre las rutas más directas y de menor altitud en la cordillera andina, entre la costa norte y la vasta cuenca amazónica.

El censo de la población indígena llevado a cabo por orden del Virrey Toledo en 1575, arrojó 255 almas en Salas y Penachí (cf. León Barandiarán y Paredes 1934: 100). La *Relación Geográfica de Indias* incluye entre las doctrinas de Piura a las de Olmos, Motupe, Jayanca y Pacora (en lo que es hoy Lambayeque), y a Cala (*sic*) y Penachí, encomendadas a Pero [*sic*, Pedro ?] Morales, antes de 1583 (BAE 1965: 196). No figuran los nombres de Incahuasi ni Cañaris. Aproximadamente tres décadas después, Guamán Poma de Ayala ([ca 1608] 1936, f. 1086), incluye a "Cañaria tambo real" ubicado entre Guancabamba y Guambo, en su lista de tambos incaicos de Chinchaysuyo.

Dos siglos más tarde, Martínez Compañón registró la población asentada en los curatos preestablecidos, con excepción de Salas, con 3 eclesiásticos, 3 negros, 121 mixtos y 944 indios (Martínez Compañón 1978,

tomo I, estampa [IV] s/n). El mandó construir una nueva iglesia en esta parroquia, donde, al parecer, confirmó a unos 764 indígenas en el pueblo y sus tres anexos. Aunque fundó las parroquias de Incahuasi y Cañaris, no hemos podido constatar si las visitó. Tampoco ordenó construir capillas o iglesias en dichos asentamientos indígenas (op. cit., 1978, tomo I, estampa [V] s/n).

Como datos referenciales, la población registrada en los últimos dos censos nacionales (1972 y 1981), y la distribución de los principales recursos naturales están resumidos en la Tabla I, A y B.

TABLA I

A. Cuadro de población registrada en tres distritos y cinco pueblos de la sierra de Lambayeque, entre 1972 y 1981, con variación porcentual intercensal, porcentaje de población asentada en los pueblos principales, y número de caseríos por distrito.

Asentamiento		Población Total		Variac. %	Pobl. Total	Número
Nombre	Nivel	1972	1981	Porcentual	1981	caseríos 1981
Cañaris	distrito	6,121	8,357	+36.5	100	41
Cañaris	pueblo	112	103	- 8.0	1	--
Incahuasi	distrito	9,010	10,249	+13.8	100	78
Incahuasi	pueblo	387	217	-43.9	2	--
Salas	distrito	10,521	11,102	+ 5.5	100	83
Salas	pueblo	1,137	1,156	- 1.7	10	--
Colaya	pueblo	--	334	--	3	--
Penachí	pueblo	834	446	-46.5	4	--

B. Distribución aproximada de tierras de cultivo, bosques, pastos naturales y eriazos y unidades agrícolas censadas en 1972, en hectáreas.

Pueblo	Total	Cultivo Natural					Unidades agrícolas
		riego	secano	bosque	pasto	eriazos	
Cañaris	32,000	500	8,000	3,900	9,200	10,400	1,010
Incahuasi	28,000	600	2,000	500	15,000	9,900	1,750
Salas	100,000	3,800	2,400	7,000	10,000	76,000	2,159
Penachí	25,000						665

Fuentes: Perú, 1974 y 1983. Simón y Torre 1983: Cuadros I y II; Rojas de Fernández 1984.

Elaboración: Centro SIKAN (Sociedad de Investigación de la Ciencia, Cultura y Arte Norteño), 1992.

Es muy significativo encontrar un índice tan bajo de concentración poblacional en pueblos que funcionan como capitales de distrito. En los cuatro pueblos donde las expresiones de música y danza vernacular persisten, ninguno alberga más del 4% de la población total del distrito. Además se presenta un gran decrecimiento poblacional intercensal en los pueblos principales en la sierra de Lambayeque, contrastado por un crecimiento desigual de los distritos en sí. A pesar de las inevitables inconsistencias en los procesos censales registrados en 1972 y 1981, durante la década de los setenta es notorio el flujo migratorio hacia la costa, que drena un número significativo de pobladores de las capitales de distrito.

La mayor parte del año dichas "capitales de distrito" o pueblos principales, constituyen puntos formales para normar el contacto con las entidades estatales y para llevar a cabo el desarrollo de actividades de carácter político, católico y, desde hace poco, de salud y educación pública. En las vísperas de las fiestas principales, en cambio, los pueblos se llenan de pobladores rurales de los caseríos, de los familiares que han migrado, además de diversos visitantes y fieles de las devociones celebradas. Durante el lapso de la fiesta, las capitales de distrito y pueblos escasamente poblados se convierten en verdaderos centros ceremoniales para los miles de concurrentes que llegan a ellos (Foto 1). Este es un patrón de origen



Foto 1. Grupo de mujeres indígenas de Incahuasi vestidas con sombreros de paja adornados con cintas, *llicllas* cortas y *pullos* (mantas) sobre las espaldas, collares y pulseras de plaquitas de metal y plástico, blusas de corte escocés y pañuelos de colores variados tendidos debajo del sombrero. Setiembre, 1987. Foto: J.M. Vreeland Jr.

prehispánico que ha sido documentado en el sur del Perú y en Centro América (Markham 1977: 118).

La investigación de campo que sustenta este artículo fue realizada entre 1986 y 1990, mediante visitas cortas durante las principales fiestas tradicionales, incluyendo la de San Juan de Cañaris el 24 de junio, la Virgen de las Mercedes de Incahuasi el 24 de setiembre, la Cruz de Yanahuanca en Penachí el 19 de agosto, y San Antonio en Colaya el 21 de octubre. Todas estas son las fiestas principales de los respectivos pueblos, dedicadas a renovar la identidad étnica, la fe en el culto a las imágenes principales y el control sobre los recursos que éstas representan. No es mi intención ofrecer una interpretación de la cosmovisión de las fiestas de Incahuasi y Cañaris, pero cabe señalar que la primera se lleva a cabo durante el equinoccio primaveral (poco antes de la época pluvial), mientras que la segunda durante el solsticio invernal (durante la cosecha y época seca).

Aunque no se dispone de datos lingüísticos fidedignos, mis observaciones sugieren que los pobladores indígenas de Incahuasi y Cañaris mayores de 35 años de edad, aproximadamente, son preponderantemente

monolingües en quechua; los demás son bilingües, pudiendo predominar el castellano en diferentes niveles de fluidez. Lamentablemente no se ha podido llegar a comparar el contexto socio-lingüístico de Cañarís e Incahuasi con el de Porcón y Chetilla, pueblos tradicionales quechua-hablantes de la sierra vecina de Cajamarca. Según las impresiones preliminares de quechuólogos residentes, el quechua de Incahuasi es distinto al de Chetilla, y muy distintos, ambos, del de Ayacucho y Cuzco (Dwight Shaver y Oscar Núñez del Prado, comunicaciones personales, 1990, cf. Coombs 1987).

En este ensayo, me voy a limitar a describir brevemente tres tipos de expresiones coreográficas vernaculares: las danzas comunales, la danza de los *negros* y los *aylli*, y la *danza* de Incahuasi. Esta última parece representar un tipo andino cuya estructura y simbología están reproducidas en varios pueblos de la sierra lambayecana, e inclusive parecen tener relación con otras bailadas tradicionalmente en pueblos tan lejanos como los que se encuentran al norte de Chile. Finalmente se presentará un cuadro comparativo con las danzas graficadas por Martínez Compañón, hace dos siglos, y por Enrique Brüning, hace uno.¹

Danzas comunales: *cashua* o *taki*

En la sierra de Lambayeque las *cashuas* constituyen una expresión colectiva de danza hablada o cantada, ejecutada por hombres y mujeres convocados para llevar a cabo, o recordar, una actividad comunal o familiar. Celebran el cumplimiento de ritos de pasaje, como la *landa*, primer corte de pelo, el “quedamiento” o compromiso nupcial, la conclusión de faenas o *mingas* en la chacra, la limpia de canales y caminos, y el “techamiento” o *pararayko* de la casa (Núñez del Prado 1990; Sevilla 1989). En Incahuasi, durante los carnavales (febrero), los hombres y las mujeres al terminar el deshierbo de maíz, pintan sus casas con colorantes (a veces

1. La investigación de campo fue realizada gracias a la Oficina de Apoyo al Investigador del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONCYTEC), y con el apoyo del Archivo de Música Tradicional Andina del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en colaboración con el Centro de Documentación y Proyección de SIKAN. El autor desea agradecer a R.P. Schaedel, O. Núñez del Prado, A. Jiménez Borja, R. Romero, G. Cánepa, L. Casas R., J.C. Sevilla, C. Cajo, D. Shaver y sobre todo a los hermanos Cajo (incahuasinos), por sus valiosos aportes y comentarios al presente trabajo; y también al personal e investigadores asociados al Centro SIKAN, M. Cornetero García, J.C. Sevilla Exebio y V. Tullume Chancafé. Las observaciones y gráficas fueron recopiladas por el autor mediante notas de campo, tomas fotográficas, video y audio cassettes, en visitas realizadas entre 1986 y 1991. Ver también IAEC 1990, Cajo Calderón 1991: Conferencia “Las Danzas de Inkawasi”, en el ciclo de conferencias “Lambayeque sus Fiestas y Danzas Tradicionales”, SIKAN/INC, Chiclayo, 01-04 julio, 1991, y J.C. Sevilla 1989 y 1991.

derivados de la planta *sinchigual*) y decoran sus sombreros con flores y papel serpentina.

Los integrantes de las danzas colectivas o comunales son de ambos sexos, quienes participan en números aproximadamente iguales. Un músico llamado *kantiru* toca un *charango* de cuatro cuerdas en tonos lentos;² él se encarga de formar la “rueda” y de tocar dentro del grupo conformado por doce o más personas. Comienza un hombre cantando en voz atiplada, y le sigue una mujer, cantando en voz tiple. El grupo se desplaza en una columna circular arrastrando los pies, y unidos los danzantes codo a codo, con los brazos entrelazados y muy apiñados, dan vueltas en dirección contraria a las agujas del reloj.

Con el ritmo de su *charango*, el *kantiru* dirige los movimientos de los participantes, quienes danzan primero a la derecha y luego a la izquierda. Después de unas vueltas, el *kantiru* canta versos que son contestados espontáneamente por los danzantes al detenerse el movimiento circular. Los versos repetidos tres veces permiten una competencia entre hombres y mujeres, quienes cantan en voces altas o en falsete, tanto en castellano como en quechua.³

Esta danza colectiva, de ambos sexos, con versos responsoriales, incluye en los carnavales un movimiento musical adicional al celebrar la *yunza*. Para ello se selecciona un árbol de aliso (*Alnus jorulensis*), que mide de cuatro a seis metros de altura, transportado por hombres -que pueden ser hasta cuarenta- que caminan detrás del *charanguero*. Pero

2. El *charango* aludido no es el típico *charango* andino sino más bien una guitarra rudimentaria de cuatro cuerdas hecha de madera.

3. El juego metafórico entre danzantes de ambos sexos trasciende en estos versos de una *cashua* documentada en Incahuasi. Referente a los versos, en algunas ocasiones éstos son dichos por los hombres [IAEC 1990:20-21]:

Las estrellas salen y se pierden,
y nosotros seguiremos cantando y bailando,
en nuestro camino y
nunca nos borracharemos.

En otras, la iniciativa es de la mujer, que increpa o alaba al *kantiru*, a veces llamado también “charanguero” por el instrumento que toca:

Que nuestro charanguero seguirá
cantando y tocando su charanguita
hasta que se destiemple su cuerda
de su charango.

Pero también existen versos que son entonados, en quechua, por todos los participantes, como:

*Arrayansitu, arrayansitu,
kumparituy kumaritay,
kayarwidanchikta kantachishum,
arrayansitu, arrayansitu.*

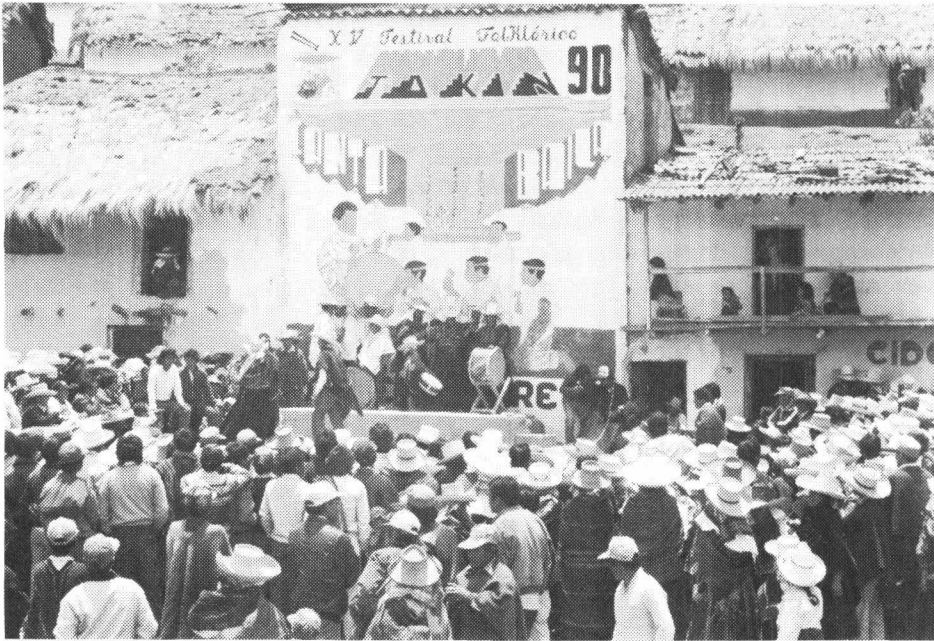


Foto 2. Festival del *Takin*, o de danzas comunales con la participación de grupos de danzantes indígenas, mestizos y escolares frente a la iglesia de Incahuasi. Setiembre, 1990. Foto: J.M. Vreeland Jr.

hoy, las *cashuas* no se limitan a celebrarse en contextos tradicionales, sino también abarcan acontecimientos humorísticos, satíricos, amorosos, políticos a través de sus versos improvisados y colectivos (Sevilla 1989; Foto 2).

Danza de los *negros* y los *aylli*

Como en la costa, la danza de los *negros* o *negritos* es presentada casi exclusivamente durante las fiestas de adoración al Niño Jesús, desde la Noche Buena (24 de diciembre) hasta la adoración de los Reyes Magos (6 de enero). Esta danza parece ser contrastante pero complementaria a la de los *aylli*, parecida a las *pastorcitas* y *serranitas*. Sus funciones durante las pascuas son escoltar al Niño Dios y alabar, con versos de adoración, tanto al Niño como a la Virgen María y a San José.

Los *negros*, en cambio, no cantan sino gritan o hablan en voces alteradas y entrecortadas, simulando lenguas raras, a veces cómicas, a veces satíricas. Sus pasos son torpes, exagerados, alternados con payasadas y diálogos con el público, para hacerle reír y divertirse.

Las *pastoras*, bien ensayadas y disciplinadas, recitan versos melódicos. Una pastora principal las dirige y es ella quien “da la voz” al iniciar la primera estrofa del verso. Durante las procesiones bailan frente a la imagen del Niño Jesús, ejecutando un paso parecido al del *huayno*, en sentido lineal hacia atrás. Su vestimenta es de colores fuertes, la blusa roja, amarilla o blanca, la falda verde, celeste o azul, adornada con cintas y blondas. La parte frontal del sombrero de paja es elevada y con un espejo, y de la parte posterior penden cintas coloridas.

En Incahuasi, la danza de los *negros* sale los días 5 y 6 de enero. Está conformada por doce varones, la mitad de ellos vestidos de mujer, la otra mitad, con sacos o casacas, barbas de cuero de ovino, y con un bastón en la mano derecha. Son dirigidos por un *principal* o *mamita*, a cuya casa acuden para vestirse. Tocando el bombo, el *mamita* es llevado a saludar, en primer lugar, al alcalde -autoridad encargada de nombrar a los hombres que se desempeñan como *negros* y *negras*-. Después visitan la casa del mayordomo principal “cabezano”, luego a los *segundos* y finalmente la iglesia, danzando en dos filas.

Al ser recibidos por las autoridades ediles y de la fiesta, brindan de acuerdo con “las costumbres”, con aguardiente y chicha. Durante su recorrido por las calles, los *negros* piden jugar con los varones, y tratan de robar los husos de hilar de las mujeres. Cantan versos como:

Vamos, vamos mi negra de Belén
vamos, vamos a adorar el Niño

Aparentemente análogos a las *pastoras* son los *aylli*, una danza organizada por el sacristán con las hijas de los mayordomos de la fiesta, que tienen aproximadamente entre seis y catorce años de edad. Durante su recorrido por las calles y la iglesia, en vísperas de la fiesta, al parecer ahora limitada a la principal celebrada en honor a la Virgen de las Mercedes, las niñas cantan “Salve, salve Ave María, *aylli*”, acompañadas por un *charango*.

De las otras danzas de la sierra lambayecana, pocas son conocidas y solamente son presentadas en sus comunidades. Algunas desempeñan diferentes funciones mágico-religiosas y adivinatorias como el baile del *wiriquenki* en el caserío de Atunpampa, situado en la parte alta de Incahuasi. Esta interesante danza es rara vez ofrecida en Incahuasi, donde la vimos durante un ensayo coreográfico presentado por unos jovencitos de aquel paraje, en el marco de la fiesta costumbrista *takin* en 1987. Participaron en ella tres varones. Uno de ellos, luciendo traje típico, tocaba el *pinkullo* y la *cajita* o *tinya*. Los otros dos, vestidos con pantalones *negros*

y pañuelos blancos atados en las pantorrillas, interpretaron el papel de *wiriquenki* representando aparentemente a un animal silvestre o ave de rapiña. Con movimientos abruptos y recortados, ejecutados con pasos cortos hacia diversas direcciones, los danzantes hacían avanzar y retroceder el cuerpo inanimado de una oveja u otro animal domesticado, representado por un pellón. Según los incahuasinos (IAEC 1990: 19), los movimientos del *wiriquenki* son interpretados hoy por los indígenas de la zona como augurio para el desarrollo favorable o no del año agrícola.

La danza de Incahuasi

Sin duda alguna, la expresión coreográfica más compleja en estructura y significado, es bailada principalmente en los pueblos de Incahuasi, Cañaris, Penachí y Andamarca -este último caserío de Incahuasi-. En todos ellos es conocida simplemente con el nombre de *la danza*, salvo en Penachí donde a veces se le denomina como danza de los "rojos" y "blancos". Aunque su forma es parecida en todos estos lugares, es en Incahuasi donde está mejor desarrollada y conservada, sobre todo en la fiesta patronal de la Virgen de las Mercedes (24 de setiembre), la Purísima Concepción (8 de diciembre) y Corpus Christi (movible, pero antes del solsticio de invierno). *La danza* se presenta en varios momentos durante los días principales de cada fiesta, pero con mayor prestancia en la procesión, después de la misa del día central.

En la fiesta patronal de San Juan en Cañaris, dicha procesión comienza en la iglesia ubicada en el ángulo superior de la plaza y termina en una laguna situada al pie del pueblo, a unos 500 metros de la plaza. Es allí donde se desarrollan los principales ritos con la participación de los músicos y danzantes vernaculares. Ellos acompañan a la imagen de San Juan hasta el momento en el cual es sumergida en el lago, en un acto simbólico de "bautizar" al santo católico en la laguna andina (*mamacocha*), convirtiéndolo en un verdadero partícipe del culto al agua. En Incahuasi *la danza* se desarrolla en las calles principales, y culmina con la procesión que emana de la iglesia, dirigida por el párroco visitante. Procede en sentido contrario a las manijas del reloj, alrededor de las magníficas columnas exteriores de la iglesia, y por el contorno de la plaza (Foto 3).

Estructura jerárquica y organización social de *la danza*

En el mes de mayo los danzantes son seleccionados entre los varones de diferentes caseríos. Algunas veces el alcalde, y otras el presidente de la Comunidad Campesina "San Pablo", asumen esta tarea. La aplicación

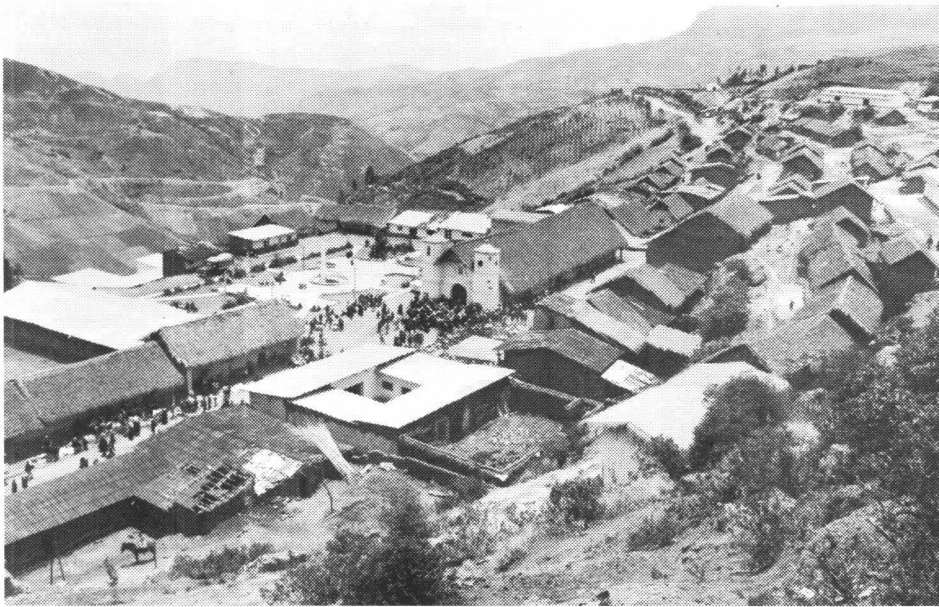


Foto 3. Panorámica del pueblo de Incahuasi. Setiembre , 1990. Foto J. M. Vreeland Jr.

de una norma fija en el proceso de selección suele ocasionar cierta competitividad o desorden. Como ocurre actualmente en muchos pueblos, estas dos autoridades y las instituciones que representan, con frecuencia están fuertemente encontradas, ya sea por razones políticas o por falta de poder de convocatoria de uno u otro dirigente en un momento dado.

Todos los danzantes realizan su coreografía más difícil y mejor elaborada en la procesión, directamente ante las andas que portan la imagen, mirando y genuflectando en dirección a ella,⁴ pero desarrollando sus pasos hacia atrás. Los danzantes van en la parte delantera de la procesión. Estos están repartidos en cuatro grupos con una ubicación claramente jerárquica. Los cuatro grupos, conformados por los *casacas*, *chimus*, *sombreros* y *turbantes*, constituyen los danzantes de mayor importancia y prestigio tradicional, y cuyas posiciones están frente a la imagen.

4. Cualquier devoto puede acercarse a las imágenes para suplicar con mayor fuerza la protección o intercesión de la imagen. Esto se hace, según un informante, "para su trabajo, salud y familia, para que crían los chicos, el ganado, la chacra, para todito; este patrón es media bruja, porque dice que sana y cura".

Los cuatro grupos están repartidos en dos órdenes, de “danza mayor” y de “danza menor” (Tabla II). A su vez, cada orden está subdividido en dos mitades, “de primera” y “de segunda”. Esta división refleja así un interesante carácter recíproco y complementario que podemos graficar en forma simplificada de la siguiente manera:

Tabla II.

Relación de nombres y posición jerárquica de los cuatro grupos que conforman la danza de Incahuasi.

Posición	Grupo	Orden	Mitad
1	<i>casacas</i>	mayor	primero
2	<i>chimus</i>	mayor	segundo
3	<i>sombreros</i>	menor	primero
4	<i>turbantes</i>	menor	segundo

La representación cuatripartita no solamente constituye un orden físico en la ubicación y estatus de los danzantes frente a la imagen y a la comunidad en general; también refleja un aspecto de la dimensión simbólica de la cosmovisión incahuasina dividida en dos mitades en el estilo clásico andino de *hanan* y *hurin*, los “de arriba” y los “de abajo”. El pueblo mismo está ubicado en el centro o punto de unión de las dos mitades, divididas por una línea imaginaria que atraviesa la iglesia, exactamente por la parhilara de su techo (Foto 4).

Esta división simbólica se refleja no solamente en la organización física de la comunidad, sino también rige en el orden social y en el reparto de los trabajos comunales, como son la limpia de caminos y de acequias. Todos los comuneros están asignados, por familia, a una de las dos mitades, aparentemente según sus apellidos, quienes a la vez reciben tareas complementarias. Por ejemplo, los incahuasinos “de primera” tienen por obligación principal renovar el techo de *ichu* de la iglesia que se extiende por el lado norte (hacia la parte alta del pueblo), y los “de segunda” el del lado sur (parte baja).

Es interesante notar que el altar de la Virgen de las Mercedes está ubicado bajo el techo del lado sur (parte baja) de la iglesia. Esto hace suponer que su culto y veneración originalmente fueron absorbidos por las familias de *hurin* Incahuasi (“baja” o “de segunda”), entre las cuales están las que presentan los danzantes que conforman los grupos *chimus* y *turbantes*. Hoy, el mayordomo principal (hay dos) es de la familia Cajo, cuya ubicación patronímica entre las “de primera” está discutida vigorosamente en Incahuasi. Líneas abajo se volverá a este tema.

En cambio, los de *hanan* Incahuasi rendían culto a San Pablo -el patrón del pueblo- posiblemente instaurado por el Obispo Martínez Compañón, hecho que habría llevado a crearse la parroquia hace dos siglos. Hoy, la veneración al patrón San Pablo, el 30 de junio, es asumida por el mayordomo principal de la familia Tenorio. Aunque el apellido indiscutiblemente es “de primera”, la fiesta es poco concurrida. Sin embargo, según la tradición oral, la fiesta patronal es más antigua que la de la Virgen de las Mercedes en Incahuasi.

Como se ha manifestado, los miembros de la comunidad incahuasina están repartidos en dos mitades, según sus apellidos. Los “de primera” incluyen los apellidos Huamán, Leonardo, Lucero, Manayay, Reyes,

Foto 4. Vista de Incahuasi hace cien años, tomada por Enrique Brüning el 7 de julio de 1888. Colección I, Foto 102, Archivo Brüning, Museo de Etnografía de Hamburgo. Cortesía R.P. Schaedel.



Tenorio, Vides y Vilcabana. Los “de segunda” están constituidos por los apellidos Bernilla, Calderón, Carlos, Céspedes, Purihuamán y Sánchez. El apellido Cajo, uno de los más importantes y quizá problemáticos del pueblo, a veces está clasificado como “de primera” y a veces como “de segunda”, de acuerdo a quien se pregunte. Algunos dicen que los Cajo llegaron desde Piura, quizá de Huancabamba o de más al norte, después de que el pueblo fue fundado, y por consiguiente no pueden ser considerados entre los “de primera”. Otros, incluyendo los mismos Cajo, aseveran que el apellido figura entre los de las cuatro familias originales que fundaran el pueblo y su iglesia. Por lo tanto, están incluidos entre los “de primera”. Todo esto es interesante porque la familia Cajo tiene a su cargo la mayordomía principal de la fiesta, hoy dirigida por el hermano mayor que heredó esta obligación o devoción de su padre.

Como las demás devociones principales de Incahuasi y Cañaris, la Virgen de las Mercedes “tiene sus tierras”, que están administradas por el mayordomo. Según la tradición, toda su producción debe ser destinada al sustento de la fiesta en su honor, incluyendo la mantención de los danzantes, los músicos, el párroco y los principales visitantes que acuden a la casa del mayordomo. Las “tierras de la virgen” son extensas, bien regadas y próximas al pueblo.

Los varones comienzan interpretando los papeles “de menor”, cuando tienen pocos años de edad, progresando a danza “de mayor”, a medida que su disciplina, cumplimiento y destreza física se lo permitan. Sin embargo, no pueden pasar de danza “segunda” a danza “primera”, o viceversa, debido a la condición inherente de sus apellidos.

Es también muy importante entender que cada apellido tiene su “apodo” o refrán; una especie de sobrenombre, que identifica a todos los miembros de una sola familia. Estos, mayormente representan animales silvestres o domesticados, tanto andinos como introducidos, por ejemplo, el zorro, el conejo, el *cóndor*, el venado, el burro, el puma, el chanco y diversos pájaros como el cernícalo, el *shingo* y el *karkash* (Tabla III). Falta indagar con certeza la relación entre el área ecológica donde preferentemente habita cada animal y la ubicación general de las familias de dicho apodo, que comúnmente están distribuidas entre ciertos caseríos. La asignación de danzantes según sus apellidos, sobrenombres totémicos y, en cierto modo, ubicación ecológica de los caseríos donde radican, en su mayoría, tiene una estrecha relación con los papeles que vienen interpretando en ésta y en otras danzas de Incahuasi.

Tabla III

Relación de apellidos de las principales familias de Incahuasi y sus "refranes", los animales totémicos con los que están identificados.

Familias "de primera"	Arriba (norte) apodo	Familias "de segunda"	Abajo (sur) apodo
Huamán	chancho*	Bernilla	sapo
Leonardo	añaz	Carlos	capacho y odre
Lucero	<i>karkash</i>	Cajo**	cóndor
Mananaye	burro	Céspedes	zorro
Reyes	puma	Purihuamán	<i>shingo</i> (gallinazo)
Vilcabana	cernícalo	Sánchez	conejo

* Al apellido Huamán a veces se le asigna el apodo de "cóndor", ahora apropiado por los Cajo.

** Al apellido Cajo a veces se le asigna el apodo "oso".

Según la tradición oral, las familias fundadoras de Incahuasi fueron los Mananaye y los Sánchez (constituyendo la unión complementaria entre "los de arriba" y "los de abajo"). La fecha en sí no ha sido determinada, pero no necesariamente tiene que coincidir con la fundación de la parroquia de Incahuasi, cuando "los españoles trajeron la imagen de San Pablo de la orilla del mar, en hombros" -según un viejo informante incahuasi- no-. Esta, probablemente constituye una referencia a la visita u orden eclesiástica de Martínez Compañón de formar "Curatos Nuevos", creando las parroquias de Salas, Incahuasi y Cañaris, separándolas del curato de Penachí.

El carácter totémico de la fauna adquiere mayor importancia cuando ciertos grupos de animales predominan en determinados pisos ecológicos, donde los apellidos son frecuentes y cuyos roles en la danza reflejan la simbiosis simbólica de zonas de producción agro-pastoral y los símbolos totémicos. El desarrollo de "la danza" en el corazón de la comunidad, alrededor y dentro de la iglesia, marca la división cosmológica entre las dos mitades, los "de arriba" y los "de abajo". Como se manifestó anteriormente, esta división está representada por la línea imaginaria de la parhilera central del magnífico techo de palos de aliso cubiertos con caña *ichu* y barro.

El peso del techo descansa no solamente sobre las paredes de tapia, sino también sobre unas treinta y cinco columnas externas, distribuidas por los costados y la parte posterior (ápside) de la iglesia. Dicha construcción no parece obedecer a ninguna norma occidental; más bien

se podría argumentar que la estructura física y el diseño arquitectónico de la distribución del peso de un techo que cubre un espacio relativamente grande, hace recordar a la *kallanca* del templo de Wiracocha de Raqchi (Gasparini y Margolies 1977: 254-259), o las estructuras principales en las plazas de los asentamientos incas provinciales (ver, por ejemplo, los *kallanca* de Turi en el desierto de Atacama, en Hyslop 1990: figs. 9.5 y 9.6).

Cada columna exterior, también de aliso, está tallada con máscaras u otras figuras antropomorfas, cuya conservación y renovación están a cargo de las mayordomías de las fiestas tradicionales del pueblo, cada una celebrada en el templo central. Es así que la comunidad está constituida simbólicamente por la unión de treinta y cinco cultos distintos, cuyas tierras y recursos asignados a su sustento recaen en diferentes ambientes ecológicos del territorio incahuasino. La concentración de las columnas en un solo edificio sagrado puede significar la complementariedad de las zonas de producción agro-pastoral, ribereño y lacustre, en una unidad territorial que abarca unos 3,500 metros de desplazamiento vertical en un espacio lateral de apenas veinte kilómetros. El aspecto politeísta de la multiplicidad de cultos está contrarrestado por el hecho de que todas las columnas forman una estructura sólida que sostiene el techo, cuya orientación fija los parámetros físicos del ambiente natural y norma la organización social dual en la cosmovisión incahuasina.⁵

Descripción de la música y coreografía de la danza

Cada uno de los cuatro grupos de *la danza* está dirigido por un *mamita* o músico principal. Tres de ellos ejecutan el *pinkullo* y la *cajita* (*mamitas casaca, sombrero y turbante*). Emplean cañitas de carrizo para el *pinkullo* y el tronco hueco y liviano del maguey para la *cajita*, la cual es cubierta con piel de perro y zorro. El *mamita chimu*, en cambio, solamente toca un bombo con una macana, y es acompañado por un varón joven de aproximadamente 10 a 15 años de edad llamado *respondedero* o *jaynayllero*; canta en voz preadolescente la estrofa inicial de la tonada del *chimú*, único grupo de danzantes que tiene su propia canción.⁶

5. Esta dualidad y división cosmológica caracteriza el área andina en general.

6. En la península Ibérica, en el siglo XIV, también existió una danza popular denominada "los seises", un género de baile cantado por niños delante de las procesiones del Santísimo Sacramento, de las octavas de Corpus Christi, y en el Triduo de Carnaval. Sus ricos trajes, graciosas contradanzas, zapateos y concertadas voces maravillaban al público. Es posible que esta forma de danza cuyo canto de acompañamiento es interpretado por niños cantorcitos, haya influido en los curas españoles para permitir la presencia de danzantes y cantores jóvenes en las procesiones de las imágenes católicas en el Nuevo Mundo.

Dos hombres vestidos con pantalones y sacos oscuros, llamados *chapetones*, imparten el orden y la disciplina en las secciones de danzantes. Son las principales figuras de autoridad, mientras que los *mamitas* son los músicos propios de *la danza*. Con su látigo en la mano, el *chapetón* abre camino o espacio entre el público para dar paso a los bailarines y *mamitas* delante de la procesión. Su vestimenta se parece a aquélla del *casaca*, pero no lleva cascabeles ni ojotas, sino zapatos.

Dos hombres cuyas cabezas están cubiertas con el cuero y cuernos de un venado, vestidos con chalecos y pantalones oscuros, danzan en el extremo opuesto a la imagen. Reciben el nombre de *nikshu* y son ellos quienes cargan el poncho del *chapetón* doblándolo y sujetándolo fuertemente debajo del brazo. También cumplen los mandados de éste, como llevar "trago" (aguardiente) o chicha que sacan de la casa de los mayordomos. Durante la procesión, el *nikshu* ejecuta reverencias hacia la imagen, bajando la cabeza de rato en rato, y levantando los pies, como un animal silvestre domado (Foto 5).

Los *chapetones* y los *nikshu*, así como los músicos y los danzantes, son "de primera" y "de segunda", respectivamente, al igual que los músicos y los danzantes. La figura del *nikshu*, además, es muy parecida al traje y a la máscara del *tigre* de la danza de los *panchitos* de Monsefú, cuyo acompañamiento musical corresponde a un *huayno*. Los dos llevan un fuste o verga a manera de látigo, y también botellas con licor.

Cada uno de los cuatro grupos está constituido por doce danzantes ordenados en dos columnas. A su vez, cada danzante está acompañado de su pareja, denominada *compañiru*, en la jerarquía y nómina (Tabla IV).⁷

Tabla IV.

Relación y nómina de los danzantes de cada grupo.

Danzante	Compañiru
"delante autor"	"delante autor"
<i>vasallu</i>	<i>vasallu</i>
<i>chaybi vasallu</i>	<i>chaybi vasallu</i>
<i>chaybi vasallu</i>	<i>chaybi vasallu</i>
<i>vasallu</i>	<i>vasallu</i>
"tras autor"	"tras autor"

7. La estructura de *la danza* de Incahuasi y de los pueblos de la misma etnicidad es semejante a muchas otras, como en el norte de Chile (Kessel 1982: 287 y 308-309). Se manifiesta, sobre todo, en la formación de dos filas a cuyos líderes o principales danzantes se les llaman "guías", y a los segundos "tras guías", en orden jerárquico, de arriba hacia abajo.



Foto 5. *La danza*, frente a la casa del mayordomo principal en el día central de la fiesta de la Virgen de las Mercedes en Incahuasi. Los músicos, alineados a la derecha, incluyen el primer *mamita casaca*, tocando la *cajita* y el *pincullo*, vestido de camisa blanca y chaleco oscuro. Está seguido por el *mamita chimu*, con bombo y *macana* en la mano derecha, en poncho color oscuro. Detrás, pero no visible, están el *jaynayllero* y el primer *mamita sombrero*. Luego se ve el primer *mamita turbante*, con *cajita* y *pincullo*, corona de carrizo y pañuelo blanco al cuello. En el centro está el *nikshu*, con cuero y cuernos de venado sobre la cabeza, y el poncho del *chapetón* debajo del brazo izquierdo. A su espalda está una pareja de danzantes *casacas*, con pañuelos blancos sobre sus hombros, y espadas en la mano. Inmediatamente atrás está una pareja de danzantes *chimu*, vestidos de poncho y *chullo*, con la *chirimía* en las manos. 24 de setiembre, 1987. Foto: J. M. Vreeland.

Los danzantes que encabezan cada una de las 2 filas, portan estandartes, uno de color rosado y el otro de color amarillo, en representación de los dos mayordomos, “de mayor” y “de menor”, que celebran la fiesta.⁸

8. Los asistentes a la fiesta se colocan detrás del estandarte con el cual se identifican para pedir por su protección en los distintos ámbitos de sus vidas. De esta manera este acto de petición o ruego adquiere connotaciones sociales al agrupar a los fieles bajo la devoción de un estandarte determinado.

Nuevamente la estructura no solamente representa una configuración de jerarquía, como *hanan* y *hurin*, sino también cuatripartita, constituida por dos sectores hacia adelante y otros dos hacia atrás, cada uno dividido en subsectores que son la fila de la derecha y la de la izquierda. Cada subsector tiene su "autor", encargado del ensayo y dirección inmediata de su pequeño grupo. El *chaybi* (o *chaupi*) *vasallu* que tiene el menor rango en cada fila, avanza hacia la posición de "autor" a través de la experiencia y perseverancia. El "delante autor" puede ser elegido de cualquier caserío del distrito; tradicionalmente éste deberá haber desempeñado el rol de autoridad -alcalde o regidor-.

El vestuario de los *casacas* es de corte occidental: chaleco, saco, pantalón oscuro y camisa clara, con un pañuelo blanco tendido sobre los hombros en forma triangular. Llevan una madera larga en la mano derecha a manera de espada y usan cascabeles bajo el pantalón. Los danzantes de los otros tres grupos usualmente lucen ponchos cortos (*chimus*), de tela multicolor, o de color marrón o rojo oscuro (*sombreros* y *turbantes*), tejidos en la comunidad. Usan pantalones de color oscuro y cascabeles en las pantorrillas.

Los *chimus* (o *chimukuna*) llevan en la cabeza una vincha de tela con una figura de adorno y en la mano, una pequeña madera llamada *hachita*. Los *sombreros* usan sombreros de paja, pañuelo sobre el hombro y en la mano llevan una madera corta como espada, llamada *palio*. De sus ponchos de color rojo oscuro (*licus poncho*) pende una cinta con flecos de colores rojo y verde. Los *turbantes* lucen una corona hecha de carrizo y plumas, forrada con cintas de color rojo y azul, portan un *palio* en la mano y un poncho rojo con flecos en los bordes.

Tanto *la danza* de Marayhuaca (caserío de Incahuasi en la zona baja) como la danza de los *rojos* y *negros* de Penachí presentadas en la víspera de la fiesta de la Cruz del Cerro Yanahuanca el 20 de agosto, son indudablemente variantes de *la danza* de Incahuasi. Suelen salir tres grupos de doce danzantes cada uno. Los mayores de edad son los *negros*, vestidos como los *casacas* de Incahuasi, cuyos pasos son menos exigentes, quizá por su edad. Se visten de pantalón corto y sacos de color gris, con espada y cascabeles bajo los pantalones. Los *rojos* y *blancos*, en cambio, lucen ponchos rojos rayados, coronas de carrizo y pañuelos blancos tapándoles la cabeza. Los acompaña el *dulzainero* con su *chirimía*, mientras que cada sección tiene su *mamita* con *cajita* y *pinkullo*. Ninguno de ellos canta, haciendo suponer que la sección equivalente al *chimu*, con su bombo y *jaynayllero*, ha desaparecido en Penachí. Sin embargo, la estructura, los pasos y el orden jerárquico dentro de las secciones son muy similares a las de Incahuasi.

Acompañamiento musical

Los *mamitas* ejecutan diferentes “tonos”. Incluyen el “tono calle” cuando *la danza* se dirige a la casa del mayordomo, a la del alcalde, o a la iglesia. Dos “tonos” son ejecutados para agradecer al mayordomo, la “pasión” y el “caracucho”, que tiene dos movimientos: el *sikipura* y el *rakipura*. Los otros tonos son ejecutados durante la procesión y adoración en la iglesia, llamados “golpe” y “todo golpe”, “iglesia” y “procesión”.

La canción o tonada del *chimu* constituye uno de los elementos más resaltantes e interesantes de todas las danzas tradicionales en el norte del Perú. Hoy es interpretada solamente en Incahuasi, por un niño adolescente llamado *respondedero* o *jaynayllero* acompañado por un hombre adulto llamado *mamita chimu*, quien toca un bombo o caja grande sin *pinkullo* como los demás *mamitas* de *la danza*. Varias versiones de la tonada han sido recopiladas en Incahuasi (IAEC 1990:23; Núñez del Prado 1990; Vreeland 1987). Todas tienen una estructura parecida; constan de dos estrofas de cinco líneas cada una. Es cantada en quechua, salvo la primera línea de cada estrofa, cuya letra es aproximadamente:

Jay nay llo, jay nay llo, jay nay llo

Se entrevistó a varios *mamitas* tanto de avanzada edad, como jóvenes *jaynaylleros*, y ninguno de ellos ha podido traducir esta expresión al castellano. Todos manifestaron que no es quechua, y que siempre se han aprendido de memoria esta línea de sus mayores, quienes tampoco conocen su significado.

Las estampas de Martínez Compañón, siglo dieciocho

Una posible interpretación de esta curiosa línea podría desprenderse de las “estampas” (acuarelas) y de las letras de las “tonadas” (canciones) recopiladas por el Obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón, en la penúltima década del siglo dieciocho en el norte del Perú. Primero cabe indicar la relación de ellas y sus posibles significados. Tres de ellas (1985, tomo II, estampas 147, 148 y 151) están identificadas en su propio índice como representaciones de la “Danza del Chimo”.

En dos estampas (Láminas I y II) se ve una pareja de danzantes elegantemente vestidos con ropa blanca de corte extranjero, ponchos multicolores, medias y zapatos. Cada uno sostiene un hacha y un pañuelo en las manos. Ambos pares de danzantes están acompañados por un dúo de músicos, tocando instrumentos europeos (arpa y vihuela o violín). Los danzantes de la primera escena (estampa 147), llevan una corona de



Lámina I. Danza del *chimo*, representando una pareja de danzantes con hachas y pañuelos en las manos, y vestidos de ponchos con dameros, con cintas coloridas pendientes de una corona que soporta una media luna sobre la cabeza. Acuarela pintada a fines del siglo XVIII, de la colección de Martínez Compañón, 1985, tomo II, estampa 147.



Lámina II. Danza del *chimo*, vestidos de ponchos cortos y túnicas de corte europeo, con hachas y pañuelos en las manos. Acuarela pintada a fines del siglo XVIII, de la colección de Martínez Compañón, 1985, tomo II, estampa 151.

afiliación europea pero adornada con medias lunas al estilo étnico norteño. Las cintas de colores que penden de sus coronas y el dibujo como damero de sus ponchos, son semejantes al vestuario empleado por los *chimus* de Incahuasi. Es evidente que se trata de un *chimu* con su *compañiru*, o posiblemente de un “autor” y un “tras autor”.

Quizá debemos al Obispo Martínez Compañón la primera descripción etno-arqueológica de una escena coreográfica andina. Fue realizada en base a una observación etnográfica que hizo de una pieza prehispánica en forma de un danzante tradicional norteño, enviada junto con otros objetos a España. Su descripción referida a la pieza número 73 de la división 1, caja 6, dice textualmente:

“Figura de indio de cobre, vestido de camiseta a modo de poncho, o Dolmática [o túnica, nota del autor] sin brazos, de la cual usan en la actualidad para bailar al son, que llaman chimo, coronado de tres media lunas, y otra mayor a modo de ramas,... de dos como pilares, o instrumentos no conocidos.” (Schejellerup 1991: 24)

Con el título de “Tonada del *Chimu*” (Martínez Compañón 1985, tomo II, estampa 180), la primera línea de esta canción norteña fue transcrita hace doscientos años fonéticamente así:

Ja ya llunch Ja ya llóch (2 veces)

Sin duda alguna, se trata del mismo estribillo recogido en Incahuasi, y en cierta forma es parecido al coro recopilado por Ramirez (1966) en la sierra de Huancambamba, provincia de Piura, colindante con la parte norte de la sierra de Lambayeque.

Según las indicaciones originales de Martínez Compañón, la “Tonada del *Chimu*” debe haber sido interpretada en forma responsorial y acompañada con bajo y tamboril, o sea, sin la presencia de instrumentos europeos, como el violín o la vihuela. La semejanza entre ambas versiones y la manera de interpretarlas responsorialmente hoy, es interesante y merece ser estudiada sistemáticamente en el futuro.

La presencia de la consonante “ll” en la estrofa recogida por Martínez Compañón, y transcrita por el padre Carrera en Reque (ver Altieri 1939) como “Xll” en 1644, confirman que la oración sea *muchik*, dado que ésta no figura en posición inicial en otros idiomas andinos (Schaedel, comunicación personal, 1992). Aunque no ha sido posible traducir estas frases al castellano, el lingüista y especialista en idiomas primitivos de la Cuenca del Pacífico, Dr. Even Hovdhaugen (comunicación personal, 1989) del Instituto de Lingüística Comparativa de Oslo, las interpreta como lexemas

mochicas exclamativos, onomatopéyicos, posiblemente para llamar la atención del público al iniciarse el baile.

La posibilidad de que los danzantes de Incahuasi mantengan una parte de “la tonada del *Chimu*” en mochica antiguo, idioma de la etnia *muchik* de la costa norte (Schaedel 1988), se fortalece al comparar las indicaciones hechas al pie de otra partitura de Martínez Compañón (1985, tomo II, estampa 179), llamada “Bayle del Chimo A violín y Bajo” que no lleva letra, pero sí estas indicaciones:

Bayle de danzantes con pífano y tamboril. Se baylará entre quatro y ocho mas: con espada en mano o pañuelos en forma de contradanza.

Quizá el pífano y el tamboril corresponden a los instrumentos indígenas (la *cajita* y el *pinkullo*), que lleva el *mamita*.

Otra pareja de danzantes casi idéntica a los *chimus* cuya vestimenta fue anteriormente descrita (op. cit., estampa 151) es titulada “Danza de los Huacos” (estampa 153), y evidentemente se trata de una de las variaciones de ella (Lámina III). Su acompañamiento, empero, es muy diferente al par de músicos tocando violín y arpa. En este caso está constituido por una pareja formada por un hombre adulto tocando un bombo con una macana, y un joven varón cogiendo el filo del poncho del músico mayor, en un gesto obediente y dependiente. El joven está dibujado con la boca claramente abierta, como si estuviera expresando el canto o verso que acompaña el son del músico mayor. Ambos están vestidos con ponchos rojos sin flecos, casi idénticos a los que usan actualmente el *mamita chimu* y su *jaynayllero* en Incahuasi.

Otras acuarelas mandadas a confeccionar por el peripatético Obispo de la Diócesis de Trujillo (que se extendió desde el Río Santa hasta el Golfo de Guayaquil), parecen tener semejanzas con las danzas de la sierra lambayecana. Por ejemplo, la “Danza de hombres vestidos de mujer” (op. cit. estampa 150), posiblemente ilustra un par de *negras* dibujadas con el pelo en la cara, piernas oscuras y gruesas, vestidas con falda negra, *lliclla* en la espalda, cogidas de la mano y cada una portando una jarra tipo asa-estribo sobre la espalda, en una típica estampa femenina interpretada, exageradamente, por hombres.

Otras correspondencias en las acuarelas merecen ser comparadas en forma sistemática con otras danzas de la sierra lambayecana. Por ejemplo, las estampas 156 y 157 demuestran un par de danzantes vestidos como *casacas* luciendo sacos y pantalones oscuros, portando espadas en las manos y cascabeles en las pantorrillas. La siguiente estampa 158, “Danza del Poncho”, presenta una pareja de hombres vestidos con finos ponchos,



Lámina III. Danza de *Huacos*, representando una pareja de danzantes vestidos en formas parecidas a los *chimos* en las Láminas IV y V. Les acompañan un dúo de músicos indígenas, uno mayor quien toca un bombo con *macana*, otro menor, cogiendo el poncho rojo a rayas del mayor. Con la boca abierta, parece que el menor está cantando o respondiendo al son del bombo. Acuarela pintada a fines del siglo XVIII, de la colección de Martínez Compañón, 1985, tomo II, estampa 153.

con flecos de color rojo y azul, sombreros, bufandas en el cuello, espadas en las manos, cascabeles en las piernas. Como en las estampas anteriores, bailan al compás de un *mamita* que toca el *pinkullo* y la *cajita*, pero acompañado por dos hombres que llevan aretes españoles y látigos en las manos al estilo de los *chapetones* de Incahuasi.

La estampa 159 parece ilustrar una expresión de jarana o baile popular en parejas, al estilo cortesano, al son del arpa y del *tamborero* y de un laúd o vihuela. Las diez estampas siguientes (op. cit. estampas 162 a 171) muestran una serie de danzantes vestidos de animales silvestres y domésticos, tanto nativos como introducidos. Entre ellos figura la danza de “pájaros huacamaíos, monos, conejos, carneros, cóndores, osos, gallinazos, venados y leones”.

Nueve de ellas están ilustradas con un músico disfrazado de danzante tocando la *cajita* y el *pinkullo*, salvo en un caso que muestra una caja con una especie de “chirimía” o corneta (estampa 162). Quizá no es coincidencia que los apodos de Incahuasi y de Cañaris incluyan casi todos los disfraces ilustrados por Martínez Compañón hace más de dos siglos. No es ilógico que la coreografía y la vestimenta de esta etnia andina figure con énfasis en su compendio de acuarelas, dado que fue el mismo Obispo quien fundó los nuevos curatos de Cañaris e Incahuasi, según consta en su propia relación de obras ejecutadas durante su ejercicio apostólico (Martínez Compañón 1978, tomo I, estampa [III] s/n).⁹

Catálogo de fiestas y danzas de Enrique Brüning, siglo diecinueve

Cien años más tarde, Enrique Brüning visitó los pueblos altos de Lambayeque durante sus múltiples viajes, que inició en 1887, por la sierra y la ceja de montaña de Jaén. Entre sus primeras fotografías de fiestas tradicionales, Brüning documentó el pueblo de Incahuasi en cuatro extraordinarias vistas tomadas el 29 de diciembre de 1887 y el 7 de julio de 1888. Dos vistas (Fotos 6 y 7) muestran una procesión religiosa de sendas imágenes acompañadas por danzantes no identificados (Schaedel 1988: 240; Vreeland 1989: lámina 29). La otra del pueblo mismo hace un siglo (Foto 4), tomada desde el camino que conduce al actual cementerio. En el centro de los techos cubiertos con *ichu*, se nota la antigua torre;

9. La extraordinaria labor archivística del Obispo incluye la colección de cientos de objetos arqueológicos debidamente descritos en listas a manera de inventarios, recientemente publicadas por el Museo de la Universidad de Trujillo. Ya había nacido en Martínez Compañón una clara visión de continuidad entre los pueblos tradicionales de su diócesis y las sociedades prehispánicas del norte del Perú.



Foto 6. Danzantes en una calle de Incahuasi, tomada el 7 de julio, 1888, por Enrique Brüning. Colección I, Foto 100, Archivo Brüning, Museo Etnográfico de Hamburgo. Cortesía R.P. Schaedel.



Foto 7. Vista de una parada en una procesión en un ángulo de la plaza de Incahuasi, tomada por Enrique Brüning el 7 de julio, 1888. Colección I, Foto 99, Archivo Brüning, Museo de Etnografía de Hamburgo. Cortesía R.P. Schaedel.

una construcción independiente, de pared blanca perforada por dos orificios donde fueron colgadas las campanas. A la izquierda está la iglesia, el edificio más alto, con el techo a dos aguas, cuya parhilera marca una línea imaginaria que divide el pueblo y la comunidad en dos mitades, la de arriba, norte o "de primera" a la izquierda, y la de abajo, sur o "de segunda" a la derecha (Foto 3).

Por lo menos una sección de danzantes es claramente visible; ésta corresponde a los *turbantes* (Foto 6). Están vestidos con ponchos monocromáticos con flecos, pañuelos blancos en el cuello, con la característica corona de carrizo en la cabeza. Llevan el *palio* de madera como espada en la mano derecha, y cascabeles sobre las pantorrillas. Están desplazándose por una de las calles del pueblo, en un contexto similar al que está graficado en la Foto 5.

Otra foto de la misma secuencia (Foto 7), grafica una de las paradas que hoy suele ocurrir en la procesión del día central por el contorno de la plaza principal de Incahuasi. Se nota a un párroco, evidentemente distinguido por su hábito de color claro, quien lee o predica ante los indígenas (hombres por un lado, mujeres por el otro), arrodillados frente a las dos imágenes colocadas sobre andas. Delante de la primera y más grande imagen, están los danzantes y, al parecer, un indio que toca el arpa. Por la fecha y la presencia de dos estatuas masculinas de diferentes tamaños, podría tratarse de la procesión de San Pedro y el patrón San Pablo celebrada en la octava de su día central, el 29 y 30 de junio. Los mismos danzantes están delante del anda principal.

Otras representaciones de la danza de los *chimus* de la sierra y costa norte

Una interpretación de *la danza* de la sierra de Lambayeque tendrá que esperar nuevas y más extensas observaciones etnográficas de otros lugares andinos y compararlas con las evidencias históricas recopiladas por Martínez Compañón y los observadores gráficos posteriores. En este aspecto, seguimos los pasos de Paul Kosok, Phillip A. Means y R.P. Schaedel en los EE.UU., así como de A. Jiménez Borja, R. Porras Barrenechea y José Elogio Garrido en el Perú, y de Manuel Ballesteros B. en España, quienes fueron los primeros investigadores que desarrollaron una perspectiva comparativa de las acuarelas y sus respectivas notas bibliográficas (ver, por ejemplo, Jiménez Borja 1947; 1955; Schaedel y Garrido 1953).

A pesar del relativo aislamiento de la sierra de Lambayeque, es poco probable que la danza de los *chimus* sea propia o exclusiva de esta zona.

Es lógico suponer que la presencia de una cuadrilla o tropa de danzantes *chimu* tendría particular importancia y relevancia en la sierra norandina. Fue allí donde el último Inca muere, no muy lejos de la antigua capital de la cultura Chimú en la ciudad de Chan Chan, en las cercanías de la ciudad actual de Trujillo, en la costa norte del Perú. Por ello, es muy significativo que quizá la versión mejor conservada de esta danza sea conocida en la sierra liberteña de Otuzco, a unos 50 kilómetros al este de Chan Chan (ver Schaedel 1952; Schaedel y Garrido 1953; Kosok 1966: 98-99).

La danza de los *chimus* fue registrada en una de las más importantes fiestas tradicionales del norte del Perú, la que se celebra en torno a la Virgen de la Puerta, durante la segunda semana de diciembre. Los danzantes *chimus* estaban acompañados por una cuadrilla de danzantes femeninas, las *pallas*, como parte del coro, en la escenificación de la muerte del Inca Atahualpa, quien fue muerto en Cajamarca, al sur de Incahuasi. Llamado “La Degollación del Inca”, este auto sacramental es presentado desde Bolivia hasta el Ecuador (Millones y Tomoeda 1992: 146). Un estilo de teatro popular medioeval español que fue introducido a mediados del siglo dieciséis al Nuevo Mundo y al norte del Perú, la forma incluye “Los Doce Pares de Francia” (Durand 1979; Mejía y Durand 1982) y “Los Reyes Magos” (Schaedel 1991; Vreeland 1991).

Martínez Compañón (1985, estampas 144, 172 y 173) recopiló dos versiones de la “Degollación de Atahualpa” y una de “Los Doce Pares de Francia”, pero curiosamente no figura ninguna referencia de “Los Reyes Magos” -sin duda alguna, hoy, el auto sacramental más popular e importante en los pueblos tradicionales de la costa Norte-. Las representaciones pintadas a fines del siglo dieciocho no incluyen danzantes, aunque su presencia podría ser inferida a través de las demás acuarelas que acompañan a estas únicas dos piezas teatrales norandinas, recopiladas por el Obispo de Trujillo. Lamentablemente cuando la danza de los *chimus* fue observada por Schaedel y Garrido en 1949, no se determinó si el canto del grupo de danzantes *chimu* incluía estrofas en *muchik* parecidas a las que recopilamos en Incahuasi (Schaedel, comunicación personal, 1992).

Aunque ni la etiología ni el origen de esta danza han sido determinados, la danza de los *chimus* también fue presentada en la costa norte, en los departamentos de Lambayeque y Piura. Aparentemente la última vez que la danza de los *chimus* fue observada en Lambayeque, ha sido durante la fiesta de la Virgen de las Mercedes, el 24 de setiembre de 1894 (León Barandiarán y Paredes 1934: 361). La comparsa estaba constituida, como en Incahuasi, por seis pares de danzantes, más “uno adelante y otro atrás” cuyas funciones podrían haber sido análogas a las

de los *chapeltones*. Sin embargo, su canto pareciera pertenecer a otra tradición musical. En vez de referirse a los *chimus*, el coro conformado por los danzantes, alaba a la virgen con un estribillo de cuatro líneas.¹⁰

En Huancabamba, hace unas décadas, el presbítero Justino Ramírez en Huancabamba encontró la cédula del cuestionario que Martínez Compañón había emitido desde Trujillo a los párrocos de su vasta diócesis, quienes debían recopilar la información que él pedía, previa visita a sus doctrinas entre 1782 y 1785 (Ramírez 1966: 72-73). Durante la fiesta de la Santísima Cruz Misionera de Huancabamba, el padre Ramírez registró (Puig 1991: 71) el canto de los *chimus*, mientras danzaban en la procesión principal:

A los chimus, chimus
 yhon... yhon... yhon
 A los chimus, chimus
 yhon... yhon... yhon

Claramente se trata de una versión diluida del canto de los *chimus* recopilado por Martínez Compañón dos siglos antes, y parecida a la que ha quedado en Incahuasi, donde el *jaynayloch* es repetida tres veces, igual que el coro *yhon* en Huancabamba. Además, es probable que la presentación de los *chimus* en ambos sitios haya sido relacionada con la escenificación de “La Degollación del Inca”, como en Otuzco.

La persistencia de una danza del mismo nombre ha sido registrada en varios caseríos por Puig (1991: 71) y por el autor, independientemente,

10. León Barandiarán y Paredes (1934:362) recopilaron de esta “última” presentación, la siguiente secuencia de cantos:

Al entrar a la Iglesia gritaban, a voz de cuellecito:
 Entramos al templo
 con devoción,
 a ver a la madre
 de la salvación.
 El primero de la tropa, cantaba así:
 Virgen de Mercedes
 reina y soberana,
 estrella de la noche,
 luz de la mañana
 El último se expresa de esta manera:
 Virgen de las Mercedes,
 precioso coral,
 abogada nuestra,
 madre celestial.
 Y el coro, como estribillo, repetía:
 Derramando Mercedes
 vino María;
 convirtiendo los llantos
 en alegría.

en Bajo Piura, cerca a Sechura, donde Brüning (Schaedel 1988: 182) fotografió la danza de los *chimus* en la fiesta de los Dolores, el 26 de octubre, 1890. Todavía varios actos sacramentales, como “Los Reyes Magos” y los “Doce Pares de Francia”, siguen siendo presentados esporádicamente hasta la fecha (1992) en Sechura.

Discusión

Este breve resumen sugiere que varias de las principales danzas y contextos sociales en los cuales estas expresiones musicales se presentan, tienen semejanzas claras con manifestaciones culturales del centro y del sur de los Andes. Por ejemplo, en Incahuasi durante los carnavales (febrero), los hombres y las mujeres, al terminar el deshierbo de maíz, bailan, cantan, pintan sus casas con colorantes, y decoran sus sombreros con flores y papel serpentina, en una manifestación muy parecida a la del Carnaval de los pueblos del Cañón del Colca (Arequipa) y de otros valles andinos, realizados en la misma fecha. La forma de la *cashua* o *kashwa* es muy similar a los *wankas* del sur del Perú. Se entonan en los trabajos agrícolas o ganaderos (Núñez del Prado 1990). Indudablemente es una expresión coreográfica vernacular de gran raigambre andina. Los participantes danzan de manera intercalada, formando una rueda y cogidos de las manos, hombres entre hombres, mujeres entre mujeres.

Expresiones en quechua utilizadas para significar la danza o el baile comunal incluyen más de una docena de acepciones, documentadas hace cuatro siglos por Gonzáles Holguín. Entre ellas figuran varios conceptos para la danza comunal de ambos sexos, y del baile coreográfico. Por ejemplo, el *huayñunacuni*, significa “Dançar entreteídas las manos”; *ccachhuani*, “Dançar en coro”; *ccachhuakcuna*, “Dançantes assi”; *rampacacuni*, “Dançar dos asidos de las manos”; *hayllicuni*, “Dançar cantando la victoria de la chacra que se acaba”; *hayñuccuc maciy*, “El compañero pareado en el bayle” (González Holguín [1608] 1952: 471, 194).

Esta diversidad de expresión en quechua refleja la importancia y riqueza en formas y contextos de la coreografía andina, incluyendo danzas comunales con todos los miembros aptos de la comunidad, en grupos escogidos, con roles específicos (“coros”), y en parejas (“dos asidos de las manos”). Las frases sugieren tanto contextos rituales, como seculares, incluyendo la diversión al concluir la faena agrícola, y el baile con un compañero (*hayñu*).

La danza o baile del *wiriquenki* supuestamente simboliza un ave de rapiña en actitud de amenazar o atacar a su presa, haciendo múltiples

movimientos hacia adelante y hacia atrás. El nombre de esta danza ha sido confundido erróneamente con el “huerequeque”, un ave típica del desierto norteño, extensamente representada en la cerámica prehispánica, pero aparentemente nunca en actitud coreográfica.

De origen quechua, el nombre de la danza probablemente se deriva del sustantivo *kenko*, cuyo equivalente del siglo diecisiete según González Holguín ([1608] 1958: 303) es *qquenku*, significando “cosa de muchas bueltas muy retuerta...”, que evidentemente se refiere al movimiento “zig-zag” de la coreografía, emulando el *wiriquenki* en pos de ataque.¹¹

Hoy, en el sur del Ecuador la interpretación de la danza del *curiquinga* o “danza de los huacos”, también representa a un animal de rapiña, aparentemente similar a la voz quechua, *wiriquenki*. La primera aparece en un rito que marca el inicio de un nuevo año agrícola y los sacrificios asociados con él (Coba 1985), mientras que la de Incahuasi está relacionada con la adivinanza o augurio del desarrollo agrícola.

La división del espacio ritual en dos, cuatro y seis partes, y su multiplicación a través de los *compañirus*, también subraya la afiliación andina general de *la danza* de la sierra de Lambayeque. La misma estructura coreográfica, graficando y reafirmando los conceptos primarios de la cosmovisión altoandina, se repite hasta en el otro extremo del área. Por ejemplo, en el norte de Chile (Kessel 1982: 286-7), la cuatripartición en la visión Aymara del mundo entre las dos *sayas* (arriba y abajo) o parcialidades “moietíes” se refleja en la estructura de sus danzas, que a la vez está relacionada con la división jerárquica de padre-hijo y madre-hija, y entre hombres y mujeres. El movimiento de los danzantes entre filas representa la interacción y complementariedad entre segmentos de producción, los pastores y los agricultores. La relación de *primus inter pares* pone en ligera superioridad a los pastores de arriba, cuya preeminencia sobre los agricultores se manifiesta en los “padres” versus los “hijos” (la posición vertical de “la danza” incahuasina), así como entre mayores y menores (el orden horizontal).

11. González Holguín ([1608] 1952: 304) da varias acepciones en quechua del uso del sustantivo *qquenku* en referencia al canto y al baile. Por ejemplo, *qquenkuucta tussucuni* “Dar bueltas en el bayle, o hazer mudanças”; *qquenku qquencucta taquini*, o *cuncactam qquenku-chicuni* “Gargantear, o cantar contrapunto”; *qquenkumuyuctam taquini* “Baylar o dançar mudanças”. Es muy interesante notar la posible presencia prehispánica del contrapunto en el coro andino, aunque el autor no especifica el contexto. La existencia de máscaras y disfraces en los bailes se manifiesta a través de las “mudanças” de una semblanza a otra.

Conclusiones

Al presente ensayo le falta aún mucho por añadir, comparar e interpretar. Sirve, sobre todo, como una invitación a los antropólogos, etnomusicólogos y otros científicos sociales para emprender un estudio profundo de esta área cisandina norteña tan importante y desconocida.

A pesar de su gran valor cultural, la rica tradición coreográfica y musical vernacular de la sierra andina del departamento de Lambayeque no ha sido recopilada en forma sistemática ni completa.¹²

Sin embargo, las posibilidades de reconstruir la historia cultural de la zona son ampliamente facilitadas gracias a la recopilación pictográfica del Obispo Martínez Compañón hace dos siglos, y al archivo fotográfico de Enrique Brüning del siglo pasado (ver Martínez Compañón 1978, 1985; Raddatz 1990; Schaedel 1988; Vreeland 1989).

Juntos, estos valiosos catálogos constituyen un acervo documental sin precedentes en América Latina para el estudio de la aculturación de las etnias dentro de una sola región geográfica -la costa y sierra del norte del Perú-. Basándose en un registro arqueológico relativamente bien preservado en diversos medios, es posible establecer un punto de partida en la época prehispánica tardía, y un derrotero para trazar el proceso histórico regional. Un examen minucioso y comparativo facilitará la reconstrucción de las expresiones artísticas de las etnias locales, para medir y evaluar la continuidad y el cambio cultural norandino.

12. Una documentación preliminar, basada en registros audio visuales de la música y las danzas de la sierra de Lambayeque, ha sido realizada por el Proyecto Preservación de la Música Tradicional Andina de la Pontificia Universidad Católica del Perú, durante los años 1990 y 1991, en cuya realización participó el autor de este artículo, en representación de la Sociedad de Investigación de la Ciencia y Arte Norteño.

Bibliografía

- ALTIERI, Radamés A. (editor)
 1939 *Arte de la Lengua Yunga (1944). Fernando de la Carrera.* Reedición con introducción y notas por Radamés A. Altieri. Tucumán: Instituto de Antropología.
- BACKMAN, E. Louis
 1952 *Religious Dances in the Christian Church and in Popular Medicine.* London: Allen and Unwin.
- BIBLIOTECA DE AUTORES ESPAÑOLES
 1965 "Relación de la Ciudad de San Francisco de Quito, 1583." En *Relación Geográfica de Indias, Vol. II: El Maestre Scuella de Quito.* Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, Tomo XXXIV.
 [1585 ?] *Relación Geográfica de Indias.* Vol. II. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, Tomo CLXXXIV.
- CAMINO, Lupe
 1992 *Cerros, Plantas y Lagunas Poderosas: la medicina tradicional al norte del Perú.* Piura: CIPCA
- CASTRO POZO, Hildebrando
 1974 *Nuestra Comunidad Indígena.* Lima: Editorial El Lucero.
- COBA A., Carlos Alberto
 1985 "Danzas y Bailes en el Ecuador." *Cultura* (Revista del Banco Central del Ecuador) 7(21).
- COOMBS LYNCH, David
 1987 *Todos Somos Iguales. Concepciones idealizadas y realidad social en una comunidad quechua de Cajamarca.* Yarinacocha: Centro Amazónico de Lenguas Autóctonas Peruanas "Hugo Pesce"
- COTARELO Y MORI, Emilio
 1911 *Colección de Entremeses, Losas, Bailes, Jacaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI a Medios del XVIII.* Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Tomo 17.
- DURAND, José
 1979 "Romances y Corridos de los Doce Pares de Francia." En *El Romancero de Hoy: Nuevas Fronteras.* Madrid: Cátedra-Seminario R. Menéndez Pidal.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca
 [1609] *Comentarios Reales de los Incas, Obras Completas.* Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, Tomos 132-135.

- GASPARINI, Graziano y MARGOLIES, Luise
1977 *Arquitectura Inka*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- GONZALEZ HOLGUIN, Diego
[1608] *Vocabulario de la Lengua Qquichua o del Inca*. Lima: Universidad
1952 Nacional Mayor de San Marcos.
- GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe
[1614] *El Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno*. París: Institut
1939 d'Ethnologie, Travaux et Memories, T. 23.
- HYSLOP, John
1990 *Inka Settlement Planning*. Austin: University of Texas Press.
- IAEC
1990 *Inkahuasi*. Instituto Andino de Estudios Culturales.
- IVANOVA, Anna
1970 *The Dance in Spain*. New York: Praeger.
- JIMENEZ BORJA, Arturo
1947 "Coreografía Colonial." Acuarelas mandadas a hacer por D. Baltasar
Jaime Martínez Compañón y Bujanda. *Cuadernos de Cocodrilo*. Lima.
1955 "La Danza en el Antiguo Perú." *Revista del Museo Nacional* 24:111-
136.
- KESSEL, Jan van
1982 *Danzas y Estructuras Sociales de los Andes*. Cuzco: Centro de Estudios
Bartolomé de las Casas.
- KOSOK, Paul
1966 *Life, Land and Water in Ancient Peru*. New York: Long Island
University Press.
- LEON BARANDIARAN, Augusto y Rómulo Paredes
1934 *A Golpe de Arpa*. Lima.
- MARTINEZ COMPAÑON Y BUJANDA, Baltasar Jaime
1978 y *La Obra del Obispo Martínez Compañón Sobre Trujillo del Perú*
1985 *en el Siglo XVIII*. Madrid: Centro Iberoamericano de Cooperación,
Tomos I y II.
- MARKMAN, S. David
1977 "Reflejo de las Variables Etnicas en la Urbanización de Centroamérica
Colonial: la mestización como una causa determinante del carácter
urbano y arquitectónico." *En Asentamientos Urbanos y Organización
Socio-productiva en la Historia de América Latina*, J.E. Hardoy y R.P.
Schaedel, editores. Buenos Aires: Ediciones SIAP.

- MEJIA SANCHEZ, Ernesto y DURAND, José
 1982 "Teatro Popular Nicaragüense: Los Doce Pares de Francia en Niquinohomo." *Anuario de Letras*, Vol. XX: 287-330. Facultad de Filosofía y Letras. México: Centro de Lingüística Hispánica.
- MILLONES, Luis y TOMOEDA, Hiroyasu
 1992 "La Danza de la Degollación del Inca." *Bulletin of the National Museum of Ethnology* 17 (1):143-159.
- NUÑEZ DEL PRADO, Oscar
 1990 "Informe sobre viaje a Incahuasi". Mimeo.
- PERU
 1974 *Censos Nacionales. VII de Población y II de Vivienda*, 4 de junio de 1972. Lima: Instituto Nacional de Estadística.
 1983 *Censos Nacionales. VIII de Población, III de Vivienda*, 1981. Lima: Instituto Nacional de Estadística.
- POOLE, Deborah A.
 1991 "Rituals of Movement, Rites of Transformation: pilgrimage and dance in the highlands of Cuzco, Perú." En *Pilgrimage in Latin America*, N. Ross Crumrine y Alan Morinis, editores. Westport: Greenwood Press
- PUIG T., Esteban
 1991 "Folclor Norteño en las Acuarelas de la Obra de Martínez Compañón." En *Vida y Obra del Obispo Martínez Compañón*, J. Navarro, et al. Piura: Universidad de Piura.
- RADDATZ, Corinna (editor)
 1990 *Documentos Fotográficos del Norte del Perú de Juan Enrique Brüning (1848-1928)*. Hamburgo: Hamburgisches Museum für Völkerkunde.
- RAMIREZ ADRIANZEN, Miguel Justino
 1966 *Huancabamba, su Historia, su Geografía, su Folklore*. Lima: Imprenta del Ministerio de Hacienda y Comercio.
- ROJAS DE FERNANDEZ, María
 1984 *Región Norte: Información Estadística*. Chiclayo: CES Solidaridad.
- ROSA Y LOPEZ, Simon de la
 1904 *Los Seises de la Catedral de Sevilla*. Sevilla.
- SCHAEDEL, Richard P.
 1952 "La Representación de la Muerte del Inca Atahualpa en la Fiesta de la Virgen de la Puerta en Otuzco." *Cultura Peruana* 11(53):23-25.
 1988 *La Etnografía Muchik en las Fotografías de H. Brüning 1886-1925*. Lima: COFIDE.
 1991 "Locational Symbolism: la Fiesta de Los Reyes o del Niño in Northern Peru." En *Pilgrimage in Latin America*, Cumrine y A. Morinis, editores. New York: Greenwood Press.

SCHAEDEL, R.P. y GARRIDO, José Elogio

- 1953 "El Obispo D. Baltasar Jaime Martínez Compañón y la Etnología del Perú a Fines del Siglo XVIII." *Revista del Museo Nacional* 22:75-103.

SCHEJELLERUP, Inge

- 1991 *Razón de las Especies de la Naturaleza del Obispado de Trujillo del Perú*. Trujillo: Museo de Arqueología.

SEVILLA EXEBIO, Julio C.

- 1989 "La Danza Taki." *Suplemento Dominical*, Diario La Industria, 1 de octubre, p. 8.
1991 "La Cruz de Penachí." *Suplemento Dominical*, Diario la Industria, Chiclayo, 15 de setiembre, p. 10.

SIMON MUNARO, Yehude y TORRE VILLAFANE, Germán

- 1983 *Lambayeque-Producción Ganadera y Comunidades Campesinas*. Chiclayo: CES Solidaridad.

VREELAND, James M., Jr.

- 1987 "La Tonada del Chimu en la Fiesta Andina de Incahuasi." *Suplemento Dominical*, Diario La Industria, Chiclayo, 18 Octubre. p.6.
1991 "Lambayeque: La Tradicional Fiesta Norteña." *Suplemento Dominical*, Diario La Industria, Chiclayo, 24 febrero, pp. 6-7.

VREELAND, James M., Jr. (compilador)

- 1989 *Lambayeque, Estudios Monográficos de Enrique Brüning*. Monsefú y Chiclayo: SICAN.

El baile de los *negritos* y la danza de las tijeras: Un manejo de contradicciones

Michelle Bigenho

Introducción

En este artículo se presenta una descripción de las fiestas religiosas realizadas en Lima por los migrantes de la provincia de Lucanas, departamento de Ayacucho.¹ Se enfocan dos danzas principales: la danza de las tijeras y el baile de los *negritos*. A través de ellas se observa un manejo simultáneo de contradicciones de varios discursos dentro de un solo sistema religioso, denominado, por los estudiosos, el “catolicismo popular”.² Este manejo de conflictos llega a expresarse, inclusive, en los códigos estéticos que rigen todo lo relacionado con la música en la fiesta. A través de un estudio que enfoca a la música y a la danza en la práctica festiva, se plantea que estas representaciones aún no han perdido su significado religioso en la ciudad, siempre y cuando se tome en cuenta el contexto en el que tocan los músicos y en el que bailan los danzantes.

La fiesta patronal actual en Lima ha pasado por cambios en el tiempo y en el espacio. La fiesta en el pueblo refleja los cambios en el nivel de la producción en la sierra. Esta fiesta modificada se traslada al contexto

-
1. El siguiente texto es el resultado de una investigación llevada a cabo entre 1989 y 1991. La versión completa de esta investigación fue presentada como tesis de magister en antropología en la Pontificia Universidad Católica del Perú con el título de “Contratos con Dios, Pactos con el Diablo: la perspectiva religiosa de músicos y danzantes” (1991). Para realizarla conté con la colaboración de muchas personas, a quienes debo agradecer, entre ellas, a Máximo Damián, Isabel Asto de Damián, Erasmo Cuevas, Cecilia Esteves, Teófilo Altamirano, Juan Ansión, Jorge Recharte, Manuel Marzal, Daysi Kocchiu, Carlos Alberto Cruz, y a José Antonio Rodríguez.
 2. Juan Ansión ha trabajado esta línea de la cultura andina que subraya el manejo de los conflictos como parte importante y persistente del proceso sincrético (1989:5).

urbano, donde los participantes actuales viven bajo la presión de la crisis económica. La pomposidad con que se celebraba la fiesta no es la misma ni en el pueblo de origen, ni en Lima, pero lo que siguen celebrando es un rito festivo que todavía tiene motivaciones religiosas.

A pesar de las transformaciones, en Lima los gastos económicos de la fiesta todavía se sufragan a través del sistema de cargos. Este sistema no es sólo un mecanismo para establecer relaciones de poder simbólico, sino también una manera de cumplir con un culto religioso. En los volantes que se preparan para anunciar las fiestas en Lima aparecen los siguientes cargos: el mayordomo, el alférez, el *adornante*, el *negro capataz*, el *chamizo*, el comisario, y el *danzaq mayor*. El mayordomo o “dueño de la fiesta” es el cargo principal e implica el resguardo de la imagen del santo durante todo el año. El alférez está a cargo de la realización de la misa “con la asistencia de la imagen” del santo. El *adornante* cuida la presentación y ornamentación del santo durante la fiesta y contrata a la banda que “anima la procesión”. El *danzaq mayor* contrata a la cuadrilla del danzante de tijeras que baila el “gran *atipanakuy*” hasta las últimas consecuencias”. El *negro capataz* contrata a los *negritos* que están “ataviados de cintas multicolores, poesías y canciones como para la ocasión”. El *chamizo* representa a los “cómicos autóctonos que son el hazmereír del público asistente”. Todo esto es un ejemplo de cómo los lucaninos esperan que se realice su fiesta.

En la siguiente parte expongo mis observaciones de lo que se realizó en la práctica festiva, primero en relación al baile de los *negritos* y luego en relación a la danza de las tijeras.

Fiestas en las que bailan los *negritos*

El baile de los *negritos* se danza en varios lugares de la región andina y en una variedad de representaciones. En Lucanas es un baile poco estudiado, tal vez por estar bajo la sombra del gran interés por el otro baile de esta región: la danza de las tijeras. Sin embargo, el baile de los *negritos* resulta ser una pieza más en el rompecabezas del sistema religioso de los lucaninos. Los *negritos* parecen seguir más el discurso católico mientras que la danza de las tijeras se mueve constantemente entre lo andino y lo católico. Por eso, es necesario contrastarlo con la danza de las tijeras para ver cómo cada una se sitúa en la cosmovisión lucanina.

3. El *atipanakuy* es la competencia entre las cuadrillas de los *negritos* o entre los danzantes de tijeras.

En las celebraciones lucaninas realizadas en Lima, el baile de los *negritos* está presente en las fiestas de la Virgen de Cocharcas, la Virgen del Rosario, la Virgen de la Inmaculada Concepción, la Virgen de la Candelaria y la Virgen de la Asunción. En ellas no bailan danzantes de tijeras, sino solamente los *negritos*.⁴ Al final de esta primera parte expongo algunas explicaciones posibles de este vínculo exclusivo entre la virgen y los *negritos*.

Para orientar al lector sobre la representación ritual de los *negritos*, expongo la siguiente descripción. Una cuadrilla de *negritos* consiste de cuatro bailarines acompañados por un arpa, un violín, un *chinchichi* (un instrumento metálico de percusión), y a veces un tambor. Cada bailarín se viste con camisa, pantalón, y zapatillas blancas. Del *carguyoq* reciben un sombrero, un pañuelo de cuello, un pañuelo de mano, un chicote, una campanilla y un poncho con cintas de varios colores. Se dice que las cintas representan la ropa trapeosa de los esclavos negros, y los pasos del baile representan “la pisa de uvas” que éstos tenían que realizar. June Nash la describe en la “morenada”, una danza semejante de Oruro, Bolivia, que se baila en el carnaval por devoción a la virgen (1979:128). Aunque la vestimenta y algunos significados son distintos, sigue siendo una dramatización de los esclavos negros pisando uvas bajo el control directo del *caporal* (1979:129-131).⁵

El baile de los *negritos* en la fiesta lucanina sigue una secuencia: el ensayo durante la *anticipa*, el *discurso o divino* en la procesión, el saludo a la virgen con canto y baile, el *atipanakuy*, y la despedida de la virgen también con canto y baile. En la práctica, dentro de esta secuencia general, en cada presentación hay tres etapas observadas. En primer lugar, comienzan bailando los cuatro en un círculo. Cada uno tiene el chicote estirado entre una mano y la otra, a la vez que van haciendo sonar las campanillas. En segundo lugar, se juntan cerrando el círculo para cantar a la virgen bajo la dirección del *caporal*. Cantan en grupo varias frases entre las cuales hay intervalos musicales. Cuando cantan señalan a la virgen con la mano. En tercer lugar sale cada bailarín, uno por uno, para hacer pasos de zapateo. Durante este paso el chicote está colgado del cuello y las manos descansan sobre la espalda baja. Terminan cada secuencia al volver al primer paso bailando juntos.

4. Otra fiesta donde no se presentan danzantes de tijeras es la Navidad. En Navidad se bailan *huayllas* y *pastores* -baile y canto en el que se presentan mujeres y hombres-. Para completar el cuadro religioso de la danza lucanina espero, en el futuro, hacer una investigación sobre las *huayllas*. En este trabajo me limito sólo al análisis de los *negritos* y los danzantes de tijeras, sobre los cuales tengo suficientes datos.
5. El *caporal* es el líder de la cuadrilla de *negritos* y es el maestro con quien se debe concretar la contratación del conjunto.

He observado el baile de los *negritos* dentro del contexto de tres fiestas en Lima: la fiesta de la Virgen de Cocharcas en 1989 y en 1990 y la fiesta de la Virgen de la Inmaculada Concepción en 1990. En la fiesta de la Virgen de Cocharcas pude apreciar cambios de un año a otro. Por otro lado, también pude observar la diferencia en las celebraciones de dos pueblos lucaninos en Lima, porque la Virgen de Cocharcas es la patrona de Ishua mientras que la Virgen de la Inmaculada Concepción es la patrona de Aucará. A continuación describo la práctica ritual observada en estas dos fiestas.

La fiesta de la Virgen de Cocharcas de Ishua en 1989

Anticipa

Siempre tuve dificultad en conseguir información sobre el lugar de la *anticipa* en las fiestas celebradas en Lima. Muchos paisanos simplemente no lo sabían. Tampoco he visto en ninguno de los volantes de las fiestas, propaganda alguna que anuncie la *anticipa*. Más bien, la noticia de alguna celebración de *anticipa* “corre de boca en boca” entre las personas más cercanas a los *cargontes*. En el pueblo de origen todos viven en lugares cercanos y por eso se enteran de los planes con rapidez; pero en la ciudad, con los paisanos viviendo dispersos en Lima Metropolitana, pocos se enteran y asisten a la *anticipa*. A pesar de preguntar siempre a mis informantes, sólo me enteré de una *anticipa* de todas las fiestas a las que he asistido.

La *anticipa* se danzó un sábado 2 de setiembre. Empezó en la casa de un *carguyoq* de los *negritos* en Pueblo Libre (uno de los treinta y ocho distritos de la provincia de Lima). A las ocho de la noche, la casa todavía estaba vacía, y los bancos y las sillas colocadas contra las paredes de la sala. Un hijo de la familia cosía las últimas cintas en la ropa de los *negritos*. Poco a poco la gente fue llegando hasta que por fin estuvo completa la cuadrilla de los *negritos* con su violín, arpa y *chinchichi*.

Lo que marcó simbólicamente el comienzo de la fiesta fue la entrega de la vestimenta y el discurso de consejos que dio el *caporal* de los *negritos* al *carguyoq*. El siguiente ejemplo fue dado por un *caporal* de Aucará:

“Desde este momento ustedes son como padre y madre para todos los *negritos*, los músicos, todo lo que está contratado. Ustedes dos, con su esposa, representa como un padre y madre para todos los *negritos*, los músicos, todo lo que está contratado. Uds. dos, con su esposa, representa como un padre y madre. Ud. tiene que dar su alimento

y todo y Ud. tiene que portarse ya hasta después de la fiesta y en la fiesta Ud. tiene que ser derecho, claro, portarse bien. Para eso las visitas, los compadres, todos tienen que estar cerca de Ud. Y Ud. tiene que poner mucha atención. No va a ser otra cosa como hay en otro sitio, comienzan llo. Cualquier cosa, Uds. ya, y por consiguiente nosotros también tenemos que portarnos bien. Todos tenemos que estar estricto a los órdenes y el público. El público que manda y nosotros tenemos que obedecer. Para eso está llamado acá los *capataces*: ellos tienen que ver, velar a todos. Entonces estimado *maiso*, así es la costumbre y Uds. tienen que sacarnos y nosotros también hacerles pasar bien a Uds. siquiera para un recuerdo. Después ya de la fiesta nos toca ya la retirada, cada uno; ya nos separamos de cada uno, hasta mientras nuestra despedida.”

Recibían sus accesorios del *carguyoc* aunque la vestimenta con cintas les fue entregada sólo para el día central. Los músicos también recibían pañuelos y ponchos. El *caporal* de los *negritos*, al recibir las prendas de la vestimenta, dirigía un discurso al *carguyoq* advirtiendo que su cuadrilla quedaría “como hijos suyos” y que el *carguyoq* sería el responsable de la alimentación de los *negritos* mientras dure la fiesta. Entre platos de *cau cau* con arroz y tragos de licor quemado, salían los *negritos* a ensayar sus primeros cantos y pasos, como prueba, antes de presentarse ante la virgen.

A las once llegó el mayordomo de la fiesta con un brazo enyesado. Una amiga de Lucanas me contó la historia desafortunada del mayordomo y su familia: se habían accidentado en su auto; algunos perdieron la vida. Primero me dijo que quien manejaba el auto estaba ebrio, para añadir enseguida: “La gente dice que la virgen le ha castigado porque no la ha cuidado bien”. La primera explicación proviene de la perspectiva del sentido común, la segunda de la perspectiva religiosa del catolicismo popular.

A la una de la madrugada el mayordomo nos invitó a su casa en La Campiña para saludar a la virgen. Algunos se fueron a sus casas, pero muchos subieron al camión del *carguyoq* para atravesar la ciudad con él. Al llegar, parecía que allí no estaba la virgen y la gente reclamaba desde el camión para volver a Lima. Sin la virgen no había razón para que siguiera la fiesta hasta el día siguiente.

Cuando el camión se alistaba para volver, vieron llegar, en su auto, al mayordomo con la virgen. Bajaron todos del camión saludando a la imagen de la virgen que portaba la señora del mayordomo; todos la saludaron como si fuera una persona. Dentro de la casa fue colocada en

una mesa y encima de ella una especie de arco revestido con flores. Los *negritos* saludaron a la virgen con cantos y bailes. Como un conjunto aparte, también la saludaban dos señores que tocaban la *chirisuya*⁶ y el tambor. Mientras tanto los *negritos* seguían bailando en otro rincón. Aunque me pareció un poco caótico, poco a poco fui dándome cuenta que tener dos o tres conjuntos tocando a la vez, música distinta, era lo más “natural” en la fiesta. Entre bailes, cantos y *huaynos* con el violín y el arpa, el mayordomo servía sopa de mote y chicha de jora. A las siete de la mañana del domingo la gente subió al camión para regresar a Pueblo Libre.

La misa y la procesión

Al medio día del domingo, el 3 de setiembre, los lucaninos celebraron una misa para la Virgen de Cocharcas en la iglesia de la Plaza Manco Cápac, auspiciada por el cargo que llaman alferez. Salieron de la iglesia con la imagen para dar inicio a la procesión.

Entre la muchedumbre saludé a varias personas que habían estado presentes en la celebración de la noche anterior. Ahora estaban con todos los miembros de sus familias, a diferencia del día anterior donde sólo algunos estuvieron presentes. Las señoras, con vestidos elegantes, usaban tacos mientras que sus hijas vestían *blue jeans* nuevos con zapatillas de marcas conocidas. Por lo general sólo las señoras ancianas asistieron con pollera. Tanto el mayordomo como los otros *cargotes* estaban con terno. Durante la procesión me pareció que habían más mujeres que hombres, pero en el local parecía lo contrario. En otra oportunidad le pregunté a una señora que bailaba *huaylías*: “¿Por qué no va a las fiestas?” Me respondió señalando la necesidad de trabajar los domingos porque es vendedora de frutas en el mercado de San Juan de Miraflores. ¿Cuántas otras que trabajan como comerciantes se quedarán trabajando el domingo mientras otros familiares van a la fiesta? Para algunos, los ingresos económicos del domingo siguen siendo vitales para su supervivencia en Lima.

La procesión, en plena calle, entre autos y microbuses, avanzaba desde la plaza Manco Cápac hasta el local Abtao. La imagen de la virgen era otra, más grande que la de la noche anterior. En esta ocasión iba acompañada por dos cuadrillas de *negritos*, una banda, un *wakrapuku*

6. La *chirisuya* es un instrumento de viento (tipo oboe) que es “hecho del hueso del cóndor” según mis informantes.

o corneta (trompeta andina construida con cuernos de vacuno en forma de espiral), y los cómicos. El cargo del comisario auspició las cornetas. Los cómicos o *chamizos*, vestidos de mujeres, de policías y de otros personajes, correteaban entre el público haciendo pequeñas travesuras bajo sus máscaras para hacer reír a la gente. Cuando la imagen se detenía, los *caporales* de cada cuadrilla presentaban un *discurso* o *loa* a la virgen, haciendo sonar sus campanillas entre frases. Desafortunadamente en la grabación de la procesión no pude captar todo el *discurso* que en parte, fue el siguiente:

“Oh Madre linda en este día
Oh Virgen de Cocharcas
Sus hijos ishuanos en este día estamos reunidos para festejar
Oh Virgen de Cocharcas del pueblo de Ishua
No permita que los hijos sufran...
Oh Madre, es la abogada del ishuanos...
Oh Madre linda de Ishua, en este día
Los *negritos* la adoramos con estas cintas multicolores
Porque una madre no sólo en el cielo une flores adorando este mundo
Oh Madre linda pedimos bendiciones a [nombra al *carguyoq*]
Oh Madre linda... pedirte bendiciones para tus hijos ishuanos.”

A continuación se reiniciaba la procesión entre el tráfico, los cómicos, las cornetas y la marcha solemne de la banda.

Día central en el local

Llegando al local, la procesión se dispersó. Los que llevaban la imagen, los músicos, los danzantes y los *chamizos* entraron de frente. El público quedó afuera contemplando y discutiendo sobre el precio de la entrada. En la mayoría de las fiestas a las que he asistido en Lima, cobran por la entrada, aunque a veces disfrazan el precio al llamarlo, simbólicamente, “una colaboración”. La entrada a las fiestas ishuanas era relativamente barata, representando la mitad o la cuarta parte del costo de la entrada a otras fiestas. Este hecho quedó como un obstáculo para algunos, aunque poco a poco casi todos fueron ingresando. Cobrar por la entrada a la fiesta difiere mucho del espíritu de generosidad de ésta. Sin embargo, estos fondos, por lo general, van al club o grupo que ha promocionado la fiesta y pueden ser destinados hacia el pueblo de origen o para algún bien colectivo del grupo de migrantes. A la vez vale la pena mencionar que varios paisanos me expresaron su desconfianza de que el dinero llegara a utilizarse para estos bienes comunes.

El local de Abtao se parece a una playa de estacionamiento a la que, de un día a otro, han decidido echar cemento y transformarla en un local de actividades. Afuera sólo hay una ventanilla desde donde se venden las entradas, y una puerta grande que permanece cerrada, ya que la gente entra por la pequeña puerta falsa. Hay varios bancos dentro del local que, por lo general, rodean un escenario central, donde se realizan las principales actividades. Gran parte del local no tiene techo. En un rincón hay una pieza desde donde se vende cerveza y bebidas gaseosas; en otro, siempre se coloca una señora que vende la comida que ella misma ha preparado. Otras piezas dicen “damas” y “caballeros” en los letreros, pero son “servicios higiénicos” en el mínimo sentido de la palabra. En las paredes del local permanecen pegados algunos volantes de actividades pasadas.

En el centro del local colocaron a la virgen bajo un arco de ramas y la adornaron con flores. Todos los adornos de la virgen estaban a cargo del *adornante*, quien en esta fiesta también auspició la banda que acompañaba a la procesión y que más adelante tocaría *huaynos* para que bailara el público.

En contraste con la *anticipa*, todo lo que era comida y trago estaba a la venta. El mayordomo recibía a la gente bajo un pórtico especial de ramas con verduras colgadas de ellas. Allí, el mayordomo ofrecía pisco y chicha de jora a sus paisanos, quienes le colgaban dinero en su ropa “según la voluntad”, “si la fiesta estaba buena”.

Mientras tanto cada cuadrilla de *negritos* hacía su saludo a la virgen por medio de cantos y bailes antes de enfrentarse en el *atipanakuy*. En el *atipanakuy* compiten las cuadrillas entre si y también los bailarines de una misma cuadrilla, “para sacar el mejor *negrito* de todos”. Como en las competencias entre danzantes de tijeras, ésta también es informal y ningún bailarín ni cuadrilla es declarado ganador. Thomas Turino, al observar el mismo fenómeno en los conjuntos musicales de los conimeños, sugiere que esta informalidad de la competencia deja que varios grupos a la vez sientan el orgullo de “haber ganado” (1989:19). Al no anunciar al ganador, cada cuadrilla y bailarín tiene la posibilidad de jactarse de serlo.

Después del *atipanakuy* la gente bailó *huayno* con la música de la banda. Anunciaron por micrófono los cargos para el próximo año. Cuando se alistaban para llevar la imagen de la virgen fuera del local hasta el próximo año, los *negritos* se despidieron de ella con cantos y bailes, y la acompañaron hasta la puerta del local. Ellos continuaron bailando en un rincón mientras la banda tocaba *huaynos*. La fiesta siguió pero no

por mucho tiempo; era la noche del domingo y muchos tenían que trabajar al día siguiente.

La fiesta de la Virgen de Cocharcas de Ishua en 1990

Desde hace algunos años el Perú experimenta una aguda crisis económica. En 1989 el Perú estaba viviendo el último año del gobierno de Alan García con hiperinflación; los precios cambiaban de una semana a otra. En setiembre de 1990 los peruanos recién acababan de recibir el golpe aún más duro que representaba el plan económico del nuevo presidente Alberto Fujimori.

En este contexto, las veces que preguntaba dónde se iba a realizar la fiesta de la Virgen de Cocharcas, recibía respuestas llenas de dudas. La gente comentaba que no iba a haber fiesta este año, que sólo se iba a celebrar una misa para la virgen y que los *cargontes* pasarían los cargos el siguiente año. Finalmente, se realizó la fiesta y el comentario que escuché fue el siguiente: "Los mismos mayordomos insistieron en realizar la fiesta porque ellos saben que la virgen castiga"; otro ejemplo de la vigencia del catolicismo popular. Nadie me pudo decir si se realizaría la *anticipa* y en qué lugar. Después, una señora me dijo que no se llevó a cabo. Paso entonces a describir las actividades del día central.

La misa y la procesión

Toda la fiesta se realizó dentro del local Turpo en el distrito de Chorrillos, un recinto mucho más grande que el de Abtao. El local Turpo es un lote grande, cerrado por una pared, todo de tierra, sin nada de cemento; en las partes más alejadas del centro crecen plantas y algunos árboles. Aquí también desde una habitación se venden las bebidas y en otro lugar una señora vende comida preparada. En contraste con Abtao, no hay bancos y la gente se acomoda, echándose en el pasto. No hay baños con cartelitos y uno hace sus necesidades al estilo del campo, en las partes alejadas del local. La sensación de mayor amplitud que da el local también se debe a su ubicación: Abtao está en el medio del distrito de La Victoria, un barrio más antiguo, mientras que Turpo está en una zona de pueblos jóvenes en las afueras de Chorrillos.

La misa fue celebrada en quechua, en el local, frente a la imagen de la virgen. En un momento el cura preguntó si la gente se acordaba del quechua. Todos dijeron que sí y que siguiera en quechua. Al final la gente dejó ofrendas consistentes en velas, vino y pan a los pies de la

virgen, siendo anunciadas por micrófono cada persona y su ofrenda. Terminó la misa con un canto en quechua a cargo de un señor que cantaba con micrófono y sin acompañamiento instrumental.

La procesión no salió a la calle sino que se quedó dentro del local, dando solamente una vuelta en el interior de éste -a pesar de ello duró más de una hora-. El cura la acompañaba; algo que no había ocurrido el año anterior en La Victoria. Cuando la procesión se detenía, el cura hablaba, cantaban y bailaban las dos cuadrillas de *negritos*, y los *caporales* presentaban sus *discursos* a la virgen. Varios *negritos* bailaron también el año anterior. Pude captar lo siguiente de uno de los *discursos*:

“Ay Madre linda, Virgen de Cocharcas...
 Oh Madre linda tus hijos de Ishua
 En este día se encuentran reunidos para festejar tu día
 Oh Madre linda... estrella del cielo...
 No dejes que tus hijos ishuanos sufran...
 Nosotros de rodillas pedimos tu bendición Madre
 Oh Madre linda de Ishua
 Pido bendiciones al [nombra al *carguyoq*]
 Así festejan los *negritos* con estas cintas multicolores.”

La procesión avanzaba al son de las marchas de la banda. Mientras tanto el *wakrapuku* y después la *chirisuya* se escuchaban a través del micrófono, haciendo competencia a toda la música de la procesión.

Día central en el local

Después de la procesión los mayordomos se establecieron bajo un pórtico enramado para servir chicha de jora y tragos a los paisanos que venían a colgar billetes en su pecho. Una amiga con quien conversaba me comentó que no quería acercarse hasta allí porque unos parientes estaban de cargo y ella de todos modos tendría que poner algo de dinero. La “sanción” por no hacerlo es que los paisanos hablen mal de uno. Sin embargo, el cumplimiento de la norma depende de las disposiciones de los individuos. La estrategia de mi amiga era no acercarse para que no se dieran cuenta de su presencia. En otras fiestas detecté la misma táctica, pero en todas excepto en ésta finalmente se llegaba a poner algo de dinero.

Después de saludar a la virgen, cada cuadrilla de *negritos* y la banda, en un extremo del local empezó el *atipanakuy* mientras que, a la vez, la banda tocaba *huaynos* en el otro. A pesar de que el violín y el arpa de los *negritos* tocaban con micrófono, el sonido de la banda de instrumentos de viento hacía buena competencia con ellos. Por un lado

podemos decir que el baile del *huayno* muestra el nivel recreativo de la fiesta y, por otro lado, el baile de los *negritos*, por su motivo religioso, está dedicado a la virgen.

En pleno *atipanakuy* un señor empezó a explicar por micrófono al público el “por qué” de los *negritos*: por qué se llaman *negritos* y qué representan. A este discurso nadie parecía hacerle caso, quizás debido al excesivo volumen de la música de los *negritos* y a la música de la banda de instrumentos de viento.

Al terminar el *atipanakuy*, el cornetista y luego el violinista, empezaron a tocar mientras la gente espontáneamente cantaba en quechua. Las voces seguían la tonada del violín, pero cuando entraba la corneta, ésta lo hacía a distancia de una quinta inferior al violín. La banda se sumó luego, y a todo esto, desde un rincón, un violín y un arpa tocaban *huaynos* sin micrófono que acompañaban a los cantantes y a los bailarines. Si el comportamiento musical refleja el comportamiento social y cultural, me pregunto si este es otro ejemplo de un manejo simultáneo de múltiples discursos, en este caso musicales, que para mi oído parecen contradictorios pero que para el oído de los paisanos son de lo más “naturales”. Los cargos para el próximo año fueron anunciados antes de que se despidieran todos los conjuntos de la virgen.

La fiesta de la Virgen de la Inmaculada Concepción de Aucará en 1990

Día central en el local

El 9 de diciembre se realizó esta fiesta aucarina en el local Abtao de La Victoria. En esta fiesta me llamó la atención la diferencia de precios. La entrada costaba cuatro veces más que en las fiestas ishuanas y la venta de la comida estaba al doble del precio de venta en las fiestas de Ishua. Cada lista de precios decía “una colaboración de [...] intis”. Pregunté para qué era la “colaboración” y me respondieron: “Para la construcción del techo del local”. A diferencia de Ishua, Aucará tiene un local propio en la calle José Gálvez en La Victoria. Los sobrepagos en la fiesta tenían como finalidad un bien colectivo para el pueblo aucarino migrante.

Todo costaba más, pero a la vez lo que ofrecían los mayordomos al público en general también era abundante. A todos les daban bocaditos tipo pasteles, sopa de mote, y chicha de jora. Lo que ofrecían a todo el público era lo que los mayordomos de la fiesta de Ishua daban sólo a un grupo reducido en la *anticipa*.

El mayordomo no recibía a sus paisanos bajo un pórtico como lo hacían los ishuanos. Pero la costumbre de colgarle dinero era la misma. Fue la primera vez que llevaba la cámara de video a una fiesta de Aucará y me acerqué al mayordomo para hablar del asunto con él, ofreciéndole una copia de lo que filmara.⁷ Pareció gustarle la idea. Al poner algo de dinero recibí una tarjeta con la imagen de la virgen con una plegaria y los nombres de los mayordomos impresos atrás. Después me ofrecieron un coctel de pisco con fresas.

Con el permiso del mayordomo empecé a filmar a los *negritos* desde el saludo hasta el *atipanakuy*, y la despedida y acompañamiento a la virgen hasta la puerta de salida. Durante el baile del *atipanakuy*, el *caporal* salió a dedicar la siguiente poesía al público:

“Mi saludo muy tierno para todos mis hermanos aucarinos...
 De la provincia de Lucanas.
 Nos hemos dado cita en este instante, en este lugar
 Para celebrar una vez más a la Virgen Concebida, a la Virgen
 Concepción
 Yo, como hijo aucarino me cabe interpretar unas cuantas frases
 Y aunque no encontrara la belleza ni la galanura
 De académicos de la idioma castellana
 Pero sí, el sentir el sentimiento profundo de mi alma y dice así:
 [se para en el centro del local]
 Aucará, provincia de Lucanas, Aucará, tierra linda, tierra
 generosa
 Tierra donde nací, tierra donde vi la luz por vez primera
 Tus hijos...bajo la protección del Señor de Otuna
 Oh Señor de Otuna, Sacrosanto Patrón de Aucará, orgullo del Perú
 Orgullo de la provincia de Lucanas
 Aucará, tierra linda
 Tus calles, rincocito del mundo, pedacito del cielo azul
 Tus callecitas empedradas, tus casonas señoriales
 Tu placita estrellada
 Aucará milenaria...
 Con dos corazones, tres corazones, con las aguas manantiales de
 Huayhuay
 Oh Aucará milenaria
 Enclavada al pie del legendario cerro Huachuaycerca
 Aucará, tierra linda
 Tus campos florecientes de tierna primavera

7. Para referencia de otros investigadores he dejado copias de los videos en el Archivo de Música Tradicional Andina del Instituto Riva-Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú.

Tus aires de Huichapampa de sabor otoñal
Aucará, tierra mía, donde tus hijos hemos sufrido, hemos llorado
Hemos pasado los días más felices de nuestra infancia
Aucará, tierra mía
Palabras no tengo para con justicia tu gloria ensalzar
Si hubiera fuerza, más podría cantarte
Por la emoción que me embargue en este instante
En este instante hasta el cerro Huachuaycerca
En la demanda veneración para la inclinación de estos picachos
Y los ríos en los murmullos de dulce melodía
Cantan tu gloria, te canto mi pueblo de Aucará desde el fondo de
mi corazón.”

Esta poesía parece celebrar no sólo a la virgen sino también la belleza del pueblo de Aucará, los paisajes de su contexto y los recuerdos de una infancia. Es un ejemplo de la expresión de nostalgia que está vigente en muchos de los contextos rituales. La fiesta celebra a la virgen pero también hace que el paisano se acuerde de las experiencias de su infancia. Sería interesante ver si están vigentes estas expresiones nostálgicas en la fiesta del pueblo de origen. Creo que la tendencia de ver las costumbres con un sentido de nostalgia es algo general en los seres humanos, mientras haya algo de bello en la infancia que recordar. Aunque la poesía está dirigida a la imagen de la virgen menciona también con reverencia al *wamani*: “hasta el cerro de Huachuaycerca, en la demanda veneración para la inclinación de estos picachos...”

Varios danzantes también habían estado bailando en la fiesta de Ishua en setiembre. Los mayordomos mostraban cierto apuro con el *atipanakuy* de los *negritos*, porque estaban preocupados por la secuencia y horarios de otras actividades. Decían: “Que sean cortas las salidas en el *atipanakuy*” y “que la poesía del *caporal* sea corta”. Los organizadores aceleraron las actividades de los *negritos*, pensando en los otros grupos, entre ellos una banda de instrumentos de viento que tocaba *huayno*, *marinera* y hasta *salsa*, y un conjunto de danzantes folklóricos de la zona de Huamanga. Con este apuro los *negritos* finalizaron su actuación para ceder el escenario al grupo folklórico. Como en las fiestas de Ishua, los *negritos* siguieron bailando en otro rincón del local mientras otras actividades ocupaban el centro de la atención.

Durante la fiesta anunciaron los cargos para el año siguiente. Cuando salió la virgen del local, los *negritos* la despidieron y la acompañaron hasta la puerta de salida. Seguía todavía el baile general mientras los *negritos* continuaban sus pasos por otro lado.

En resumen, el rito festivo en Lima dentro del que bailan los *negritos* es limitado por el espacio y tiempo urbano. La fiesta se desarrolla en un

local cerrado durante un fin de semana. En estas fiestas se ve la identificación regional que se refleja en la poesía del *negrito*. También son situaciones para reunir fondos económicos para los proyectos de la población migrante, aunque en los asuntos económicos siempre hay una pugna entre la norma establecida y la voluntad y disposición de los individuos. Sin embargo, sigue vigente una motivación religiosa de la fiesta y del mismo baile de los *negritos*. A pesar de los momentos de crisis económica se sigue realizando la fiesta por la fe en la virgen y por su capacidad de premiar y castigar. Los *negritos* dirigen todo su canto y baile a la virgen, aunque a la vez es un medio de recreación y de expresión de su identidad regional.

Otro factor que llama la atención es la habilidad con la que se incorporan varias actividades de música y danza al mismo tiempo. Mientras que en mi cultura se pediría que toque un solo conjunto de músicos, en estas fiestas tocaban varios conjuntos a la vez sin ninguna queja de los que estaban presentes. Como la música está estructurada socialmente, esto podría ser un reflejo musical de la capacidad de manejar múltiples discursos a la vez, sin que ninguno desaparezca. Lo que para mí suena como una cacofonía, para ellos es un momento ritual en el que tienen que tocar varios conjuntos para que se reproduzca la fiesta: la que recuerdan del año anterior.

Por último, queda por explicar el vínculo del baile de los *negritos* con la virgen, y la ausencia de los danzantes de tijeras en este rito festivo. Para referirse a esta inquietud hay que analizar la ubicación de la virgen en el panteón andino. Según Juan Van Kessel ella es:

“la forma cristianizada de la Madre Tierra, la misma que invocan los bailarines promeseros adorándola con el culto de sus danzas y cánticos”. (1982:273)

Rodrigo Montoya, de manera semejante, sostiene que no es difícil reconocer algo de la virgen en la *mama pacha* y algo de la *pachamama* en la virgen (1987:49). ¿están las fiestas dedicadas tanto a la virgen del discurso católico como a la *pachamama* del discurso andino? A la vez, ¿están dedicadas las otras fiestas en que bailan los danzantes de tijeras a los santos católicos y a los *wamanis*? De lo que he podido averiguar, en el caso de los lucaninos no veo indicio de que al adorar a la virgen estén también adorando a la *pachamama*. Su adoración por los *negritos* parece seguir exclusivamente el discurso católico, aunque con la influencia de sus propios matices.

Una explicación de la ausencia de danzantes de tijeras frente a la virgen podría hallarse en todo el argumento alrededor del movimiento

del *takiy onqoy* y su posible vínculo con los danzantes de tijeras en la actualidad. Se desarrollará esto en la siguiente parte. Aquí sólo se menciona que en este movimiento había un tipo de arrepentimiento voluntario de los que seguían al *takiy onqoy* en un culto a algunas “santas” que por lo general se llamaban María y Magdalena:

“Estas mujeres -a quienes los taquiongos veneraban en calidad de santas cristianas más que de huacas andinas- eran expresiones de un deseo percibido por el núcleo del movimiento hispánico mientras, de otro lado, se libraba la batalla contra Dios.” (Stern 1982:66)

Estas santas tendrían que ser veneradas con otro baile, no vinculado a las huacas. ¿Podría estar este culto a las “santas” relacionado al culto actual a las vírgenes que se celebra con el baile de los *negritos*? Plantee esta idea como una posible explicación del vínculo exclusivo entre la virgen y el baile de *negritos* en Lucanas. Sin embargo, la comprobación de ésta requeriría de documentación etnohistórica, tarea que queda fuera de los alcances de este artículo.

Sin embargo, se puede sugerir una pista más hacia una comprensión del baile de *negritos*. Con demasiada frecuencia se toma el discurso de un informante como el hecho en sí. Con la advertencia que el discurso no es el hecho sino la interpretación de la persona que vive tal hecho, el siguiente relato es la interpretación histórica de los *negritos* relatado por un danzante de Aucará:

“*Negritos*, más o menos me doy cuenta, según los sentimientos, según el arte que bailan los *negritos*, según la pisa de uva que hace. Ahí cuenta todo, pues: como eran... los negros. Todo ahí cuenta. Entonces me doy cuenta, señorita, de que *negrito* proviene de - de Africa, pues, de los esclavos que era antes en tiempo de los españoles. Y en aquel tiempo entonces todos eran esclavos, pues, los africanos. Los grandes terratenientes, los hacendados, se compraba los negros, como animales, pues. Los negros -vendía, compraba entre ellos, los hacendados y los españoles. Y allí los hacía trabajar trabajos por hacerlos. Trabajos día y noche casi. Ellos no tenían casi libertad.

Entonces para eso ellos también, claro, tendría un día así de descanso. Y ahí ellos hacía su alegría, sus fiestas, claro, de todas maneras. En ese ellos cantaba así triste, implorando al cielo. Ellos, casi llorando, cantaba sentimental, cantos sentimentales de *negritos*. Y después bailaba con su escobilla, como ellos bailan pues, llevando miniaturas. Todo eso ellos bailaban. Sí, con escobilla, taconde uno, taconde dos, cajoneando. Todas esas cosas ellos bailaban. Todas esas cosas ellos

bailaban, contrapunto. Contrapunto ellos también hacían. Pero ellos, en vez de cinta -ahora usan cinta, pues- era todo traposo, pues. Por eso ya con cinta pues ahora; con cinta pues se viste elegante y su pañuelo en el cuello para limpiar el sudor, su pantalón ya de blanco. Zapatos sí, no tenía pues -descalzos. Así bailaban ellos...

Así cuentan los antiguos. La pisa todavía puedo contarle ¿no? La pisa, bueno ahí dice que los patrones pues, a ellos les obligaba para que trabaje para pisar uvar. Pisaba uva. Entonces ahí tenía un *caporal* que agarraba chicotillo; ese se llama *caporal*. El *capataz* era un español con su fusil, con su arma, pues. Y el *caporal* con su chicotillo mandaba a los demás negros. A látigos les hacía pisar uva. Entonces para eso tenía una mujer acá al pie del lugar... Acá se sentaba la mujer tocando su tintín, tamborcito. Al compás del baile le tocaba la negra, pues. Y ellos ya a látigos tenían que pisar uvas. Toda la noche día y noche. Entonces ahí, pues cantando también, tenían esta costumbre de cantar. Ahí pedía al Señor. San Benito era patrón de ellos, San Benito. Ahí dice pues, nombre de Dios, todo ahí menciona, pues. "María ¿de dónde has venido?" Ahí contesta la marica. "De Africa, sancudito me pico, San Benito." Todo, todo ahí pues cuenta, toda la historia que hacían, que han pasado... entre ellos. Entonces después de terminar la pisa, ya comienza la destilación del aguardiente, su obra, el trabajo de ellos. Entonces ahí prueba ellos, pues. Primeramente tenían que probar. Entonces ellos, para eso, se agarraban entre ellos; dan vuelta; comienzan a bailar y todo. Entonces saca a bailar a la marica, a este, a la mujer, a la negra. Ahí comienzan tumbar, todo, como en juego... Entonces la costumbre esta había llegado uno de Aucará, tal Bellido, de la costa. O sea que ha contratado a todos los *negritos* auténticos pues. *Negritos*, no cholitos, *negritos*. Puro *negrito* lo ha contratado y lo ha llevado para Aucará, Provincia de Lucanas. Por primera vez a la sierra, pues, es sierra; no es costa. Los *negritos*, en frío, todo allá, pues, temblaban y así bailaban los *negritos* allá. Entonces tenía que atenderlos en otra forma especial para ellos, su alimento, todo, todo especial. Y hasta ahora seguía esa atención, costumbre, aunque sea a nosotros, así cholos. Atender al *negrito* era otra forma, más atención. Atendía, pues, con cuestión de alimento de costa, de costa. Así, cualquier de la sierra no daba alimentos sino que atendía mejor que danzante, *huayllas*. Ellos, claro, lo que le daba no más, alimentaba. Pero a los *negritos* era, más distinguidos eran.

Y así, llevó pues, para Aucará, este señor, tal Bellido, cuando paso la Virgen Concepción, patrona de Aucará. O sea es una cofradía de Huisquicha que tal la dueña María Curi le regaló, dice, en año 1723, a esta cofradía, con su santo, con todo, para la virgen especial. Ahí siguieron la costumbre de *negritos*. Ya después, ya siguieron entre ellos. Entonces los *negritos* ya no era pues legítimo *negritos* sino ya -después

cambió... Era de los mistis, no más. O sea indio con español era mistis. Para ellos no más era este cargo; más decente era pues. Tierra de los mistis era Aucará, pues. Entonces allá bailaba decente pues, todo. Celebraba la Virgen Concepción. Ahí no agarraba cualquiera cargo. Cualquiera de natural, lo que era legítimo de Aucará. Ellos agarraban danzante, *huayllas*, pastores, otra cosa... Pero *negrito* cualquiera no pasaba ese cargo. Ni tampoco celebraba la Virgen Concepción cualquiera, sino los mistis. Esto era exclusivamente para que pase cargo los mistis.

Entonces ya después, se copiaron ya Cabana, Chipou. Después, ya al último, ya Puquio. Ya ellos hacen su baile de *negritos*, esas costumbres. Entonces ya la costumbre se ha venido ahora último para la ciudad de Lima. Y aquí pasan sus cargos, hacen sus fiestas, como igual que allá aunque matiné no más, porque allá duraba casi más de una semana, ocho días, diez días. Pasar cargo, ese era pomposo... Ha cambiado. También en Aucará ha cambiado. Ya cualquiera ya pasa ahora cargo. Hasta su bailarín ya no es misti, pues ahora. Natural, como nosotros.”

Para este danzante su baile dramatiza a los esclavos negros pisando uvas. El baile llega a estar vinculado con la fiesta de la virgen organizada a través de la cofradía. Aunque haya cambiado, parece que anteriormente la fiesta de la virgen y sus respectivos cargos eran patrocinados por “mistis”. “Indio con español era misti”. Aunque desde antes los “mistis” bailaban esta dramatización de los esclavos, ahora la bailan los “naturales”. Puede ser que haya una mayor empatía de parte de los “naturales” con la condición de dominado que sufría el esclavo negro. Si era una fiesta de “mistis” probablemente no se presentarían danzantes de tijeras por su vínculo con los *wamanis*, prefiriendo enfatizar el discurso católico. Esto explicaría, en parte, la presentación del baile de los *negritos*, que no parece tener el vínculo explícito con los *wamanis*.

En conclusión, sigue vigente la motivación religiosa del baile de los *negritos* en las fiestas lucaninas en Lima, aunque esta motivación parece seguir más el discurso católico del sistema religioso bajo investigación.

Fiestas en las que bailan los danzantes de tijeras

“El danzak de tijeras venta del infierno, según las beatas y los propios indios; llegaba a deslumbrarnos, con sus saltos y su disfraz, lleno de espejos. Tocando sus tijeras de acero caminaba sobre una sogá, tendida entre la torre y los árboles de las plazas. Venía como

mensajero de otro infierno, distinto de aquel que describían los Padres enardecidos y coléricos" (Arguedas 1988:169).

El danzante de tijeras ha sido un personaje lleno de misterio tanto en la novela *Los ríos profundos* de Arguedas como en la vida real. Es un personaje que "venía del infierno", pero "distinto de aquel que describían los Padres". El danzante mantiene una relación con el "otro infierno", el mundo de los *wamanis*. Este mundo de la cosmovisión andina ha sido tomado equivocadamente por los españoles como el infierno de su propia cosmovisión occidental. Para ubicar al lector, aquí se señalan algunos rasgos generales de esta danza. Como esta danza anteriormente ha sido más analizada que el baile de los *negritos*, comienzo presentando algunas de las explicaciones que los autores ya han dado a este fenómeno cultural.

Existen pocos datos etnográficos sobre la danza de las tijeras. Hasta ahora el trabajo más completo sobre esta representación es el estudio de Lucy Núñez (1991). Su etnografía es completa en su descripción detallada de la danza. También hace una comparación de la danza en la sierra con la danza en Lima. A partir de su trabajo y de los datos de esta investigación, se analizará el lugar que ocupa esta danza, específicamente en el contexto de la fiesta religiosa celebrada en Lima. Aquí se ve la danza de las tijeras como un pedazo más del rompecabezas de la religiosidad lucanina en su totalidad.

La danza de las tijeras, por lo general, es bailada por un hombre al compás de la música de violín y arpa. El danzante y a veces el músico también, rinden culto a los *wamanis*, los dioses andinos, para protegerse en el baile. Se dice que algunos danzantes y músicos tienen pacto con el diablo. La danza se baila en competencia con otra cuadrilla. La cuadrilla está compuesta por un danzante, un violinista y un arpista. El ritmo de la música se lleva en las tijeras que maneja el danzante, quien a la vez baila. En el *atipanakuy* los danzantes siguen una secuencia de pasos, cada paso con una música distinta. Núñez señala y dibuja 18 pasos distintos en la secuencia completa de la danza (1991:63-66). En las fiestas de Lima he observado una secuencia mucho más corta de aproximadamente nueve pasos. Por lo general, incluye los que se llaman *ensayo*, *zapateo*, *pampa ensayo*, *patara*, *prueba*, *pasta*, *agonía*, y *mala vida*.⁸ Núñez también ha

8. Núñez describe estos pasos de la siguiente manera: El *ensayo* es "en tono mayor como introducción. Los pies se mueven raspando contra el piso." En el *zapateo* "se marca el paso con golpes de pie." En el *pampa ensayo* "los danzantes están arrodillados y mueven las piernas hacia adelante intercaladamente." En la *patara* "los danzantes doblan los pies. Parados bailan en la punta de los pies". En la *prueba* "sin sombrero hacen acrobacia

encontrado secuencias más cortas en Lima que en su representación en la sierra debido a la limitación de tiempo y espacio en la que se desenvuelve la danza en la ciudad (1991:74). Al final del *atipanakuy* de la fiesta en Lima, por lo general, ningún ganador es anunciado formalmente. De esta manera las dos cuadrillas pueden sentir el orgullo de haber ganado.

La danza de las tijeras tiene raíces españolas y andinas. Elementos de la representación llegaron con los españoles: el arpa, el violín, las tijeras, el estilo de la música y el vestuario (Núñez 1983:241). En cambio, el significado ritual tiene raíces andinas (Núñez 1983:241).

En la región Chanka la danza de tijeras ha estado presente como una manifestación ritual desde hace más o menos dos siglos (Núñez 1991:33). Algunos sostienen que su origen se encuentra en las luchas religiosas, ideológicas y políticas del siglo XVI. Bajo la imposición de la religión católica de parte de los españoles, los andinos resistieron la conversión completa al disfrazar a sus antiguos dioses con ropajes católicos (Núñez 1991:33). Esta práctica:

“...llevó a una aceptación externa de los símbolos de la religión española que mantiene sus referencias a un universo distinto del cristiano.”
(Núñez 1991:33)

Lo que Núñez sostiene vale para el siglo XVI pero no para el período posterior al siglo XVII, siglo en el que hay una transformación religiosa. Este sistema religioso tiene referencias a un mundo distinto del cristiano, pero a la vez ha interiorizado el significado de muchos símbolos cristianos. Detrás de la divinidad católica no está la divinidad andina disfrazada. La divinidad andina existe hoy en día en forma separada de la divinidad católica.

Otra interpretación de este encuentro de religiones está más de acuerdo con un manejo eventual de dos discursos religiosos, el católico y el andino:

“En vez de rechazar a las poderosas divinidades extranjeras que les habían sido impuestas, trataron de incorporarlas al panteón de potencias sobrenaturales con quienes buscaban entablar relaciones de ‘equilibrio’.” (Stern 1982:56)

y pruebas gimnásticas en el suelo, echados o en cuclillas”. En la *pasta* “se hace ‘magia’ y saquirismo, se atraviesan espinas y se clavan agujas”. En la *agonía* “el danzante simula morir”. La *mala vida*, es como una despedida (Núñez 1991:65-66).

Esta propuesta no excluye ni lo andino ni lo católico. Sin embargo, para el período histórico del siglo XVI, sobre el que Steve Stern escribe, la interpretación de Núñez coincide mejor con los hechos de la época - una época que fue caracterizada por un “retorno a las huacas”.

Entre estos hechos aparece el movimiento milenarista del *takiy onqoy* como una respuesta a la imposición del catolicismo que brotó en la región Chanka entre 1560 y 1570. El significado literal de *takiy onqoy* es “mal de baile” y el rito de ellos consistía en un canto y baile incontrolable de parte de personas poseídas por las huacas, los antiguos dioses andinos (Stern 1982:51). Este movimiento condenaba cualquier tipo de incorporación de elementos españoles, tanto religiosos como políticos (Stern 1982:56; Núñez 1991:34). Los españoles llegaron a controlar el movimiento, aunque siguió vigente una adoración secreta por las huacas en el siglo XVII (Núñez 1991:34).

Núñez plantea como hipótesis que en el movimiento del *takiy onqoy* se encuentran algunos antecedentes de lo que se transformaría en la danza de las tijeras actual; estos antecedentes se ven en los movimientos de la danza, las virtudes sobrehumanas del danzante, y en las relaciones que mantiene con los *wamanis* -las divinidades de los manantiales, los lagos, y los cerros (1991:34-35).

De manera semejante Sara Castro-Klaren vincula el *takiy onqoy* a la danza de las tijeras a través del cuento de Rasu Ñiti de Arguedas:

“El danzak de Arguedas se enlaza en una línea continua con los bailarines enfermos o frenéticos del Takiy Onqoy porque es el cuerpo del danzak como emblema de la presencia activa del Wamani en el mundo, el que arbitra entre la esfera política y el mundo religioso; la esfera práctica y el reino místico...”(1990:420)

Entonces el danzante de tijeras por su relación con los *wamanis* es una figura clave que crea un puente entre lo mundano y lo ultramundano, entre la perspectiva del sentido común y la perspectiva religiosa en la cosmovisión andina.

Sin embargo, a veces la relación del danzante no es sólo con el *wamani*, sino también con el diablo. Cuando llegaron los españoles confundieron las divinidades andinas con el diablo del panteón cristiano. La palabra quechua *supay* en su forma original tenía el significado neutro de un personaje que podría ser bueno o malo. Según Regina Harrison (1989:47) *supay* en sí significa un tipo de espíritu que era bueno o malo según el prefijo *allí* (bueno) o *mana allí* (malo). Entonces *allisupay* sería

un buen espíritu o un ángel (Harrison 1989:48). Los españoles dieron su propio significado unidimensional a la palabra *supay*, definiéndolo como el diablo del mundo cristiano (Silverblatt 1982:42).

Se cree que el danzante hace un contrato con el diablo para poder bailar mejor. Por eso, el danzante no debe entrar a la iglesia ni presentarse frente al santo, aunque veremos que hoy en día la práctica varía mucho de este discurso. De lo que se ha observado, el diablo sigue siendo un elemento importante de la danza de las tijeras al nivel de las creencias, aunque no es un simple disfraz del culto a los *wamanis*. Se manejan dos conceptos: el concepto cristiano del diablo y el concepto andino del *wamani* protector. Aunque pueden seguir vigentes algunas características del *takiy onqoy* en la danza de las tijeras, es distinta a la base del significado religioso de esta danza actual. El *takiy onqoy* constituye un retorno a las huacas con un rechazo total de lo católico, mientras que la danza de las tijeras maneja tanto lo cristiano como lo andino, acomodándose uno al otro, a pesar de las contradicciones.

En la siguiente descripción de la práctica ritual, se ve la danza de las tijeras en su *ensayo* ceremonial de Jueves Santo y en la fiesta patronal de San Isidro de Ishua.

El *ensayo* de Jueves Santo en 1991

El *ensayo* de los danzantes durante la Semana Santa ya ha sido documentado y analizado por Núñez. En la sierra, este rito que inicia el ciclo festivo, se celebra el Viernes Santo cuando:

“La ausencia temporal de Cristo permite una mejor comunicación con las fuerzas de la naturaleza y con las divinidades populares tradicionales andinas...cuando ‘el diablo’ y las fuerzas no cristianas tienen plena libertad de acción.” (Núñez 1991:46)

En este momento *liminal*⁹ del calendario ritual los danzantes esperan beneficiarse de mayores fuerzas y talentos para su baile; es en este momento cuando todo está dentro de lo posible. La autora también menciona que todos los danzantes bailan en este rito sin uso del vestuario ceremonial (Núñez 1991:47). Al final de la ceremonia hay un arrepentimiento de los asistentes que se demuestra a través de un azotamiento ritual (Núñez 1991:47).

9. La *liminidad*, según Víctor Turner, existe dentro de los procesos rituales como un momento en el que todo es posible y en el que tiene predominancia una tendencia hacia un desvío de lo que es considerado estructurado y fijo (1974:13).

De sus varias observaciones de este rito en Lima, Núñez concluye que en este medio urbano el *ensayo* llega a tener dos propósitos. En primer lugar sería un contexto en el que los danzantes muestran sus talentos para asegurar más contratos de trabajo. Por eso los danzantes en Lima bailan con el vestuario completo, para lucir mejor su arte (Núñez 1991:48-49). El segundo propósito es poder reunirse para recordar las costumbres de sus pueblos de origen (Núñez 1991:49). Ni siquiera celebran el *ensayo* el Viernes Santo sino el Jueves Santo porque en Lima existe una prohibición de celebraciones públicas el Viernes Santo (Núñez 1991:48). Al cobrarse al público la entrada al *ensayo*, este rito ha llegado a ser un espectáculo con fines de lucro:

“...ha perdido su carácter de ritual y sus implicancias en la religiosidad popular.” (Núñez, 1991:46)

Partiendo de estos rasgos que señala Núñez, planteo una inquietud acerca de la siguiente descripción de la práctica del *ensayo* de 1991. ¿De qué manera se manifiesta todavía un sentido religioso en este rito transformado en espectáculo?

El Jueves Santo de 1991, hubo dos *ensayos* en lugares distintos de Lima. En un primer momento mis informantes me dijeron que se iba a realizar un *ensayo* en un local en Villa María del Triunfo. No conocía el local y las instrucciones que recibí para llegar allí no eran de las más claras. Después, ellos mismos me dijeron que tal vez habría algo en el local Abtao en La Victoria; opté por ir al local que ya conocía en ese distrito. Al día siguiente, en una fiesta de Colcabamba, un danzante me confirmó que se había realizado el *ensayo* en Villa María del Triunfo. Esta doble celebración se debía, según dijo, a una división dentro de la Asociación de Danzantes de Tijeras y Músicos del Perú.¹⁰ Aunque no he confirmado este comentario, en todo mi trabajo de campo he sentido que hay maestros que están de acuerdo con la Asociación y quienes no lo están. La separación del grupo original para formar otro grupo, puede ser un mecanismo para evitar el conflicto abierto. Con referencia a otro contexto y otros ejemplos, Turino también ha señalado la existencia de este mecanismo para evitar el conflicto en la cultura Aymara (1989:4). De todos modos, esta Asociación y las que se proponen como alternativa, merecen un estudio específico de seguimiento para entender mejor la organización de los maestros y sus redes sociales en Lima.

Llegué al local de Abtao a las ocho de la noche. La entrada costaba un millón de intis (US\$ 2). Adentro bailaban dos maestros en el escenario

10. Para más información sobre los inicios de esta organización véase a Núñez 1991.

central en presencia de una pequeña imagen del Señor crucificado. En otros rincones y ambientes del local seguían otros ensayos de competencia entre danzantes. Otros conjuntos, fuera del escenario central, se arremolinaban junto a un bosque de arpas, concentrados, ensayando los pasos, y mostrándolos unos a otros.

Varios asistentes se me acercaron, haciéndome preguntas, y conversando de la danza y del libro que Lucy Núñez acababa de presentar. Todos me comentaban con entusiasmo el trabajo que ella ha venido haciendo desde hace años. Me hablaban en discursos ininterrumpidos de sus costumbres sin que yo hiciera ninguna pregunta. Así es cuando uno sigue los pasos de un grupo con el que otra antropóloga ha trabajado con tanta cercanía.

En el escenario central se realizaba un *atipanakuy*, uno tras otro, entre dos o tres danzantes. En cada competencia empezaban bailando juntos como saludando a la imagen del santo, terminando de la misma forma a manera de despedida. Las primeras secuencias de la coreografía de la danza duraron un período de dos horas, y después siguieron otras cuadrillas. En cada caso un ganador fue anunciado por micrófono, sin otro tipo de reconocimiento formal del hecho. Sólo los danzantes niños y los más jóvenes lucían su vestuario ceremonial. Cuando le pregunté a un maestro, me contestó que ellos no se ponen el vestuario en el *ensayo*, para “dar preferencia” a los aprendices. Efectivamente, todos los danzantes que había visto bailando, contratados como maestros en otras fiestas, estaban vestidos con ropa común y corriente. Dos “maestros antiguos” dispusieron de un mayor tiempo para su *atipanakuy*. Mientras bailaban un señor me comentaba:

“Estos dos danzantes han dejado de bailar. Prácticamente se han jubilado, estos dos. Solamente que este día están haciendo recordar lo que han aprendido después de tantos años para que aprendan estos jóvenes, estos jovencitos que están acá.”

Después de bailar, cada uno daba un discurso en quechua por micrófono sobre cómo se habrían formado como danzantes. En este contexto se ve la transferencia del conocimiento de la danza desde los antiguos maestros a los aprendices. Una joven señora de Puquio que ahora radica en Villa El Salvador se me acercó y se presentó. Sin ninguna pregunta de mi parte me empezó a contar su perspectiva del *ensayo*:

“Esta Semana Santa debemos estar con Dios. Pero ¿con quién estamos ahora? Con el demonio. Pero el demonio atrae más. Contrapuntea con el diablo. Aquí es donde se conjura el Dios con el diablo.”

A veces estas expresiones espontáneas que uno escucha en la fiesta, sin hacer ninguna pregunta, pueden ser muy esclarecedoras. El *ensayo* en Lima puede tener fines de lucro y motivos distintos de los que tenía en la sierra, pero para esta joven señora que no tiene ningún pariente maestro, esta ceremonia sigue siendo un rito con significados religiosos. Bailan en el momento de la muerte simbólica de Cristo para ganar más fuerzas del lado con el que supuestamente están aliados los danzantes: con el diablo. Sin embargo, por otro lado, una reverencia al Señor también está presente en este *ensayo*. La imagen del Señor crucificado era el punto de enfoque del escenario central al que los danzantes saludaban y del cual se despedían en cada *atipanakuy*.

También terminaba el *ensayo* con el arrepentimiento simbólico a las 4:30 de la mañana frente al Señor en la ceremonia denominada *yanapanakuy*. El *yanapanakuy* lleva el concepto de “ayudar al Señor” por medio de látigos recibidos por esa noche de irreverencia. Llamaron a los antiguos maestros para administrar los azotes. Sacaron un chicote del arco de ramas que estaba sobre la imagen del Señor. El animador con el micrófono llamó a todos los maestros para que fueran a recibir sus tres látigos en nombre del Padre, del Hijo, y del Espíritu Santo, “porque el Señor ha sufrido por nosotros y ahora estamos aquí alegres en el momento de su muerte”.

Primero, los maestros antiguos se administraron los látigos el uno al otro. Los otros no se apresuraron en esperar su turno, pero poco a poco, todos se presentaron frente a la imagen del Señor. El danzante o músico se ponía de rodillas frente a la pequeña imagen del Señor. El antiguo maestro que daba los azotes decía algunas oraciones al oído del arrodillado. Le daba sus tres látigos y se ponía de rodillas al costado del castigado para “dar las gracias al Señor”. El castigado besaba el chicote y los dos se persignaban antes de ponerse de pie.

Durante este rito, el animador seguía pidiendo una postura más seria frente al asunto y también que se dieran látigos más fuertes. Los castigados sí asumían una actitud de seriedad. Sin embargo, los látigos caían suavemente, siendo un castigo simbólico. El ambiente de toda la manifestación tenía un carácter más bien jovial que de solemnidad religiosa.

Uno podría afirmar que a la ceremonia del *yanapanakuy* por su atmósfera jovial, le faltaba la seriedad que tiene una manifestación de reverencia religiosa. La atmósfera ligera hacía parecer el azote como si fuera un juego. Pero el juego no es contradictorio con lo religioso. Harvey Cox sugiere que el juego y la oración son semejantes: ambos son fantasías disciplinadas: en ambos nos entregamos a un tipo de magia y ambos van más allá del mundo de los hechos (1983:165). Entonces el azote simbólico

no pierde su significado religioso por parecer un juego. Es más bien una expresión festiva de lo religioso. Cox sostiene que el hombre occidental ha perdido su talante festivo: "la capacidad para una celebración auténticamente alegre y gozosa" (1983:21). Denominar el azote simbólico como secular, por una falta de seriedad, sería imponer los esquemas del hombre occidental.

Después de la ceremonia, ningún danzante siguió bailando en el escenario central, pero el ritmo hipnótico de las tijeras y bailes seguía sonando en cada rincón. Las señoras estaban sentadas en los bancos cargando a sus hijos que dormían en una variedad de incómodas posiciones. A las 6:30 de la mañana la gente dejó el local para tomar el primer micro bus del día.

No puedo negar que este *ensayo* tenía fines de lucro por el costo de la entrada que cobraban, y por los precios de la comida. Un caldo de gallina estaba a un millón de Intis (\$2) en la época cuando un menú completo estaba a 800 mil Intis. La cerveza era lo único que no se vendía con sobreprecio. Sin embargo, este *ensayo* fue una manifestación con actitud religiosa. Además, sirve como un ejemplo ritual del manejo de dos discursos religiosos: lo andino y lo católico. Por un lado, se cree en el poder de Cristo al escoger este momento *liminal* del calendario cristiano. Por otro lado, se cree también en la fuerza de los *wamanis*, que los de afuera han llamado erróneamente "diablos". Los danzantes muestran una interiorización del concepto del diablo cristiano y asumen la contradicción entre Cristo y el diablo. Por eso es necesario el momento de arrepentimiento y castigo simbólico frente al Señor. Sin embargo, el diablo no es un simple disfraz de los *wamanis* como se ve a través de los testimonios de los maestros.¹¹ Así como hay una interiorización del concepto occidental del diablo, también siguen vigentes las creencias en el poder de los *wamanis*. Esto es un ejemplo del manejo de dos discursos religiosos que mantiene una contradicción dentro del marco de una complementariedad.

La fiesta de San Isidro de Ishua en 1990

El 14 de octubre se realizó la fiesta de San Isidro de Ishua en el Local Huataja en Chorrillos. Una semana después escuché de otra fiesta de San Isidro de Ishua realizada, en otra fecha, en el otro extremo de Lima, en Tawantinsuyo. La gente se quejaba: "No debe ser así. Debe ser

11. Para un análisis de los testimonios de los maestros véase la tesis ya señalada (Bigenho 1991).

una sola fiesta". Sin embargo, si hubieron dos fiestas ese año, es probable que continúe esta dualidad por el sistema de cargos. Con dos sistemas de cargos se reproducen las dos fiestas de un año al otro. Uno se pregunta: ¿cómo surgió esta dualidad de fiestas? Tal vez éste sea otro ejemplo de la separación de una unión original, como un mecanismo para evitar el conflicto abierto. Una dualidad de fiestas en el pueblo de origen parece imposible. Sin embargo, en el contexto urbano la aplicación de este mecanismo, para evitar el conflicto abierto, es más viable. Obviamente se presenta esta tendencia como una hipótesis que todavía necesita más investigación para ser comprobada. El hecho de que los clubes regionales tanto como las cofradías organicen las fiestas en Lima, podría explicar la existencia de ambas: una patrocinada por el club y la otra patrocinada por una cofradía.

Asistí a la fiesta en Chorrillos y, como en otras ocasiones, la celebración de la *anticipa* no fue anunciada explícitamente, hecho que me impidió asistir a ella.

La misa y la procesión

En el local Huataja la imagen de San Isidro estaba en un escenario elevado, frente al cual se celebró la misa en quechua. Tuve dificultades en distinguir entre el local Turpo y el local Huataja. Los dos locales están en la misma cuadra en las afueras de Chorrillos y son casi idénticos. La misa terminó con la llegada de los *cargontes* para recibir la bendición del Padre.

Como el local era grande, como el de Turpo, la procesión dio una vuelta dentro del mismo local. La procesión fue acompañada por las cuadrillas de los danzantes de tijeras y por una banda de Huancayo que consistía de arpa, violín, saxofón, clarinete, trompeta y tambor.

Durante la procesión, entre la música de los danzantes y la marcha de la banda, se formaron espontáneamente dos cadenas de personas, la mayoría mujeres, que bailaban el *qayra* en forma de serpentina, chocando unas con otras.¹² Mientras bailaban y se chocaban, las mujeres cantaban en quechua con voz aguda. Una señora me dijo que en la sierra la participación es en parejas, hombre y mujer. Como en todas las procesiones a las que asistí, a la vez se escuchaban las notas solemnes de la banda

12. Según un ejemplo recopilado por los hermanos Montoya en la comunidad Eqnuni, Lucanas, el *qayra* es la danza de la cosecha de cebada y trigo (Montoya, 1987:79).

contrastando con el *qayra*, una segunda expresión musical de naturaleza más liviana. Al final el santo fue devuelto a su lugar central dentro de la fiesta.

Día central en el local

Después de la procesión, los mayordomos se instalaron bajo un pórtico para recibir dinero de sus paisanos “según la voluntad”, y ofrecieron a cambio chicha de jora con *machka*¹³ y chicha de molle. Algunas personas se habían manchado, a propósito, la ropa y la cara con el polvo de la *machka*.

Durante el transcurso de la fiesta se realizaron tres actividades principales: un partido de fútbol, un *atipanakuy* de danzantes de tijeras, y un baile general al son de los *huaynos* de la banda de Huancayo. Aunque cada una empezó en el orden mencionado, en un momento coincidieron las tres actividades.

El *atipanakuy* entre las dos cuadrillas de danzantes tuvo lugar frente a la imagen de San Isidro. Fue una de las pocas fiestas de las que participé en Lima, en que los danzantes llegaron hasta los pasos denominados *prueba y pasta*. En la fiesta de San Miguel de Aucará en 1990 llamaron a un descanso antes de la *prueba y pasta*; el descanso, sin embargo, se alargó y al final los danzantes sólo se despidieron del santo antes de que se lo llevaran. En la fiesta de San Diego de Ishua, la última fiesta del año 1990 para este pueblo antes de Navidad, no se realizó ni siquiera el *atipanakuy* porque asistió un solo danzante. Llegaron los músicos de la otra cuadrilla, mostrando la intención de tener al menos dos danzantes, pero nunca apareció el segundo, dejando la fiesta sin el *atipanakuy* -un elemento vital-.

El *atipanakuy* de la fiesta de San Isidro en cambio, llegó hasta las “últimas consecuencias” a las que siempre se refieren los volantes de las fiestas. Pero en este caso se hicieron evidentes algunas normas, dadas por entendidas en la danza de tijeras, debido, casualmente, a que fueron violadas.

El *atipanakuy* es una competencia que, por más feroz que sea, siempre tiene algo de broma y de burla. Sin embargo, parece ser una norma general

13. *Machka* es maíz tostado y molido.

el no maltratar a los niños, y el de guardar un debido respeto al público asistente.

La primera norma fue violada de la siguiente manera. A veces el danzante pide que una persona del público participe para ser parte de la *prueba* o *pasta*. En esta ocasión un danzante pidió la participación de varios niños del público, a quienes pidió que se colgaran de su cuerpo mientras que daba vueltas con ellos. El otro danzante, en respuesta al desafío salió con un niño agarrado de los pies dando vueltas con él hasta que se le cayeron los pantalones al niño. Empezó entonces la protesta. “Esto está mal. A los niños no se les toca”, gritó un señor. “Ahora este niño está enfermo. Es de una familia pobre. Ese niño está enfermo. Ahora ¿quién se va a responsabilizar si se pone peor?” El público estaba de acuerdo con este señor y los danzantes no volvieron a tocar a los niños en el *atipanakuy*.

En segundo lugar, el danzante puede hacer cosas extraordinarias pero con el debido respeto al público. Por eso, a veces el danzante pide “más campo” o más espacio para poder desarrollar sus sensacionales maniobras. El mismo danzante que había iniciado la *prueba* con los niños, inició la *pasta* escupiendo cerveza mezclada con arena en el rostro de la gente. A pesar de las protestas del público, el mismo danzante se puso kerosene en la boca, lo prendió y se lo soplaba al público hasta que se quemó el pelo de algunos señores. Fue entonces que algunas personas del público se enfrentaron al danzante hasta terminar en una pelea. El *atipanakuy* terminó en una gresca entre el danzante y el público indignado. De esta manera fueron evidenciadas dos normas de la danza de las tijeras: no se usan a los niños en la *prueba*, y siempre debe haber respeto por el público. La competencia, entonces, es entre danzantes y entre los grupos que los presentan, nunca entre los danzantes y el público.

Durante el *atipanakuy* se me acercó un señor para exponerme uno de esos discursos que no respondería a una pregunta específica. Lo presento aquí porque en pocas palabras ha expresado la forma en que conviven múltiples motivos en la fiesta patronal de Lima:

“Yo soy de San Diego de Ishua, la tierra de Máximo Damián. Tengo 50 años en Lima. Soy dirigente de San Diego de Ishua. Estamos luchando para que San Diego de Ishua progrese...Toda esta gente que estamos acá presente, nos hemos reunido en una institución que se llama El Centro Social Deportivo de San Diego de Ishua. En ella organizamos todas estas actividades: fiestas patronales que son éstas. Ahora, por ejemplo, estamos celebrando la fiesta patronal de San Isidro, el agricultor. Y después tenemos la fiesta patronal de la Virgen

de Cocharcas... Por ejemplo ahora hacemos con danzantes de tijeras. Y en las otras fiestas hacemos con *negritos*, con chamizos... Todos estos números, conjuntos especiales, cada uno para su momento. Todo esto hacemos... Todos los clubes sacan a estos conjuntos para poder alegrar al santo patrón. Eso es la razón. Así, también, para otros santos patronos también, sacan otros conjuntos, pero cada uno en su manera de ser... La institución sólo recoge la ayuda económica para poder ayudar al pueblo. Por ejemplo, esta actividad va a servir para los panetones del niño. Como ya se acerca las Pascuas, Navidad, vamos a mandar panetones a la comunidad y a los niños, especialmente para los niños. Esta es la razón que hay actividades. Así los residentes en Lima estamos procurando que al pueblo no le falte pan llevar.”

En primer lugar hay una actitud de identificación con el pueblo de origen. Es un espacio en que pueden expresar su identidad regional con orgullo. Las fiestas todavía organizan el tiempo en la cosmovisión de los migrantes; hay una fiesta específica para cada danza, “cada uno para su momento”. Por último, y lo fundamental para este trabajo, el significado religioso está presente en lo característico del catolicismo popular. “Todos los clubes sacan a estos conjuntos para poder alegrar al santo patrón.”

Después del *atipanakuy*, tocaron con violín y arpa la *caramusa* mientras un grupo reducido cantaba. La *caramusa* es un canto como el *huayno* que se interpreta al final de la fiesta. Ya habían anunciado los cargos para el próximo año y la mayoría de la gente ya había empezado a bailar *huaynos* con la música de la banda. Los que no bailaban se juntaban en grupos pequeños para conversar, pasándose entre ellos una botella de cerveza.

Máximo Damián y el arpista Adrián Berrocal estaban por salir cuando, en la misma puerta del local, un grupo impidió que lo hicieran, insistiendo en que tocaran *huaynos* para cantar. Ya fuera del local el violinista y el arpista prepararon su interpretación. En forma de despedida, la gente cantó canciones quechuas por más de una hora, marcando el ritmo sobre el arpa. Para irse, los músicos prácticamente tuvieron que escaparse. La gente no los quería dejar ir.

En resumen se pueden observar varios cambios en la danza de las tijeras de las fiestas de Lima. En primer lugar la secuencia de la coreografía es mucho más corta que en su forma original. A veces el *atipanakuy* ni siquiera llega a los pasos finales, o peor todavía, no se realiza porque falta un danzante. En general, el espacio y tiempo en que puede desenvolverse la fiesta en Lima es muy limitado. En segundo lugar, hay una tendencia a que un grupo se separe de una organización original,

tal vez para evitar el conflicto abierto. Hemos visto casos así en los dos *ensayos* y en dos fiestas de San Isidro de Ishua. El mecanismo de evitar el conflicto puede haber existido en los pueblos de origen, pero en el contexto de Lima es aún más fácil aplicarlo porque los migrantes del mismo lugar de origen no necesariamente viven en comunidad. El caso de la doble fiesta de San Isidro también se podría explicar a partir del hecho de que no todas las fiestas son organizadas por los clubes regionales: una podría estar dirigida por un club y otra por una cofradía.

A través de la observación de la danza de las tijeras en la fiesta se puede identificar algunas normas que son sobreentendidas y que en la práctica se hacen evidentes sólo en el momento en que son violadas. Una norma obvia es que el danzante muestre respeto al público. La competencia es entre los danzantes. Ellos representan al público en la relación con las fuerzas del orden cosmológico.

A pesar de los cambios en la representación de la danza de las tijeras, sigue vigente un significado religioso en los contextos de las fiestas patronales y del *ensayo* ceremonial. Esta danza en los contextos festivos demuestra un manejo diestro de un discurso religioso andino y católico. Los santos católicos están presentes en todas las fiestas, aún en el *ensayo*. El santo es la figura central frente a la que se saludan, compiten y se despiden. Una de las motivaciones para bailar es alegrarlo.

En la práctica ritual no hemos observado el culto a los *wamanis*, fuera de un bautizo de ropa de un danzante. Sin embargo, en el discurso de los informantes la creencia en los *wamanis* está muy vigente (Bigenho 1991). El *wamani* tampoco está disfrazado como el diablo. A la vez que existe la creencia en el poder de los *wamanis*, también se ha interiorizado el concepto católico del diablo. Por eso son relevantes el día del *ensayo* y el arrepentimiento de cada maestro frente a la imagen del Señor por haber estado con el diablo en el momento del sufrimiento del Señor. El cambio de Viernes a Jueves Santo no parece haber afectado este significado religioso. No niego que estas fiestas puedan tener otros fines, fuera de los religiosos: de identidad regional, de lucro y de recreación. Sin embargo, estos fines no excluyen el significado religioso todavía vigente en la danza de las tijeras en su contexto festivo.

Para concluir, un seguimiento de las fiestas religiosas celebradas por los migrantes lucaninos en Lima ilustra la complejidad del proceso sincrético -un proceso dentro del cual hay un manejo de elementos que, desde fuera, parecen contradictorios. Las danzas y sus significados demuestran este manejo diestro. En este estudio hemos visto que el baile de los *negritos* se presenta en las fiestas de la virgen y la danza de las tijeras en las fiestas de los santos. Además, el baile de los *negritos* también

incluye canto y poesía cuya letra está en castellano. Por otro lado, la danza de las tijeras es un "arte mudo",¹⁴ tal vez expresándose así porque en algún momento histórico la expresión abierta de lo que significaba esta danza hubiera resultado en persecución. Mientras el danzante de tijeras no canta ni recita poesía, a un nivel simbólico, es de conocimiento general que tiene una relación con el diablo. La relación que mantiene el danzante de tijeras con los *wamanis* es también explícita, mientras que el bailarín de *negritos* muestra veneración por los Wamanis de su pueblo en forma más implícita. Por último, el momento en el calendario anual en que bailan la danza de las tijeras es también significativo. De lo estudiado, parece que la danza de las tijeras no se baila desde la Navidad -momento simbólico en que nace Cristo- hasta la Semana Santa -en la muerte simbólica del mismo (Bigenho 1991). Este manejo de conflictos cosmológicos se presenta en una de sus formas más complejas dentro del *ensayo* ceremonial de los danzantes de tijeras en Semana Santa. Sin embargo, para los lucaninos que viven esta cosmovisión sincrética, no hay contradicción, sino un sistema religioso coherente que encuentra cierta resolución de los conflictos a través de la práctica festiva.

14. Esta fue la expresión que usó un bailarín de *negritos* en referencia a la danza de las tijeras durante una entrevista (Bigenho 1991).

Bibliografía

ANSION, Juan

- 1989 "Ideología y cultura." Ponencia del III Seminario de Investigaciones Sociales en la Región Norte, Piura.

ARGUEDAS, José María

- 1988 *Los Ríos Profundos*. Lima: Editorial Horizonte.

BIGENHO, Michelle

- 1991 *Contratos con Dios, Pactos con el Diablo: la Perspectiva Religiosa de Músicos y Danzantes Migrantes Lucaninos en Lima*. Tesis para optar el grado de Magister en Antropología, Pontificia Universidad Católica del Perú.

CASTRO-KLAREN, Sara

- 1990 "Discurso y transformación de los Dioses en los Andes: del Takiy Onqoy a Rasu Ñiti." En *El Retorno de las Huacas: estudios y documentos del siglo XVI*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

COX, Harvey

- 1983 *Las Fiestas de Locos*. Madrid: Taurus Ediciones (1969).

HARRISON, Regina

- 1989 *Signs, Songs, and Memory in the Andes: Translating Quechua Language and Culture*. Austin: University of Texas Press.

MONTOYA, Rodrigo, et.al.

- 1987 *La sangre de los Cerros*. Lima: Centro Peruano de Estudios Sociales.

NASH, June

- 1979 *We Eat the Mines and the Mines Eat Us: Dependency and Exploitation in Bolivian Tin Mines*. New York: Columbia University Press.

NUÑEZ REBAZA, Lucy

- 1983 *La Vigencia de la Danza de las Tijeras en Lima Metropolitana*. Lima: FOMCIENCIAS.

- 1991 *Los Dansaq*. Lima: Instituto Nacional de Cultura/Museo Nacional de la Cultura Peruana.

SILVERBLATT, Irene

- 1982 "Dioses y Diablos: Idolatrías y Evangelización." *Allpanchis* XVI(19):31-47.

STERN, Steve

- 1982 "El Taki Onqoy y la Sociedad Andina (Huamanga, siglo XVI)." *Allpanchis* XVI (19):49-77.

TURINO, Thomas

1989 "The Coherence of Social Style and Musical Creation Among the Aymara in Southern Peru." *Ethnomusicology* 33(1):1-30

TURNER, Víctor

1974 *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press.

VAN KESSEL, Juan

1982 *Danzas y Estructuras Sociales de los Andes*. Cusco: Bartolomé de las Casas.

Los ciclos ceremoniales y la percepción del tiempo festivo en el valle del Colca (Arequipa)

Manuel Ráez Retamozo

Introducción

Es el último día de fiesta o *kacharpari* en Chivay. La alegría y la copiosa concurrencia a las cantinas reflejan no tanto el homenaje a San Antonio sino la gratitud por la abundante cosecha recogida. Pero para Adrián Casquino, son otros los pensamientos, pues, espera un tanto preocupado el auto que lo lleve, con premura, a Ichupampa. Con voz imperceptible repite algunas de las obligaciones que debe asumir dentro de diez días, como mayordomo de la fiesta de San Juan. Nada debía olvidar pese a las limitaciones por el poco dinero ahorrado durante varios años y la escasa producción del terreno que la cofradía le entregó, y que, lógicamente, no le alcanzarían para el segundo año.

Estaba ensimismado, cuando recibió el saludo de don Francisco Carpio, artesano y músico de Maca, quien, al felicitarlo por el cargo, le recordaba que ya tenía listas las máscaras e indumentaria de los *turcos*, que su esposa, Alfonsa, le había solicitado. Un “sí” balbuceante dió como respuesta, al tiempo que se despedía de él, pues el auto había llegado. Camino a Ichupampa, Adrián no comprendía cómo, con tantos gastos, su esposa había porfiado en aceptar, para este año, el cargo adicional de *devota* del *Turco*; era suficiente la responsabilidad de mayordomo como para agregar otro compromiso, pero Alfonsa le insistía que era necesario fortalecer los vínculos con los parientes y amistades, debilitados desde que viajaron a la ciudad de Arequipa, en busca de un mejor porvenir. Todavía recordaba sus palabras: “si no estamos con ellos, quién va a cuidar los terrenos y los animales. Además, hemos recibido una gracia especial de San Juan, y no debemos ser mal agradecidos, pues es milagroso”. Bueno, tenía que confiar en la bendición del santo patrón, pues le había hecho

una gran fiesta el año anterior; sólo esperaba que los parientes y miembros de su *saya* lo apoyen. Simultáneamente recordaba las veces que él colaboró en alguna fiesta o faena desde muy joven y reforzaba su idea de que ellos no le negarían su contribución.

Las preocupaciones de Adrián, relacionadas con la fiesta de San Juan Bautista en Ichupampa en el año 1988, son comunes a las preocupaciones que los pobladores del valle del Colca asumen cuando se comprometen al patrocinio ceremonial o cuando participan colateralmente en sus ciclos festivos, pues, es en las fiestas y en las ceremonias andinas donde las acciones rituales sacralizan en el tiempo la indesligable relación que tiene el hombre hacia su cosmos y su comunidad (Müller 1984). La primera relación expresa el carácter sincrético de su religiosidad, que a lo largo de los siglos ha incorporado a su panteón de *apus*, *awkis* y *pachamamas*, el panteón de cristos, vírgenes y santos. La segunda, permite al individuo iniciar o renovar alianzas con su grupo parental y comunal mediante la acumulación de servicios recíprocos a lo largo de su vida y que devuelve ritualmente a través del patrocinio de diferentes cargos. Es en esta participación ceremonial, en el calendario festivo de la comunidad, donde se descubre la ubicación, el prestigio y el poder que tiene el individuo en la estructura social.

Un tema poco tratado, pero que está íntimamente relacionado con la fiesta en los Andes, es el papel que cumplen los ciclos ceremoniales en la percepción del tiempo festivo a lo largo del año. En la época prehispánica, el tiempo ceremonial se alternaba en base a los ciclos productivos agrícolas y ganaderos, impregnado de ritos locales a sus huacas (Marzal 1983). Es este ciclo ceremonial, marcadamente productivo, el que ha mantenido su presencia en los Andes hasta la actualidad. Las festividades de los santos cristianos han dado continuidad a este ciclo andino que sometió al ciclo festivo cristiano, definido este último más en función de la muerte y resurrección de Cristo (Urbano 1982).

La organización festiva continuó manteniendo su relación con la organización espacial. Recogía así la tradición andina de la bipartición del espacio y de la sociedad en mitades opuestas y en partes complementarias, manifestada en la cuatripartición de su organización ritual y de trabajo. Por ello en el valle del Colca, la división de *sayas* o parcialidades, tras las nociones de *hanan* y *hurin*, descubren estas oposiciones en la organización de sus cofradías, en la manifestación de sus acciones rituales y en la alternancia de sus cargos festivos (Valderrama y Escalante 1988; Benavides 1987).

Por último, un punto a destacar es el importante rol que cumplen la música y la danza en las festividades andinas. Estas manifestaciones

eran prácticas corrientes en el mundo prehispánico, pues permitían acompañar con determinados géneros musicales o coreografía dancística, las ceremonias rituales o festivas. Con el advenimiento de la Colonia, en unos casos se persiguió la mayoría de estas prácticas culturales, consideradas como idolátricas (Valcárcel 1984), y en otros se aprovecharon como un importante lenguaje simbólico para canalizar un efectivo control y ordenamiento social (Tord y Lazo 1984). La música y las danzas andinas siguieron cumpliendo un papel integrador de su propia identidad. Uno de los más claros ejemplos lo muestra la obra del Obispo Martínez Compañón (1985) "Trujillo del Perú" en la que se muestran algunas danzas de fines del Siglo XVIII, que representan hechos históricos (la Degollación del Inca, los Doce Pares de Francia), grupos étnico-sociales (negros, bailenegrillos, *chimos*, *pallas*, indios de montaña, pastores, chuscos, etc.), personajes de inversión o crítica social (diablos, hombres-mujeres, doctores, carnestolendas), animales humanizados o antepasados míticos (cóndores, guacamayos, gallinazos, leones, carneros, osos, monos, venados, entre otros). En la actualidad, las danzas siguen expresando creencias religiosas, ciclos ceremoniales, mitos culturales, hechos históricos y principalmente la expresión emergente de nuevos grupos sociales.

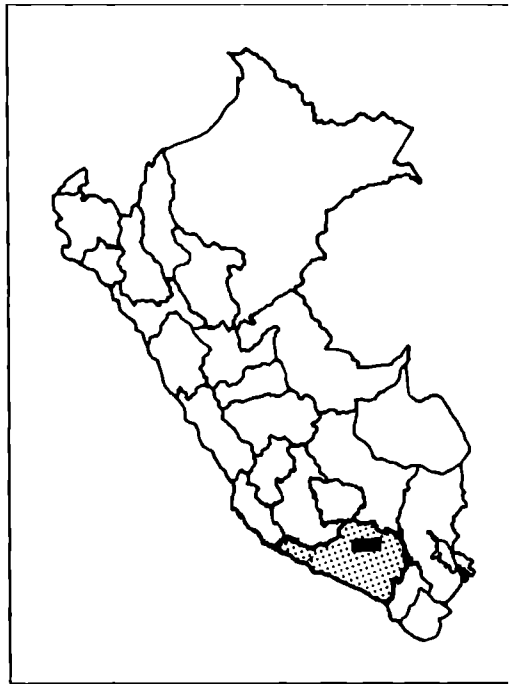
La primera parte de este artículo muestra que la música y la danza que se desarrollan en las principales ceremonias y fiestas de la región, corresponden a una cuatripartición del tiempo anual cuyo vértice son las acciones relacionadas con la agricultura y la ganadería. Una segunda parte expone en forma sucinta el calendario, la estructura organizativa y la secuencia de las principales festividades. Por último, se desarrolla una breve tipología musical e instrumental del valle del Colca.¹

El valle del Colca

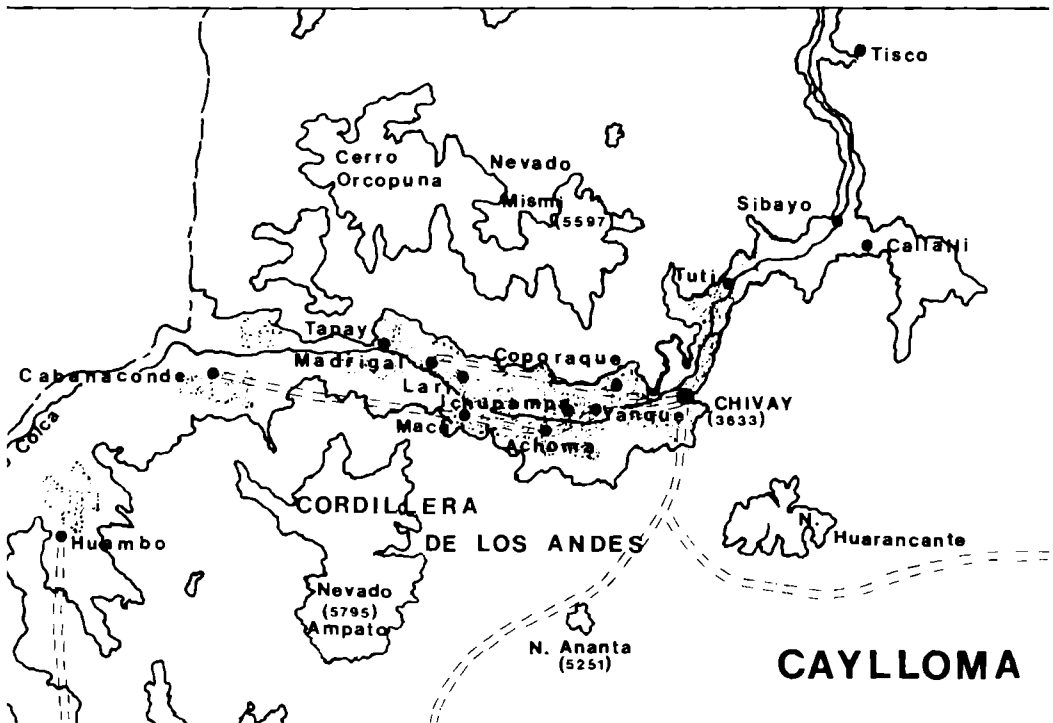
El valle está ubicado en la provincia de Caylloma, entre las zonas quechua y puna de la cordillera interandina de El Chila, que divide las cuencas del Pacífico y del Atlántico. Es una región volcánica, contando con la presencia del Ampato (5,795 m.s.n.m.) y el Coropuna (6,425

1. Un adelanto del presente artículo fue publicado en el folleto adjunto al disco LP "Música Tradicional del valle del Colca" (1989), editado por el Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú. La investigación de campo se realizó durante los años 1987 y 1988 en el valle del Colca, Arequipa, gracias al auspicio de la Fundación Ford, dentro del marco del Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina. El equipo de investigación estuvo integrado por Gisela Cánepa Koch, Leonidas Casas Roque y el autor de este artículo.

**Mapa departamental
de Arequipa**



**Mapa del valle del Colca
y sus principales poblados.**



m.s.n.m.), entre los más importantes. En la actualidad la zona se ha visto convulsionada por la actividad que ha iniciado el volcán Sabancaya (5,976 m.s.n.m.), ocasionando el éxodo en algunos pueblos y el abandono de sembríos y pastizales para el ganado. En la parte suroeste del valle, a partir del distrito de Cabanaconde, el río Colca va formando un profundo cañón cuyas paredes llegan a alcanzar un promedio de 3,400 metros de altura.

La provincia de Caylloma tiene como capital el distrito de Chivay, que se encuentra en la zona media del valle del Colca, y que dista unos 150 Kms. al noreste de la ciudad de Arequipa. Si bien el valle tiene pronunciadas pendientes y una escasa precipitación pluvial, cuenta con una importante y variada producción agrícola. Esto se debe a la conservación permanente de sus terraplenes y canales de riego, que se abastecen del agua de los deshielos cordilleranos. Cada parcialidad maneja en forma independiente su sistema hidráulico, pero suceden conflictos cuando se utilizan tomas comunes. Estos problemas eran casi inexistentes hasta la abolición del cacicazgo, pues el control del riego se realizaba a nivel provincial (Bernal 1983). En las zonas altas del valle se encuentran los pastizales de la mayoría de los pueblos, donde pastorean unidades domésticas relacionadas por parentesco o compadrazgo con las familias del valle. De esta manera, la producción ganadera, en especial la de lana de ovino y de camélidos, complementa el ingreso y la producción de bienes, de ambas zonas ecológicas.

Antecedentes históricos

Existían en la zona dos grupos étnicos importantes: los Cavana, cuyo origen mítico, y santuario religioso, era el nevado Hualca Hualca (6,025 m.s.n.m.), controlaban la parte suroeste del valle y su idioma era el quechua; y los Collagua, cuyo origen mítico partía del volcán Collaguata, hablaban el Aymara y tenían a su cargo la parte norte, este y sureste del valle. Este grupo mucho más numeroso tenía dos cabeceras: los Lari-collagua y los Yanque-collagua. Si bien cada etnia tenía la bipartición andina de *hanan* y *hurin*, la partición *hanan* de los Yanque-collagua detentaba el gobierno de toda la región. Su sede estaba ubicada en el actual distrito de Coporaque (Ulloa y Mogollón 1965).

Estas etnias, que posiblemente se formaron durante la decadencia del imperio Huari, se dedicaron principalmente a la agricultura, dominando técnicas de ingeniería en el manejo de la tierra y el agua. Sus terrazas, pozas y canales fueron construidos con tal calidad y precisión que perduran a través de los siglos en beneficio de sus actuales pobladores.

Este sistema permitió conservar depósitos o *colcas* de alimentos, como los existentes en Chininia (Málaga 1977). En el valle todavía se conservan cerca de 7,000 Has. de tierras agrícolas en uso que posiblemente eran muchas más durante la expansión de las obras de andenería. La agricultura era la actividad central de estos grupos, sin embargo, la explotación de grandes pastizales en las partes altas, les permitió conservar grandes rebaños de alpacas y llamas.

Durante el período del Tahuantinsuyu, miembros de la panaca de Mayta Cápac se establecen en Coporaque y construyen un palacio revestido de cobre, que luego es destruido por Gonzalo Pizarro en 1540 para hacer herrajes y campanas. En el corto tiempo de dominio Inca, la región no sólo abasteció de ingente mano de obra tributaria sino también de recursos agrícolas y ganaderos: se hicieron célebres el maíz de Cabanaconde y los finos tejidos de alpaca o vicuña para uso ceremonial y festivo (Manrique 1985).

Pocos años después de la conquista española, Francisco Pizarro instaura en 1540 tres repartimientos: Yanque-collagua entregado a Gonzalo Pizarro; Lari-collagua a Marcos Retamoso y Hurinsaya a Alonso Rodríguez. Gonzalo Pizarro pierde la encomienda y la vida cuando se enfrenta a la Corona en 1548. Yanque-collagua pasa entonces a manos de Francisco Noguerol de Ulloa y luego a sujeción directa de la Corona española (Málaga 1977). En 1575 Francisco de Toledo instaura reformas estructurales que permiten mejorar la explotación en el sistema colonial. Una de las primeras medidas de Toledo consistió en agrupar los *ayllus* en "reducciones" o pueblos de indios, para mejorar el control político y la tributación. Este nuevo modelo de poblamiento quiebra el antiguo patrón poblacional disperso, que permitía el control vertical y la conservación de diferentes pisos ecológicos. Así, por ejemplo, el pueblo de Coporaque se origina con la reducción de 21 *ayllus*; similar objetivo se cumplió en la formación de los 16 pueblos del valle (Bernal 1983). Al tiempo que se fundan estos pueblos, se establecen los cabildos indígenas, con autoridades, obligaciones y el período de sus cargos. También se levantaron numerosos templos y aparecieron las devociones a las vírgenes y a los santos ligados unos al calendario católico romano y otros a la mitología de alguna congregación u orden religiosa (Celestino y Meyers 1981).

Una medida eficaz en la Colonia fue reconocer la autoridad de muchos *kurakas* que contaban con el favor de la población indígena. En caso contrario se procedía a nombrar a una nueva autoridad. De esta manera el *kuraka* o cacique, legitimado por su propia población, garantizaba la recaudación del tributo y la mita, sin generar en los indios rebeldías

peligrosas para el sistema. El control que ejercía la Corona sobre los caciques, se realizaba mediante las visitas (censos) de funcionarios coloniales, quienes verificaban sus obligaciones y actualizaban la información sobre los bienes del pueblo y la cantidad de tributarios. Por esta intermediación, el cacique no pagaba tributo, ni estaba sujeto a la mita. Algunos más importantes recibían inclusive un salario y contaban además con servicio personal permanente, tierras y ganado propio (Benavides 1988). Estos privilegios y exoneraciones, acompañados de los excesivos abusos que causaban los doctrineros y corregidores hacia los indios, fueron minando la legitimidad del cacique.

En 1625 se descubren las minas de plata en Caylloma, cuya riqueza obliga a establecer Cajas Reales. Esta nueva situación sólo sirve para agudizar la explotación del indígena, ya mermada por las enfermedades y los abusos de los corregidores. Se elimina la mita de plaza, que era un servicio en el área urbana de las ciudades y se la reemplaza por la temida mita en las minas. El auge minero dura poco más de un siglo y decae irremediamente por la escasez del mercurio, la insuficiente mano de obra, las continuas guerras europeas y la sublevación indígena de 1780. Sin embargo, bastó este tiempo para diezmar definitivamente a la población del valle, que sólo a mediados del siglo XX recupera la densidad que tuvo a comienzos del siglo XVII (Manrique 1985).

Luego de la independencia nacional y bajo el influjo liberal de la Revolución Norteamericana y Francesa, Bolívar deroga el cacicazgo, el tributo, la mita y desconoce la propiedad comunal. Esta última medida provoca un mercado abierto de tierras que favorece el surgimiento de grupos de poder, relacionados a párrocos y comerciantes ricos de la zona. El intento liberal de 1825, sólo consigue la abolición del cacicazgo, más no del tributo, que se restablece un año después con el nombre de "contribución voluntaria indígena" (Manrique 1985).

A fines del siglo XIX, se da el auge del precio de la lana, que posibilita un mayor crecimiento de la hacienda y la construcción de principales vías de transporte, como el ferrocarril Arequipa-Juliaca-Cuzco. El distrito de Chivay, se convierte en el principal centro de acopio, lo que le otorga una inusitada prosperidad comercial, que la lleva a reclamar para sí la sede provincial que detentaba desde la colonia el distrito de Caylloma. En 1940, al ampliarse la explotación de los yacimientos de cobre, zinc y plomo en las minas de Madrigal, se construye la actual carretera Arequipa-Chivay, afirmando definitivamente el liderazgo de la nueva capital provincial. En la década del setenta se desarrolla la construcción del proyecto de irrigación Majes, que impulsa un creciente mercado laboral

en la región de Caylloma. Sin embargo, el capital generado por estos proyectos sólo ha beneficiado a sectores ajenos a la provincia, pues las condiciones económicas y sociales del poblador no han mejorado (Manrique 1985). Así por ejemplo, el 29.41% de su población mayor de 15 años es analfabeta, siendo la población femenina (49%) la más afectada; el 95.10% de las viviendas carece de alumbrado eléctrico; el 75.86% no cuenta con agua potable; y el 84.09% no tiene desagüe. Como bien sabemos, esto influye en la salubridad de la población y si esto lo complementamos con el número de camas de hospital disponibles por cada 1000 habitantes, que es menos de una cama, podemos concluir que las condiciones en que vive el poblador son pésimas (Banco Central de Reserva 1986). A causa de esta situación, varios organismos de promoción y desarrollo rural están apoyando diversos proyectos en los que participan las organizaciones populares de la región.

El ciclo festivo y el ciclo ritual

En la sociedad andina prehispánica las fiestas principales así como el calendario agrícola y ganadero estaban sujetos a la lectura astronómica de los solsticios solares (junio-diciembre), los equinoccios (marzo-septiembre) y la posición en que se encontraban las constelaciones (Zuidema y Urton 1976). Esta relación con la naturaleza astral, permitió y permite hasta nuestros días, que el poblador de los Andes pueda interpretar su posición y los efectos que causa en la naturaleza terrestre estableciéndose, de esta manera, los ciclos productivos y rituales.

Con la conquista española, el ciclo temporal festivo se intenta definir en función de la vida, muerte y resurrección de Cristo, pero este ciclo litúrgico solamente fue aceptado mientras el clero cristiano pudo renovarlo ritualmente. En cambio, el ciclo santoral, definido en función de las celebraciones de los santos cristianos, fue el que más repercutió en el ciclo temporal andino. Su aceptación no sólo se debió al papel de los santos cristianos como intercesores ante Dios, sino a que fueron funcionales a los cultos locales y ciclos productivos, permitiendo recrear su desestructurada solidaridad e identidad grupal, además de mitificarse y convertirse en símbolos o protectores de sus pueblos (Marzal 1983).

Antes de tratar sobre los ciclos festivos del valle del Colca, nos parece importante presentar su calendario de fiestas. Si bien, la base de este calendario son las celebraciones de santos y las conmemoraciones litúrgicas, también se sincretizan en él las celebraciones y rituales relacionados con sus deidades indígenas.

CALENDARIO FESTIVO

ENERO

- 1 Entrega de cargos o cambio de Varas de las autoridades tradicionales. Algunas cofradías también renuevan sus cargos.
- 6 Fiesta de Los Reyes: en Achoma (P), Yanque y Lari.
- Se danza el witite en Achoma.
- 20 Fiesta de San Sebastián: en Pinchollo (P).

FEBRERO

- 2 Fiesta de la Virgen Candelaria: en Chivay, Cabanaconde, Coporaque, Canocota, Tapay (P), Maca, Achoma, Ichupampa y Madrigal.
- Se danza el witite en Cabanaconde, Ichupampa y Apay.
- 11 Fiesta de la Virgen de Lourdes: en Sibayo y Callalli.
- (M) Se festejan los carnavales o puqllay, se impian los estanques, se realiza la ceremonia adivinatoria del chiuja musqache, además tienen lugar los tinkaches a la pachamama, al apu y a los awkis. Se festeja la parición de los animales de pastoreo.

MARZO

- 19 Fiesta de San José: en Chivay, Lari y Madrigal. Durante los días de Cuaresma, no hay fiestas ni ceremonias.

ABRIL

- (M) Semana Santa.

MAYO

- 1 Fiesta de Santiago y Felipe: en Canocota (P). Fiesta de la Virgen de Chapi: en Yanque.
- Se danza el turco en Yanque.
- 3 Fiesta de la Cruz: en Coporaque, Chivay, Lari, Maca, Yanque y Tuti (P).
Se adornan las cruces y se bendicen las cosechas.
- Se danza el chukcho en Tuti.
- 15 Fiesta de San Isidro: en Achoma, Yanque, Maca, Lari, Ichupampa, Coporaque y Lluta (P).
Se adornan y bendicen las yuntas.

JUNIO

- 13 Fiesta de San Antonio: en Callalli (P), Achoma, Caylloma, Coporaque, Chivay, Huanca (P), Lari, Maca, Yanque y Chuca (P).
- Se danza el chukcho en Lari.
- 24 Fiesta de San Juan Bautista: en Ichupampa (P) y Sibayo (P).
- Se danza el turco en Ichupampa.
- 29 Fiesta de San Pedro y San Pablo: en Maca, Tisco y Sibayo.
- Se danza el turco en Sibayo.
- (M) Fiesta del Corpus Christi.

JULIO

- 16 Fiesta de la Virgen del Carmen: en Caylloma, Chivay, Madrigal, Achoma, Cabanaconde, Yanque y Sibayo.
- 25 Fiesta de Santiago: en Coporaque (P), Huanca y Madrigal (P).
- Se danza el turco en Coporaque y Madrigal.
- 26 Fiesta de Santa Ana: en Maca (P).
Se danza el turco en Maca.

AGOSTO

- 1 Se realizan los festejos al ganado mayor, y los tinkaches a la pachamama y al mallku. Además se elige a los mayordomos de algunas cofradías. En este día se da inicio a la limpieza de pozas y canales de riego.
- 10 Fiesta de San Lorenzo: en Huambo (P).
- 15 Fiesta de la Virgen de la Asunción: en Yanque, Chivay (P), Maca, Lari, Pinchollo y Coporaque.
- Se danza el turco en Chivay.
- 30 Fiesta de Santa Rosa: en Caylloma, Chivay y Madrigal.

SEPTIEMBRE

- 8 Canocota y Caylloma (P).
- 14 Fiesta del Señor de la Exaltación: en Tisco (P) y Yanque.
Fiesta del Señor de Huanca: en Chivay.
- 29 Fiesta de San Miguel: en Coporaque.

OCTUBRE

- 7 Fiesta de la Virgen del Rosario: en Achoma, Tuti, Chivay, Caylloma, Ichupampa, Maca y Yanque.
- 18 Fiesta de San Lucas: en Coporaque y Chivay.
- 19 Fiesta de San Pedro Alcántara: en Cabanaconde (P).
- 30 Fiesta del Señor de los Milagros: en Chivay. Durante este mes se inician las siembras más importantes, primero en los terrenos de las cofradías y luego en las de los comuneros. En los terrenos de los santos patronos se acostumbra ritualizar la siembra con la danza el khamile, la fecha depende de la temporada de lluvias.

NOVIEMBRE

- 1 Fiesta de Todos los Santos.
- 2 Día de Difuntos.
- 3 Fiesta de San Martín de Porres: en Chivay y Coporaque.
- 30 Fiesta de San Andrés: en Chivay.

DICIEMBRE

- 8 Fiesta de la Inmaculada Concepción: en Chivay, Madrigal, Lari (P), Coporaque, Lluta (P), Ichupampa y Yanque (P).
- Se danza el witite en Coporaque, Chivay, Sibayo y Yanque.
- 25 Fiesta de la Navidad.

NOTA: Las fiestas de fecha movable se han señalado con una (M) y a los poblados cuya festividad es principal o patronal, se les adjunta la (P).

El calendario festivo

Las principales fiestas y ceremonias cristianas que se realizan en los pueblos del valle, tienen origen en la herencia colonial y en los nuevos cultos que aparecen en el Perú contemporáneo. Las primeras nacieron como consecuencia de la devoción franciscana que evangelizó la región y de la reestructuración que ordenó el Papa Paulo III a mediados del siglo XVI (los 35 días de precepto que obligaba a todos los cristianos, se disminuyeron a 13 fuera de los domingos, para los indios). Los nuevos cultos contemporáneos, menos numerosos, responden a procesos de modernización que experimenta la sociedad mayor (Casaverde 1981; Doughty 1970; Mendoza 1985). Es importante acotar que a lo largo de estos cinco siglos muchas fiestas desaparecieron debido a la pérdida paulatina de los recursos productivos que sus asociaciones religiosas controlaban; así por ejemplo, Alfredo Bernal (1983) nos presenta 24 festividades que se celebraban en el distrito de Coporaque por el año 1861 de las cuales sólo perduran en la actualidad 14; dos de ellas son nuevas celebraciones, y las otras 12 fiestas importantes han desaparecido, en poco más de un siglo.

Al presentar el calendario festivo del valle del Colca, queremos advertir que en algunos pueblos, las fiestas no coinciden con la fecha señalada en el calendario litúrgico, sino que se celebran en su octava (8 días después), debido a que los escasos párrocos que hay en la zona, no se abastecen para atender algunas ceremonias religiosas.

Los tiempos festivos

En una publicación anterior (Ráez 1989), no consideré la Cuaresma como parte de un tiempo festivo, por la ausencia casi total de fiestas, danzas y rituales andinos durante ese período. Nos parece prudente estimar este hecho como una manifestación ritual de penitencia colectiva. Por ello, si bien el ciclo litúrgico cristiano a diferencia del santoral, está desligado de los ciclos productivos indígenas, ambos demarcan la siguiente cuatripartición del tiempo festivo anual:

<i>tiempo festivo</i>	<i>danza</i>	<i>meses aproximados</i>
Tiempo de escasez	<i>khamile</i>	(agosto-noviembre)
Tiempo de protección	<i>witite</i>	(diciembre-febrero)
Tiempo de silencio	-	(marzo-abril)
Tiempo de agradecimiento	<i>turco</i>	(mayo-julio)

De estos cuatro tiempos, tres son acompañados por danzas que caracterizan a cada uno de ellos. A continuación desarrollaremos con

mayor detenimiento estos tiempos festivos, así como sus danzas y rituales.

Tiempo de Escasez: esta época está asociada a una situación de precariedad económica, los productos de la cosecha se están agotando y hay escasez de pastos para el ganado. En los primeros días del mes de agosto se inician acciones preparativas para la siembra grande o *hatun tarpuy*: se limpian los canales de riego y se barbechan los terrenos. Estas actividades se acompañan con rituales propiciatorios de renovación a las deidades protectoras más poderosas; a la *pachamama*, que representa el elemento matriarcal y por ende la fertilidad; a los *apus*, que representan el elemento patriarcal vigoroso, activo y fecundador; y a los *awkis* protectores del pueblo. El ritual de la *tinka* o despacho es la ceremonia mediante la cual se presenta las ofrendas a las deidades y a cambio se les solicita protección para la sementera. Se realiza en pequeñas *cajas* (pozas sagradas), donde se ofrece la *iranta* (alimento de los dioses) conformada por hojas de coca, *sullu* o feto de llama, *untu* o sebo del mismo animal, hierbas medicinales, maíz, chicha y algún licor, que se dejan quemar. Si al amanecer las cenizas son de color claro significa que el despacho ha sido bien recibido (Müller 1984; Valderrama y Escalante 1988).

La danza del khamile

La danza del *khamile* es la que caracteriza este tiempo festivo relacionado con la agricultura, por ello los danzarines realizan *despachos* a las deidades respectivas antes de iniciar la siembra en los terrenos de los santos patronos, para luego continuar en los de los comuneros. Es probable que esta danza sea una continuación de la fiesta prehispánica *aymoray*, en donde el Inca y su grupo sacerdotal iniciaban las primeras siembras en los terrenos del Sol, antes de comenzar a sembrar todos los terrenos del Tahuantinsuyu.

La tradición popular indica que la danza representa a los hechiceros Aymara o *layqakuna*, que llegaron a la región, procedentes del altiplano. Estos trajeron yerbas medicinales con las que curaban todas las enfermedades, además celebraban ritos secretos, que les permitían comunicarse con los dioses. Su condición mágico-religiosa y su conocimiento agrícola, explican el hecho de que los danzantes del *khamile* sean los encargados de realizar los rituales propiciatorios y las primeras siembras. Luis Millones (1984) al estudiar el papel de los curacas ayacuchanos, señala que estos gobernantes añadían a su poder político y la condición de curandero y *shaman*.

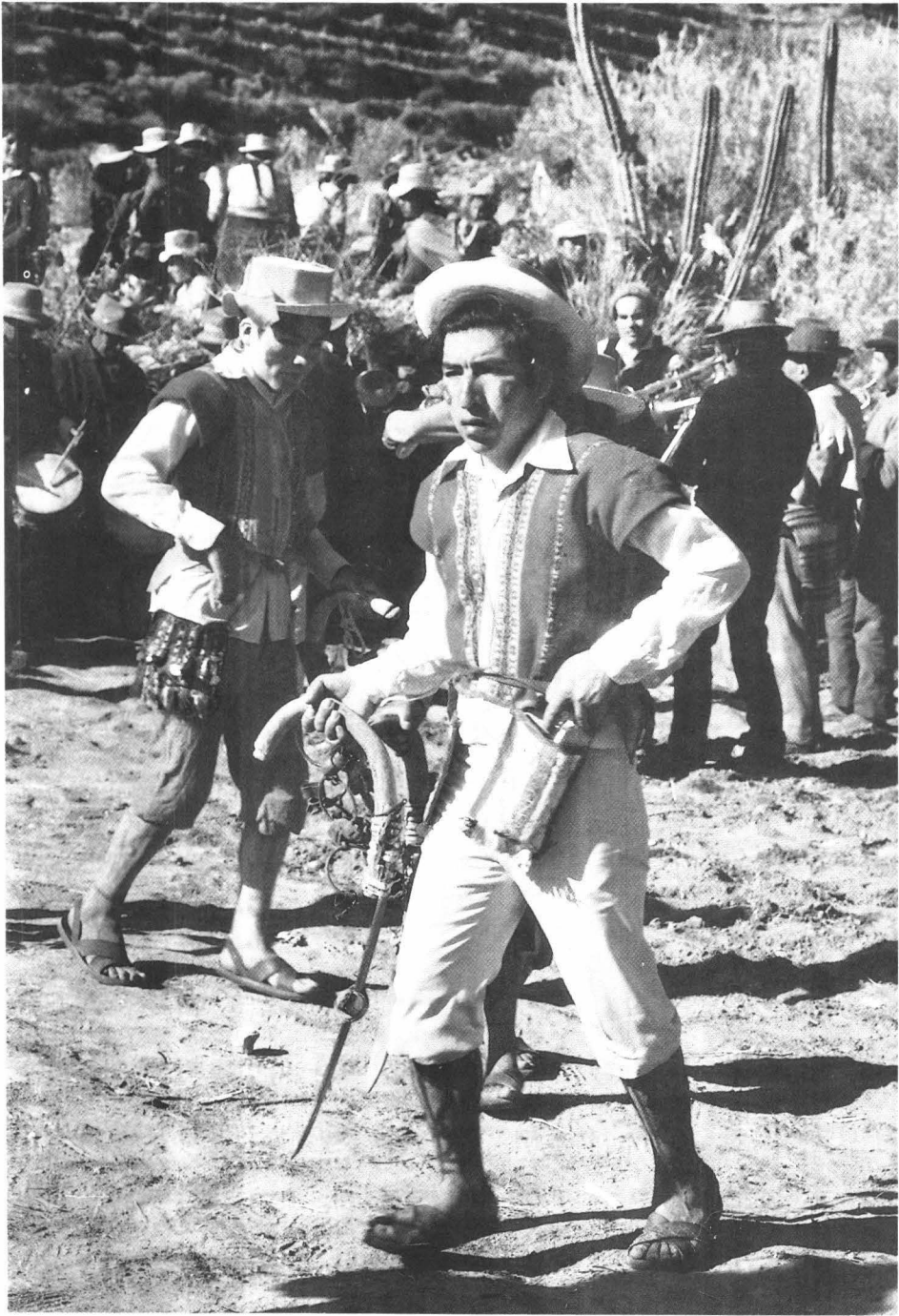
Luego de concluida la siembra, en los terrenos de los santos, los danzarines del *khamile* exclaman a viva voz el *haylle*. Este canto prehispánico, se ejecutaba luego de algún triunfo guerrero o cuando terminaban las actividades agrícolas en los terrenos del Sol y del Inca (Garcilaso de la Vega 1967). Concluido el *haylle*, los danzarines entregan al mayordomo que administra el terreno del Santo Patrón, una parte de las semillas 'bendecidas y protegidas', para que las entregue a todos los miembros de la comunidad y para que éstos puedan sembrar sus terrenos con la debida protección. Al día siguiente se realiza la ceremonia del *jampirakuy*, donde los danzarines visitan al mayordomo para "curarlo o limpiarlo" de posibles hechizos que tengan él, su familia o sus bienes.

Los personajes de la danza del *khamile* varían en algunos pueblos de la región (Bernal 1983). En Coporaque la conforman tres tipos de danzantes: el *San Isidro* (similar al labriego español), el *jatum tata khamile* y su séquito de danzantes varones y la *jatum mama khamile* y su grupo de doncellas. En Cabanaconde lo conforman cuatro personajes: el *khamile* (hombre disfrazado de mujer que carga una *qerpiña* con dos muñecas) que representa la fertilidad, el *champi* que representa a la autoridad, el *cana* y el *canchi* que representan a pobladores de las alturas, y son quienes realizan acciones jocosas. En Ichupampa el grupo está conformado por tres personajes: los *khamile*, las *tusiri* y el *ukumari*.

El *khamile*, representa al curandero o hechicero *layqa*, quien utiliza su conocimiento en favor de la siembra. El vestuario que utiliza consta de un sombrero llamado "paja-sombrero", un chaleco o *awalliclla*, una pañoleta o faja en la cintura, la *chuspa* o bolso donde se lleva las hojas de coca, el *waqcho* o cantimplora que contiene el licor, un pantalón corto ceñido hasta las rodillas, ojotas y una *tacla* o *ushio* en la que se sujetan unos esquelones de metal llamados *surpuña*. Por lo general, participan dos filas de cinco danzarines representando, cada una, las dos parcialidades o barrios del pueblo.

La *tusiri*, representa la fertilidad femenina. Su función principal es la de llevar los diferentes objetos rituales y acompañar a los *khamile* en la siembra. Su vestimenta está conformada por una montera colocada en la cabeza (antes se usaba como sombrero habitual en la zona), una chamarra, un corpiño, una *qerpiña*, polleras de diferentes colores y una campanita que marca el ritmo de la danza. Cada fila de danzarines del *khamile*, va acompañada por una *tusiri*.

El *ukumari*, representa al *ukuko* (humano-oso) que se relaciona con el período de siembra, pues tiene la reputación sexual de ser viril y por lo tanto está asociado a la fertilidad (Gow 1974). Además, como su poder



Danzante del *khamile*. Fiesta del niño San Hilarión, pago a la Tierra. Ichupampa, Caylloma, Arequipa. 10 de octubre, 1988. Foto: Manuel Ráez. Colección AMTA-PUCP.

es ambivalente puede hacer el bien o el mal, todo depende del respeto que se le tenga; si es invitado resulta benéfico, si es olvidado es maléfico. Como se viste de manera harapienta, ocultando su verdadero poder, nos recuerda al emisario del “dueño de la vida y de la muerte” en la creencia Mochica (Hocquenghem 1984) o a *cuniraya* en los mitos de Huarochirí (Avila 1966). El *ukumari* tiene como función proteger a los *khamile*, sellar los surcos luego de la siembra y limpiar los canales para que pase el agua. Su vestimenta la conforman una cabellera ensortijada y sucia que le cubre el rostro, un sacón largo, botas y una lampa.

Tiempo de Protección. Esta época está asociada al inicio definitivo de las lluvias (diciembre), que asegura el crecimiento de los pastos para el ganado y la germinación agrícola. Como consecuencia de esta renovación de la naturaleza, el cuerpo social afirma su propia reproducción y continuidad cultural, reconociendo en forma pública a sus nuevas autoridades tradicionales y reafirmando los cargos religiosos recibidos.

Durante los meses de gestación agrícola y parición ganadera, el poblador del valle debe acompañar esta reproducción, con rituales propiciatorios de protección y apoyo a la *pachamama*, al *apu* y a los *awkis*. Como es tradicional, en los Andes se realiza la *tinka* a estas deidades. Hace algún tiempo, durante la fiesta de la Virgen de la Candelaria, se acostumbraba realizar una ceremonia conocida como *muyurana*, que consistía en recorrer la sementera y prender algunas fogatas con la finalidad de ahuyentar “los malos espíritus y la granizada; se considera que las chacras tienen vida, es decir la *mama-pacha* está dando sus frutos y como una mujer parturienta necesita del auxilio y compañía de otras personas” (Bernal 1983:118). Este autor también señala que durante este período se realizan ritos adivinatorios, como el *chiuja musqache*, donde un *misayoq* o sacerdote andino interpreta los acontecimientos que ocurrirán ese año, ceremonia que tiene lugar en los corrales o en alguna huaca cercana.

Esta época marcada por la fecundidad, alcanza su mayor fuerza durante la fiesta de carnavales o *puqllay*, en donde los jóvenes solteros bailan y cantan *ccashuas*, entonando estrofas eróticas y desafiantes; la permisividad sexual, facilita el inicio de romances que derivan muchas veces en nuevos matrimonios. En las estancias de altura se ritualizan bodas entre las crías del ganado, a los otros animales se les coloca collares de flores o se les señala con cintas de colores. Antiguamente se pensaba que durante los carnavales, aparecía un personaje misterioso que provocaba peleas y riñas entre los habitantes. Por ello, el martes de carnaval, se consentía la venganza entre las personas, sin que la autoridad pudiera intervenir. Estas acciones permitían reducir las tensiones existentes entre individuos y familias.

La danza del witite

La música y la danza que caracterizan el tiempo de protección, es el *witite*. Los pobladores de mayor edad señalan que esta danza guerrera se originó en la estrategia Collagua de disfrazarse de mujer para engañar y vencer a sus enemigos. Es probable que sea una danza guerrera de origen prehispánico, que ritualizaba el enfrentamiento entre parcialidades opuestas. Las crónicas de Cristobal de Molina (1968) nos informan de una danza guerrera similar que se practicaba en el Cuzco, llamada *chonano*. La danza del *witite*, como ritual guerrero, a causa de los muertos y heridos que provocaba, fue prohibida en la década del sesenta. El grupo de danzantes estaba conformado por varones, cuyo responsable era conocido como *capitán*. Antes del enfrentamiento, los participantes de cada barrio se saludaban, luego se formaban frente a frente y al ritmo de una *tinya* y un *pinkullo* comenzaban a bailar. Durante el baile, los danzantes se enfrentaban arrojándose frutos verdes o grandes semillas con sus *huaracas*, hasta que uno derribase al otro.

En la actualidad se ha convertido en una danza de protección ritual a las autoridades tradicionales recién elegidas y en una danza de enamoramiento, que permite el encuentro de parejas jóvenes que desean burlar la vigilancia paterna, vistiendo el varón prendas femeninas. El baile se realiza en grupos mixtos o de pareja, que asidos de la mano forman círculos de acuerdo con la música de una banda. El vestuario del danzante del *witite*, está conformado por dos polleras multicolores, una polaca militar, dos *llicllas* cruzadas para llevar las "municiones" y una montera con *huatos* multicolores que le cubren el rostro.

Tiempo de Silencio. Este período se asocia directamente a la Cuaresma; tiempo litúrgico de penitencia que conmemora los días previos a la pasión, muerte y resurrección de Cristo. Después de los carnavales los jóvenes solteros limpian las calles del pueblo y el atrio del templo. En los siguientes cuarenta días no hay fiestas de santos ni se realizan rituales andinos.

La Semana Santa es una de las pocas festividades litúrgicas que fue aceptada en los Andes, debido, probablemente, a que los indios asociaban los rituales cristianos de esta celebración con su concepción temporal del mundo al revés (Hocquenghem 1984). Las celebraciones del Viernes Santo (muerte de Cristo), permitían ritualizar el tiempo de tránsito entre las fuerzas de vida y de muerte, de orden y desorden. Por eso, luego de la representación de la muerte de Cristo hasta su resurrección, las personas podían vengarse o robar, sin que exista la posibilidad de recibir sanción. En algunos pueblos del valle del Colca, además de conservar esta



Pareja integrante de la danza del *witi-te*. Fiesta de la Inmaculada Concepción. Chivay, Caylloma, Arequipa. 9 de diciembre, 1987. Foto: Jorge Mendoza. Colección AMTA-PUCP.

costumbre, se lleva a los hijos menores al altar mayor del templo para que el sacristán los azote levemente y de esta manera se apure la resurrección de Cristo y se evite el dominio de las fuerzas negativas existentes en “el mundo al revés”. El tiempo de silencio concluye en las primeras horas del Domingo de Resurrección, para ello se encienden los cirios, se retira el manto negro o *luto* de todas las imágenes del templo, adornándolas luego con los primeros frutos de la cosecha.

Tiempo de Agradecimiento. Luego de la Semana Santa se inicia el tiempo de mayor riqueza festiva. Las abundantes cosechas permiten restablecer el orden y la reciprocidad hacia los dioses y los hombres, son meses en que se celebran las fiestas patronales más importantes y se realizan los principales ritos de transición, que refuerzan o amplían las alianzas parentales y de compadrazgo.

Durante este período, se techan las casas, se construyen o refaccionan los caminos, puentes, andenes y cualquier otra estructura de uso urbano o rural. Además se bendicen los productos recolectados y a los animales que prestaron algún servicio.

La danza del turco

La danza del *turco* expresa el agradecimiento por los frutos recibidos durante la cosecha y el reconocimiento de los poderes cristianos, por parte de los gentiles. Esta danza nos muestra, con toda claridad, el argumento jurídico y teológico de la primera gran diferenciación social del renacimiento: la división del mundo entre cristianos y gentiles. Con la conquista de América, esta concepción se hace extensiva a la sociedad india, el fantasma de los *turcos* se traslada a estas tierras y Santiago Matamoros se convierte en Santiago Mataindios. Dentro de la coreografía de la danza, se interpreta el canto del *turco* frente a la imagen patronal. Es una canción que agradece el bienestar y la protección brindadas.

Los personajes que conforman la danza del *turco* son siete: el *wallowicsa*, los *turcos*, el *champi*, la *quilla*, el *inti*, los *indiecitos* y en algunas ocasiones el *machu*. A continuación los describiremos brevemente:

El wallawicsa o guiador. Algunos nos han señalado que este personaje representa a Felipillo, el que guió a los españoles en la conquista. La función que tiene es dirigir y llevar el compás de los danzantes, su vestuario lo conforma una corona, una peluca entrelazada, una máscara de niño, un chaleco, un pantalón, pañoletas de colores en los codos y un pequeño tamborcillo.

Los turcos. Representan a dos guerreros *turcos* del medioevo. Los movimientos que ejecutan son en semicírculos, que se cierran con el choque de sus sables. Su indumentaria está conformada por un casco curvo y alargado que termina en punta, una máscara, un chaleco ceñido, una falda, pañoletas de colores en los codos y un sable que lleva en la mano.

El champi. Representa al cacique o Inca principal, lleva un bastón o vara, donde se indican los recursos que hay en sus dominios (frutas, maíz, aves). Los movimientos son más lentos y solemnes. Su vestuario está conformado por una corona, una peluca entrelazada, un chaleco, un pantalón, pañoletas de colores en los codos, una vistosa capa que le cubre la espalda y el bastón.

La quilla. Representa a la luna, deidad prehispánica y símbolo *turco*; utiliza como vestuario una máscara de media luna, un chaleco, un pantalón, pañoletas de colores en los codos, una capa y un pequeño bastón con el rostro de la luna en su parte superior.

El inti. Representa al Sol, deidad prehispánica muy importante; su vestuario lo conforma una máscara del sol radiante, un chaleco, un

pantalón, pañoletas de colores en los codos, una capa y un pequeño bastón con el rostro del sol en su parte superior.

Los chunchitos o indiecitos. Representan a dos guerreros indios cuyos movimientos de saltos cortos por detrás y alrededor de los demás danzantes, simbolizan su rol protector. El vestuario que utilizan está conformado por una corona de plumas, una peluca entrecruzada, un camión de color, una falda, un pantalón, pañoletas de colores en los codos y un arco con flechas.

El machu o chacha. Representa a un misterioso personaje que habita cerca de los nevados y acompaña al grupo para protegerlo. Durante la danza se encarga de abrir un espacio para que la comparsa baile; para ello utiliza una soga y un bastón. El vestuario que lleva está compuesto por una funda para la cabeza y ropa confeccionada de retazos de tela similar a los *pauluchas* del Cuzco.

Otras danzas de la región

Hemos anotado anteriormente el importante papel que representa la danza en la sociedad andina, pues mediante un elaborado lenguaje de símbolos, expresa ciclos productivos, creencias populares, jerarquías sociales o acontecimientos históricos. Si bien las danzas del *khamile*, del *turco* y del *witite*, son las más importantes del valle del Colca, existe una mayor variedad de danzas que refleja muchas de las manifestaciones coreográficas comunes a la región sur andina (Cuzco-Puno). Lamentablemente una importante parte de ellas está desapareciendo al perder su base ritual o social. Alfredo S. Bernal (1983) hace un apretado inventario de las principales danzas del valle, que a continuación presentamos:

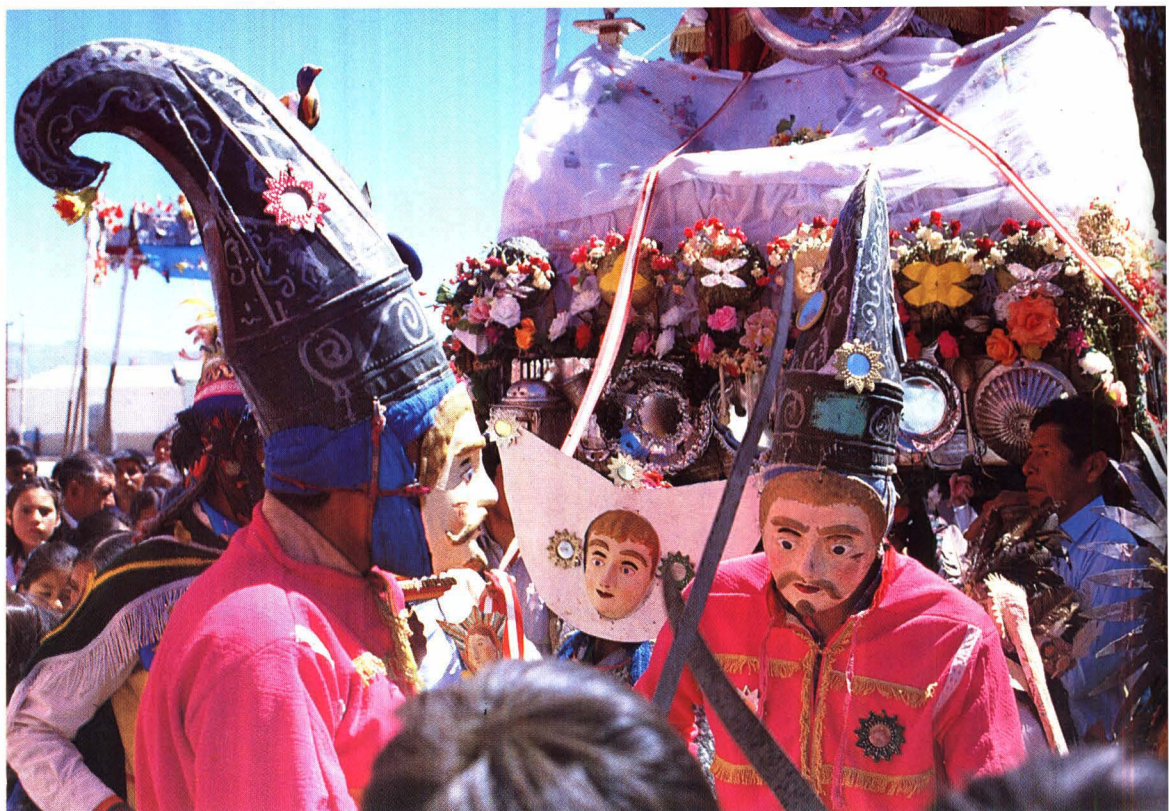
Los negritos. Danza que se practica en el distrito de Maca, representa a los esclavos negros devotos de Santa Ana. Su lugar de origen posiblemente sea el departamento de Apurímac.

El saltaq chuncho. Danza que se practica en Achoma y Maca, representa a los habitantes de la región selvática a los que se conoce popularmente como *chunchos*.

La wifalita. Danza que ejecutan las muchachas mientras acompañan los festejos taurinos y las actividades comunales.

Los toros. Danza que acompaña las actividades de limpieza de acequias, representando una corrida taurina. En ella participan jóvenes disfrazados de toros y capeadores.





Danza de los *turcos*. Fiesta de la Virgen de la Asunción. Chivay, Caylloma, Arequipa. 15 de agosto, 1988. Foto: Claudia Rohrhirsch. Colección AMTA-PUCP.

Ejecutante del *pinkullu*. Carnavales. Canocota, Caylloma, Arequipa. 1 de febrero, 1988. Foto: Jorge Mendoza. Colección AMA-PUCP.

Los canas y canchis. Danza que representa a los comerciantes provenientes de las regiones altas del Cuzco. Simulan intercambiar sus productos, pero no llegan a ponerse de acuerdo, por lo que provocan jocosas escenas.

El chukchu. Esta danza, en proceso de desaparición, se practica en los pueblos bajos del valle. Los danzarines representan a un misterioso personaje que habita los valles costeros y que atrapa al incauto que ingresa a sus huertos de frutas, contagiándole la enfermedad de la tembladera o fiebre malaria.

El inti tusoq. Esta danza en proceso de desaparición, se practica en el distrito de Cabanaconde. Los danzarines representan al *inti* (sol) y la *quilla* (luna), principales deidades del panteón inca; los acompaña un séquito de guerreros o incas.

El lanlaco. Danza ya desaparecida; representaba al espíritu que confundía o espantaba las caravanas de arrieros, que transitaban parajes desolados. En las fiestas de Cabanaconde y en pueblos aledaños, el personaje se presentaba vestido con pieles de animal, colgando en su cintura esquelones de metal, cuyo sonido era similar al producido por los animales de los arrieros.

El chullcho. Danza desaparecida que se practicaba en la zona alta del valle. El danzarín estaba encargado de presagiar la bondad del año que se avecinaba ante las preguntas que hacía el mayordomo de la fiesta. Como no podía hablar, las respuestas las daba con el sonido intenso de unas sonajas de lata que llevaba en las pantorrillas y en algunas partes del cuerpo.

El chileno. Danza desaparecida, representaba la prepotencia inicial del soldado chileno, el cual recibía posteriormente la burla y los golpes de los presentes.

El chaharqo. Danza desaparecida, en la que se representaba la costumbre de cuidar la sementera del ataque de las aves, zorros u otros animales que perjudicaba la maduración de los cereales. Los danzarines utilizaban una vestimenta llamativa, con la que simulaban buscar o espantar a los animales.

Los ovejeros. Danza desaparecida, en la que se representaba a un hato de ovejas que recorría las calles del distrito de Madrigal. La danza era ejecutada por niños dedicados al pastoreo.

Organización y secuencia festiva

Cuando las ordenanzas toledanas normaron los cargos civiles en las reducciones indias, dieron base para conformar un sistema de cargos cívico-religioso. Si bien, durante la colonia, los caciques y principales de cada *saya* patrocinaban la fiesta como *mayordomos de fábrica* (Benavides 1987), fueron las cofradías las que permitieron extender este sistema de prestigio y poder hacia el interior de cada *saya*. “Los comuneros podían ser nombrados mayordomos de la cofradía a la que pertenecían o responsables de la fiesta del Santo Patrón del pueblo, y debían entonces organizar y pagar esta fiesta,...el mayordomo que cumplía su obligación subía en la escala del prestigio y esperaba igualmente ser retribuido en las fiestas organizadas por los nuevos mayordomos” (Celestino y Meyer 1981:130). Con la desaparición del cacicazgo en los primeros años de la república, este acceso aparentemente igualitario al cargo religioso, sólo se hizo extensivo a determinados grupos de poder, que utilizaban los cargos más prestigiosos para legitimar sus diferencias (Benavides 1988). En la actualidad, con el proceso de modernización, se rompe este tradicional régimen de casta y la población se moviliza en las cofradías, para asumir los cargos religiosos de manera rotativa y voluntaria.

La organización festiva

En la organización de la fiesta, participan diferentes instituciones cívicas y religiosas. Entre las primeras, juega un papel muy importante el Municipio, que se encarga de dar las autorizaciones para los espectáculos festivos y alguna feria comercial, de invitar a las autoridades provinciales o departamentales y de coordinar con los *residentes* sobre las actividades que beneficien al distrito. Entre las instituciones religiosas, tenemos a la Junta de Fábrica, encargada de custodiar los bienes eclesiales y de suplir al párroco en alguna actividad devocional (Novenas, procesiones), y a la cofradía, dedicada al culto y custodia de alguna virgen o santo particular. Si bien la Junta de Fábrica jugó un papel muy importante en años anteriores, ante la ausencia del clero, su participación sólo fue complementaria al papel desarrollado por la cofradía en la organización festiva. Esta última organización, si bien se dedicaba al culto y a la administración de sus recursos económicos, también fue una institución en la que se identificaron grupos sociales y territoriales. En el primer grupo, el cargo de mayordomo permite ritualizar un sistema de don y contradon entre sus miembros; en el segundo, las parcialidades o *sayas* recrean, con el culto a su santo titular, su ubicación espacial al interior del pueblo.

En la actualidad, los principales cargos festivos que se reciben en el valle son: el de mayordomo de la fiesta y los que se organizan a partir de las cofradías o devociones particulares, llamados *devotos*.

El mayordomo: es el máximo cargo religioso de la fiesta. Su importancia varía según el tipo de festividad, el gasto económico que demande y la participación de la población. A continuación comentaremos brevemente sus funciones, sus obligaciones y su periodicidad.

- a) Las funciones más importantes que cumple el mayordomo, son:
- A nivel religioso, se convierte en el mediador ceremonial del grupo ante el santo titular. Todas las ventajas o desgracias recibidas por la persona o el grupo, son atribuidas a su responsabilidad.
 - A nivel social, el cargo religioso le permite al mayordomo legitimar su propia ubicación, representar su propio grupo ante los otros sectores sociales y territoriales y redistribuir simbólicamente la riqueza acumulada.
- b) Las obligaciones más importantes del mayordomo son:
- Durante el período que detente el cargo debe mantener limpio el *nicho* o altar del santo titular, así como conservar diversos objetos de su propiedad (vestuario, joyas, imágenes).
 - Asistir a todas las ceremonias que se programen durante los días de fiesta, llevando siempre los símbolos distintivos de su función, como son el *guión* y la *lámina*.
 - Contratar al sacerdote para que officie las principales ceremonias religiosas durante el día principal (misa y procesión), así como cubrir los gastos que estos oficios religiosos demanden (hostias, vino, ceras, incienso).
 - Buscar a sus ayudantes o *prebistes*, para que se encarguen de arreglar y engalanar los objetos rituales del santo titular, durante los días de fiesta y en otras fechas del año.
 - Contratar a un grupo musical (conjunto típico o banda), para amenizar la fiesta por los días que ésta dure.
 - Solventar los gastos que demande el consumo de alimentos y licores que se servirán a las autoridades, parientes y amigos más cercanos.

- Solicitar el personal auxiliar necesario para cumplir diferentes servicios; a este grupo se le conoce como *camachicuq*. Entre éstos tenemos a la *despensera*, encargada de guardar la comida y el licor; a la *cocinera*, encargada de preparar la alimentación; al *semanero* o *tragoricuq*, encargado de servir el licor de acuerdo con la categoría del poblador: en vaso pequeño a la gente común y en vaso grande a las personas más importantes; a las *aqaqaywaq*, encargadas de servir permanentemente la chicha; y, al *huarqu*, encargado de controlar que los músicos no se embriaguen y ejecuten las piezas musicales que el mayordomo solicite.

Los gastos que demande el cumplimiento de estas obligaciones, están en relación directa con los recursos económicos y sociales con que cuenta el responsable, así como de acuerdo con la importancia de la celebración en el calendario festivo. En las festividades menores, el mayordomo sólo cumple con la indispensable ceremonia religiosa de la misa y procesión, acompañado de una sencilla invitación a las autoridades y parientes. Este tipo de cargo, le demanda algo más de 100 dólares²; en cambio en las fiestas patronales el gasto puede superar los 600 dólares.

Cuando se elige al mayordomo y en general a los demás cargos festivos, aunque sólo se nombre al varón, su responsabilidad es extensiva a la pareja matrimonial; sólo se elige varones o mujeres por separado cuando son solteros o viudos y para festividades de menor importancia, pues las relaciones de parentesco siguen siendo el factor más importante de reclutamiento de personal y asistencia económica para el cargo.

- c) La periodicidad del cargo abarca de uno a tres años. Si por alguna circunstancia el mayordomo no puede cumplir este período, debe buscar un reemplazante para completarlo. Por lo general, la elección del cargo de mayordomo, se realiza durante los días de fiesta, elección que es responsabilidad tanto del mayordomo saliente como de su cofradía; en otras ocasiones se elige durante las ceremonias de Año Nuevo (1º de enero) y de medio año (1º de agosto). En muchos pueblos del valle, el patrocinio de la principal fiesta anual lo asumen por turno las cofradías de las dos parcialidades existentes (*hanan* y *hurin*). Si por alguna circunstancia no se ofreciese ningún nuevo candidato a ocupar el cargo, la Junta de Fábrica que lleva la relación de cargos, escogerá entre todos los habitantes.

2. El dólar americano utilizado en la valoración de los gastos, fue el del mercado libre en noviembre de 1988.

Los Devotos: Son los cargos no continuos, que dependen de la voluntad y de la circunstancia en que se ofrecen. A estos se les conoce como *votos*, por ser una promesa directa y personal que se realiza al santo homenajeado. Algunos *devotos* que se ofrecen para determinada fiesta, realizan similares *votos* en otras festividades del año. Los principales *votos* que se presentan son los siguientes:

Torero: Su principal obligación es contratar y sufragar los gastos que le demande una corrida de toros, proveer la alimentación y los licores para sus invitados, así como contratar una banda de músicos que acompañe esta actividad. El costo aproximado de este cargo está entre los 200 y 300 dólares.

Capitán: Tiene la responsabilidad de contratar a un grupo de danzantes, alquilar su indumentaria, proveerles de la alimentación, contratar un grupo instrumental que los acompañe y en algunas ocasiones, como es el caso del *turco*, componer junto con el director de la banda, su canto respectivo. El costo aproximado del cargo está entre los 150 y 300 dólares.

Ccapero: Es el responsable de conseguir los *ccapos* (troncos secos) necesarios para las fogatas que se encenderán durante la víspera de la fiesta. El gasto ocasionado no llega a superar los 50 dólares.

Altarero: Es el encargado de construir desde sencillos altares de 2 metros de altura hasta estructuras de metal y de madera de 10 metros. Estos altares llevan en el centro, imágenes o cuadros de sus santos preferidos, y alrededor de ellos se colocan banderas peruanas. Por lo general cada parcialidad o *saya*, levanta un altar en las esquinas de la plaza donde la procesión se detiene para recibir el culto del público. El costo aproximado de estas estructuras varía de 10 a 80 dólares.

Arquero: Es el que se encarga de construir arcos de 10 metros de altura por donde pasará la procesión; estos arcos son adornados con una variedad de frutas y objetos. Al igual que los altares, los arcos son levantados por miembros de cada *saya*. El costo aproximado es de 40 dólares.

Cohetero: Conocido en algunos distritos como *troyero*, es el encargado de conseguir las bombardas para los días de la fiesta; éstas se utilizarán para avisar el inicio del día o de alguna ceremonia religiosa. El costo está entre los 10 y 30 dólares.

Hay personas que realizan obsequios a determinados santos o al templo, como coronas, corazones de metal, mantos bordados, muebles o

algún otro objeto con el fin de rendirles culto, pero son ofrecimientos muy ocasionales y de carácter particular.

La secuencia festiva

Como promedio, la fiesta tiene una duración de 4 días, pero de acuerdo con su importancia y según los recursos socio-económicos con que cuenten los cargos, suele prolongarse unos días más. A continuación presentamos la secuencia festiva más frecuente, en una fiesta del valle del Colca:

Antealba. Durante este día se pone término a todos los preparativos iniciados semanas antes. Los cargos señalan las obligaciones del personal a su servicio (cocina, limpieza, hospedaje) y coordina con los funcionarios del templo sobre las diferentes actividades religiosas que se realizarán en estos días. Los músicos contratados que empiezan a llegar inician los ensayos musicales respectivos.

Alba. Es el primer día de la fiesta, los cargos visitan primero el templo, donde se solicita el "permiso" al santo titular, para dar inicio a las festividades; similar ceremonia se realiza con las autoridades del gobierno. Durante el día se termina de construir los *arcos* y *altares*, arreglos que se realizan en la plaza principal o calles adyacentes. Por la noche se inicia la vigilia festiva o *altar velay*, mediante la quema de *ccapos* en la plaza central.

Principal. Es el día central de la fiesta. Desde tempranas horas los músicos de los diferentes cargos, recorren las calles ejecutando diversas melodías populares, como *marchas*, *torerías*, *huayllachas*, *turcos*, *khamiles*, entre otros géneros. Luego de un suculento desayuno que algún oferente o colaborador de un cargo dispuso, el público se va agrupando en las afueras del templo para el inicio de la misa de la fiesta. Los cargos principales desfilan alrededor de la plaza acompañados de sus parientes más cercanos y autoridades principales, luego ingresan al templo para ubicarse, la mayoría de ellos, cerca del presbiterio.

Terminados los oficios religiosos, el público recibe el homenaje de los cargos, con algún brindis de licor y tonadas musicales. Luego los parientes, invitados y autoridades se dirigen a la casa del cargo respectivo para servirse el *convite* o almuerzo de fiesta, constituido por platos propios de la región. Por la tarde, en algunos pueblos, se realizan las tradicionales corridas taurinas y se presentan las principales danzas alusivas al ciclo festivo. La población participa en los festejos hasta altas horas de la noche.

Bendición. En este día se lleva a cabo el control público sobre los cargos recibidos y se conoce a los que van a asumirlos para el siguiente período. Luego de la misa y la procesión, el pueblo se reúne en el atrio del templo frente a la imagen titular del santo, para que junto con el sacerdote y las autoridades gubernamentales, se evalúe públicamente las obligaciones de cada cargo. A los que cumplieron se les renueva el respeto y estima, obsequiándoles *ramos* (panes grandes que se cuelgan del pecho y que van adornados con flores); a los que no pudieron cumplir su promesa, se les da otra oportunidad o se les sanciona mediante la crítica o el insulto. En seguida se ofrecen en forma voluntaria o a pedido del pueblo, los nuevos cargos para el año siguiente. Para ello se levanta un acta pública que certifica y recuerda esta obligación. Finalizada la ceremonia, los cargos salientes agasajan con comida y licor a las personas que reciben el nuevo cargo. Luego, en forma conjunta salen a las calles para bailar el *kacharpari* o despedida, hasta altas horas de la noche.

Kacharpari. Si bien las actividades públicas de la fiesta concluyen la noche anterior, durante este día los cargos salientes realizan diversas ceremonias de despedida y de agradecimiento. Estos obsequian a sus parientes e invitados, trozos de carne y costalillos con productos agrícolas. A los *camachicuqs* se les obsequia las *walqanchas* (panes, frutas y flores ensartados), como agradecimiento por el apoyo prestado durante los días de la fiesta. Los músicos contratados reciben similar tratamiento, cancelándoles además lo convenido, previa evaluación del *huarqu*.

Música e instrumentos

La música, como cualquier otro valor estético de una sociedad tradicional, está ligada a expresiones ceremoniales que se desarrollan para un determinado contexto cultural y local. Esta relación entre la música y su contexto, permite una amplia variedad de géneros musicales, muchos de ellos reductibles a un determinado tiempo y territorio. Con el proceso de modernización social, se quiebra este particularismo regional y muchas de sus expresiones musicales tradicionales pierden vigencia o se van replegando ante el desarrollo de una música popular, que trasciende los antiguos contextos culturales o territoriales.

La popularización de la música andina, debe su expansión en primer lugar, a los circuitos migratorios recorridos principalmente por los sectores mestizos que permitieron un intercambio cultural entre regiones. En segundo lugar, a los modernos medios de comunicación sonora, en especial la radio. En tercer lugar, al importante papel desempeñado por los cuarteles militares, no sólo en difundir expresiones musicales de corte

militar, sino en enseñar a los conscriptos en servicio (la mayoría indios y mestizos), la ejecución de instrumentos de la banda militar.

La música

El valle del Colca no ha sido ajeno a este proceso de cambio social. Su música tradicional está desapareciendo o progresivamente está siendo relegada a determinados contextos rituales, como los *tinkache* dedicados a las deidades tutelares, las ceremonias de reemplazo de autoridades tradicionales o los cantos del carnaval indio o *pukllay*. En cambio, en las principales fiestas, ceremonias del ciclo vital y actividades productivas, si bien continúa ejecutándose géneros regionales, como la *huayllacha*, el *turco*, el *khamile* y el *witite*, poco a poco están siendo reemplazados por géneros populares nacionales, como *huaynos*, *yarautes*, *torerías*, *marchas*, *marineras*, *valeses* y *cumbias*.

Antes de ofrecer una tipología musical del valle del Colca, queremos señalar el criterio elegido. En un artículo reciente, Romero hace un resumen crítico de las propuestas clasificatorias que se han hecho sobre los géneros musicales andinos señalando la existencia "tanto de formas musicales con nombre propio como de música relacionada a un contexto específico socio-cultural" (Romero 1989:6). Es esta constante, la que orienta también nuestro cuadro clasificatorio en cinco grandes tipos de expresión musical; los cuatro primeros asociados a determinados contextos socio-culturales y el quinto de manera complementaria o libre de un contexto determinado. A continuación desarrollaremos brevemente cada tipo musical:

La música de fiesta, se expresa en las ceremonias sujetas a un calendario anual de celebraciones litúrgicas y santorales. Los géneros musicales comunes en el contexto litúrgico son los cánticos y las marchas religiosas cristianas. En el contexto santoral sobresalen los géneros que toman su nombre de las danzas que se ejecutan. Dentro de la música de fiesta hemos incluido los carnavales, que si bien son festividades no religiosas, están relacionadas a esta tipología. En los carnavales, el *pukllay* o canto de carnaval indio, es su género musical característico.

La música ritual, se expresa en el contexto de los ritos propiciatorios o de agradecimiento a las deidades del panteón andino no cristiano, en la renovación de sus vínculos familiares con los parientes fallecidos y en el reconocimiento social de sus autoridades tradicionales. El género musical y los cantos que se ejecutan reciben su nombre de los rituales practicados.

Cuadro Nº 1
Esquema clasificatorio de la música del Valle del Colca

<i>TIPO</i>	<i>CONTEXTO</i>	<i>GENERO</i>	<i>GRUPO INSTRUMENTAL</i>	
1. Música de fiesta	- Litúrgico	- Marcha	Banda Militar	
		- Saludo	Banda Militar	
	- Santoral	- Religioso		Banda Militar/ Conjunto de Cuerdas
				Banda Militar
		- Witite (d)	Banda Militar	
		- Turco (d)	Banda Militar y tamborcito del danzante	
		- Chukcho (d)	Banda Militar y <i>esquelones</i> del danzante	
		- Negritos (d)	Conjunto de Cuerdas	
		- Chuncho (d)	<i>Pinkullo</i> y bombo	
		- Wifala (d)	Banda Militar	
- Inti Tusoq (d)		Banda Militar		
- Carnaval		- Marcha		Banda Militar
			Banda Militar	
	- Torería	Banda Militar		
	- Pukllay	<i>Quena</i> y tambor		
	- Carnaval	Banda Militar/ <i>Quena</i> , tambor y bombo		
	- Huayllacha	Banda Militar/ <i>Quena</i> , tambor y bombo		
	- Witite (d)	Banda Militar/ <i>Quena</i> , tambor y bombo		
		<i>Pinkullo</i> y tambor		
		Cantor o rezandero		
		Banda Militar		
	<i>Pinkullos</i> y bombo			
2. Música ritual	- <i>Tinkache</i> a deidades	- Tinka		
		- Huayllacha		
		- Khamile		
		- Responso		
	- Día de difuntos			
	- Reemplazo de Autori- dades Indias	- Witite (d)		
		- Huayllacha		
3. Música del ciclo vital	- Corte de pelo	- Huayllacha	Conjunto de cuerdas	
	- Matrimonio	- Huayllacha	Conjunto de cuerdas	
		- Witite		
		- Pasacalle matrimonial		
	- Funerario	- Responso	Conjunto de cuerdas/ Banda Militar	
		- Huayllacha		
		- Marcha		
4. Música de trabajo comunitario	- Escarpe de acequias	- Toro (d)	Cuadrilla	
		- Marcha		
		- Khamile		
	- Barbecho y siembra	- Khamile (d)	Banda Militar/ <i>Pinkullos</i> y bombo	
	- Marca de ganado	- Marcha	Banda Militar/ <i>Quena</i> y tambor	
		- Huayllacha		
		- Khamile		
	- Construcción o reparación de inmuebles y caminos	- Torería	Banda Militar/ Conjunto de cuerdas/ <i>Pinkullos</i> y tambor	
		- Huayllacha		
		- Khamile		
5. Música de complemento	- Para toda ocasión	- Huayllacha	Ejecutado por el grupo musical que participa en cualquiera de los contextos señalados	
		- Huayno		
		- Yaraví		
		- Vals		
		- Marinera		
		- Cumbia		
		- Diana		

(d): danza.

La música del ciclo vital, se expresa durante las ceremonias familiares alusivas a las principales etapas de la vida de un individuo como el corte de pelo, el matrimonio y la muerte. El género denominado *huayllacha* es la expresión musical más difundida para estos contextos.

La música de trabajo comunitario, se expresa durante la reparación o construcción de viviendas, cercos, puentes o caminos, así como en actividades relacionadas a la agricultura (barbecho o siembra, limpieza de canales o pozas) y la ganadería (marca de ganado). Estas acciones son realizadas por la familia, parcialidad o cofradía. El género musical distintivo es el *khamile*, cuya danza se ejecuta durante la siembra en los terrenos de alguna cofradía o parcialidad.

La música de complemento, son los géneros musicales con nombre propio que se interpretan durante los momentos de descanso o diversión que la población disfruta en las ceremonias festivas, rituales, del ciclo vital o en el trabajo comunitario.

El Canto

No queremos dejar de señalar la importancia del canto indígena dentro de las expresiones musicales del valle del Colca. Este mantiene su antigua ejecución corporativa y dialogante, como la que se interpreta durante las fiestas o faenas comunales. Antes de presentar el siguiente cuadro, sobre los cantos en el valle del Colca, queremos comentar algunos de los géneros recogidos.

Cantos religiosos católicos. Se ejecutan en los diferentes oficios litúrgicos y procesiones. El *cantor* o *rezandero* tiene un papel importante pues domina ciertos rituales y cánticos en quechua, en latín y en español, fruto de su rica experiencia al acompañar o reemplazar al sacerdote católico. También ejecutan cantos religiosos, por lo general en español, los grupos juveniles y las mujeres asociadas a alguna institución religiosa. Estos cánticos se ejecutan en algunas ocasiones sin acompañamiento instrumental, en otras con banda militar o con un grupo de cordófonos (arpa y violín).

Canto del turco. Se realiza dentro de la coreografía de la danza que tiene lugar el día principal de la fiesta durante las paradas que realiza el grupo procesional en cada esquina de la plaza. Es un canto de protección y agradecimiento interpretado en español por los danzarines. El *carguyoq* de la danza, compone la letra de la canción unos días antes. Si bien la danza es acompañada por una banda militar, el canto es ejecutado sin intervención instrumental.

El haylle. Es el canto interpretado en quechua por los danzarines varones del *khamile*, luego de la siembra ritual realizada en el terreno de algún santo. No recibe el acompañamiento de la banda militar como su danza (*khamile*), pero sí de las *surpuñas* de metal, que cuelgan de sus *tacllas*.

La ccashua de puqllay. Durante los días de carnaval, las mujeres solteras agrupadas van desafiando a los varones con cantos en quechua de su propia composición. Durante los carnavales, además, se ejecutan *ccashuas* alusivas a las prácticas rituales de *marca* de ganado, *tinka* o pago a la tierra, a la casa o a algún objeto que es útil para la vida diaria del lugareño. De manera similar a otros géneros andinos la *ccashua* de *puqllay*, por lo general es objeto de acompañamiento instrumental antes o después de ejecutado el canto.

Cantos funerarios. Se ejecutan en los ritos funerarios andinos que son reconocidos por su papel integrador en la identidad grupal que trasciende lo temporal. Es por ello que su participación escapa al ámbito familiar y se convierte en un reconocimiento social de sus miembros. La víspera del día de difuntos (2 de noviembre), muchos hogares que tienen un pariente fallecido en el transcurso de ese año, reciben la visita del mayordomo de Jesús Nazareno o de “almitas”, acompañado del *cantor*, de un campanero y de algunos músicos que ejecutan instrumentos de cuerda (arpa y guitarra). En esta visita el *cantor* entona cánticos en quechua o en español, en honor del fallecido. Por la mañana, las familias visitan el cementerio, en donde el *cantor* entona responsos en quechua o en español de acuerdo con la edad y el sexo del fallecido. Estos responsos no se acostumbra acompañar con instrumentos musicales.

Las huayllachas. Son una vertiente regional del *huayno* y se entonan principalmente en algunas ceremonias del ciclo vital (corte de pelo, matrimonio), agasajo familiar (cumpleaños, despedida de un pariente, techado de casa, entre otros). En el valle del Colca, hay músicos que se asocian para vertir su repertorio en estas celebraciones, ellos mismos componen y cantan sus *huayllachas*, que pueden ser en español o en quechua. Estas asociaciones musicales por lo general están conformadas por cordófonos (guitarra, mandolina, violín, arpa) e idiófonos (rascador o *puro*).

En el siguiente cuadro, mostramos el género de cantos recogidos, su contexto ceremonial, el tipo, voz e idioma de ejecución, y por último, si existiese, un acompañamiento instrumental simultáneo:

Cuadro Nº 2
Cantos en el valle del Colca

GENERO	CONTEXTO	EJECUCION		VOZ		IDIOMA
		solo/grupo		mas/fem		
Canto Católico	Ceremonias	x	x	x		Lat/quech/esp
Canto del <i>turco</i>	Dza. <i>turco</i>			x	x	Español
<i>Haylle</i>	Dza. <i>khamile</i>	x	x	x		Quechua
<i>Ccashuas de puqllay</i>	Carnavales	x	x	x	x	Quechua
Responso	Funerario	x			x	Esp/quechua
<i>Huayllacha</i>	Ciclo vital	x	x	x	x	Esp/quechua

Los instrumentos musicales

A fines del siglo pasado los instrumentos de viento (aerófonos) y de percusión indígenas (membranófonos e idiófonos), dominaban los escenarios rurales y en consecuencia la vida musical andina expresada en sus fiestas colectivas, en sus actividades productivas y rituales. Algunos instrumentos de cuerda (cordófonos) que asimiló la población indígena en la colonia, como el arpa, el violín, la mandolina, la guitarra, entre otros, sólo se circunscribían a determinadas danzas, ceremonias religiosas cristianas y a algunas otras de su ciclo vital. La hegemonía en la ejecución de instrumentos indígenas, empezó a retroceder cuando se popularizó desde el cuartel y posteriormente en la escuela, la ejecución de instrumentos de banda. Rubén Valenzuela (1984) documenta este proceso en la orquesta típica del valle del Mantaro, donde señala cómo se incorporan instrumentos de la banda militar (clarinete y saxo), en desmedro de los instrumentos indígenas y mestizos (*quena*, *mandolina* y *tinya*). En el valle del Colca ocurrió similar proceso, grupos de *pinkullos*, *quenas* y *tinyas* que acompañaban las principales danzas y ceremonias, fueron reemplazados por la banda militar.

En la actualidad participan cuatro grupos instrumentales, en las múltiples ceremonias religiosas y seculares que se realizan. A tres de ellos, la población los distingue y nombra. Así tenemos: la banda militar, la cuadrilla y el conjunto de cuerdas; el cuarto grupo instrumental no tiene una definición precisa y está conformado por instrumentos indígenas tradicionales (*pinkullo*, *quena*, *tinya* o tambor), a este último grupo lo he denominado "conjunto indígena", por los instrumentos utilizados y el contexto de ejecución (la mayoría de ritos andinos). A continuación precisaremos un poco más acerca de cada uno de estos grupos instrumentales:

La banda militar. Conocida popularmente como *banda*, su origen nace de los grupos instrumentales existentes en los cuarteles militares. Por lo general, la banda militar se presenta en las fiestas, ceremonias religiosas, corridas de toros y en algunas ceremonias del ciclo productivo, donde interpretan danzas de la región y melodías populares. Los instrumentos que la conforman varían de acuerdo con el tamaño y procedencia de la banda:

- 1 clarinete (sólo cuatro bandas militares lo utilizaban),
- 1 saxo,
- De 1 a 3 tubas,
- De 1 a 2 trombones,
- De 1 a 2 cornetas,
- De 3 a 9 trompetas,
- 1 bombo,
- De 2 a 4 tarolas,
- 1 platillo,
- 1 triángulo (sólo una banda lo utilizó).

La cuadrilla. Es un pequeño grupo musical, cuyo nombre recuerda a las reuniones de trabajo comunal que se forman para la limpieza de las acequias. El grupo está conformado por cuatro músicos que ejecutan instrumentos que provienen de la banda militar, como son dos tarolas y dos cornetas. Durante la limpieza de los canales de riego, la cuadrilla se divide en dos parejas (una tarola y una corneta), cada una acompañará a un “capitán” quien supervisa la limpieza de los canales.

El conjunto de cuerdas. Son grupos conformados por 2 a 6 miembros, que mayormente ejecutan instrumentos de cuerda de origen mestizo, como la mandolina, la guitarra y el arpa. Este conjunto instrumental, en ocasiones, es acompañado por un instrumento idiófono como es el rascador o *puro*. El conjunto se asocia bajo un nombre particular y es solicitado para ceremonias relacionadas al ciclo vital, construcción de casas o alguna danza; a veces suele acompañar también ceremonias religiosas católicas. Por lo general cantan en español y en quechua, mientras interpretan música regional y popular andina.

El “conjunto indígena”. Si bien utilizo la denominación “conjunto indígena” para referirme a un grupo de instrumentos indios, en ciertos rituales (*tinkache*) se presenta un solo ejecutante de *quena* o de *pinkullo* acompañado de un cantor o cantora. En otras ocasiones para acompañar danzas regionales (*turco*, *khamile*, *witite*) se utilizan diferentes variedades de *pinkullos* acompañados por *tinyas* o bombos. También se presentan

grupos de diez *quenás*, acompañados de tambores, bombos y platillo, como en los carnavales de Chivay o Achoma. El uso del instrumental indio perdura en sectores campesinos y para sus rituales más tradicionales del ciclo festivo y productivo.

En los siguientes dos cuadros clasificatorios de instrumentos del valle del Colca, mostramos el tipo de instrumento y la persona o grupo que lo ejecuta. El primer cuadro muestra los instrumentos que se utilizan en la actualidad, el segundo cuadro muestra los instrumentos, que por las razones sociales antes mencionadas, han desaparecido o se están dejando de usar.

Cuadro N° 3

Esquema clasificatorio de instrumentos de uso musical del valle del Colca

<i>INSTRUMENTO</i>	<i>TIPO</i>	<i>EJECUTANTE O GRUPO</i>
<i>Pinkullo</i>	Aerófono	"Conjunto indígena"
<i>Quena</i>	Aerófono	"Conjunto indígena"
<i>Corneta</i>	Aerófono	Banda y cuadrilla
<i>Clarinete</i>	Aerófono	Banda
<i>Saxo</i>	Aerófono	Banda
<i>Trompeta</i>	Aerófono	Banda
<i>Trombón</i>	Aerófono	Banda
<i>Tuba</i>	Aerófono	Banda
<i>Mandolina de caja</i>	Cordófono	Conjunto de cuerdas
<i>Arpa india</i>	Cordófono	Conjunto de cuerdas
<i>Guitarra</i>	Cordófono	Conjunto de cuerdas
<i>Violín</i>	Cordófono	Conjunto de cuerdas
<i>Surpuña</i>	Idiófono	Danzante <i>khamile</i>
<i>Sonaja de mano</i>	Idiófono	Rezandero y niños
<i>Rascador o puro</i>	Idiófono	Conjunto de cuerdas
<i>Matraca</i>	Idiófono	Sacristán
<i>Triángulo</i>	Idiófono	Banda
<i>Platillo</i>	Idiófono	Banda
<i>Campanilla</i>	Idiófono	Danzante <i>khamile</i>
<i>Tinya</i>	Membranófono	"Conjunto indígena"
<i>Tamborcito</i>	Membranófono	Danzante <i>turco</i>
<i>Tambor</i>	Membranófono	Banda
<i>Tarola</i>	Membranófono	Banda y cuadrilla
<i>Bombo</i>	Membranófono	Banda



Interprete de *pinkullo*. Tinka de alpaca, carnavales. Talta Wara-Wara, Caylloma, Arequipa. 11 de febrero, 1988. Foto: Gisela Cánepa K. Colección AMTA-PUCP.



Conjunto de cuerdas interpretando *huayllachas*. Matrimonio. Ichupampa, Caylloma, Arequipa. 24 de junio, 1988. Foto: Manuel Raez. Colección AMTA-PUCP.



Banda de música. Fiesta del Corpus Christi. Ichupampa, Caylloma, Arequipa. 27 de junio, 1988. Foto: Manuel Ráez. Colección AMTA-PUCP.



Cuadrilla. Limpia de acequia. Yanque, Caylloma, Arequipa. 12 de agosto, 1988. Foto: Claudia Rohrhirsch. Colección: AMTA-PUCP.

Cuadro Nº 4
Esquema clasificatorio de instrumentos musicales
en desuso en el valle del Colca

<i>INSTRUMENTO</i>	<i>TIPO</i>	<i>EJECUTANTE</i>
<i>Pito</i>	Aerófono	
Sonaja colgante	Idiófono	Danzante <i>chullo</i>
Esquela	Idiófono	Danzante <i>lanlaco</i>
Bombo andino	Membranófono	
<i>Tinya</i> o cajita	Membranófono	

Consideraciones Finales

Lo descrito en este artículo nos permite señalar que las manifestaciones festivas en el valle del Colca, siguen en gran parte ligadas a su contexto y a su función tradicional, lo que se expresa en las siguientes consideraciones:

1. Una cuatripartición de su ciclo festivo, regido por las actividades productivas (agrícolas y ganaderas) y expresado en danzas específicas a su contexto:
 - el tiempo de escasez, es la época para preparar los terrenos y realizar la siembra, la danza del *khamile* participa en los rituales propiciatorios;
 - el tiempo de protección, indica la época de reproducción biológica, acompañada de rituales propiciatorios de protección. Su danza: el *witite*, simboliza el poder y la reproducción social;
 - el tiempo de silencio, es la época de recogimiento por lo que no hay fiestas ni danzas, la lucha con las fuerzas negativas alcanza su expresión dentro de los rituales de la Semana Santa (Viernes Santo);
 - el tiempo de agradecimiento, da inicio a la cosecha y en consecuencia a la seguridad de la reproducción social. Se engalanan los templos e imágenes de los santos, con los frutos agrícolas y se los comparte en las principales fiestas; la coreografía de la danza del *turco* así lo simboliza.

2. El calendario festivo del valle del Colca, mantiene la funcionalidad entre el calendario santoral católico con los rituales andinos y con los ciclos productivos. Así por ejemplo, las fiestas de la Virgen Asunta y del Rosario dan inicio a la siembra; la de la Virgen Candelaria, las primeras cosechas y parición ganadera; la fiesta de la Cruz, inicia

- la cosecha grande; en las fiestas de San Isidro y Santiago se festeja al ganado.
3. En las ceremonias festivas persiste la bipartición ceremonial de las *sayas* o parcialidades espaciales, mediante la alternancia de sus cargos, vía las mismas o sus respectivas cofradías. Los cargos ceremoniales continúan siendo mecanismos para adquirir prestigio y redistribuir cierta riqueza. La participación de la Municipalidad en la fiesta, sigue siendo complementaria y con la finalidad de coordinar algunas actividades o de cobrar tributos en las ferias que se presentan.
 4. Si bien, la cantidad de días dedicados a la fiesta depende de la capacidad del cargo en afrontarlos, se mantiene la estructura de sus cinco días: ante-alba, alba, principal, bendición y *kacharpari*.
 5. De las manifestaciones tradicionales de la cultura del valle del Colca, probablemente sea la música y el uso de instrumentos musicales, las que han sufrido un ostensible cambio. A pesar de que se sigue manteniendo la estructura contextual de sus géneros musicales (música de fiesta, ritual, ciclo vital, trabajo), su música tradicional está siendo relegada paulatinamente a determinados contextos rituales, pues los géneros regionales y nacionales son los que se ejecutan mayoritariamente en las principales fiestas, ceremonias del ciclo vital y actividades productivas. De igual modo, el uso de instrumentos musicales tradicionales, como la variedad de esquelones, *pitos*, *pinkullos*, *quenas*, tambores y bombos indígenas, están siendo reemplazados por instrumentos de la banda militar, dado que su uso trae prestigio al cargo contratante y un mayor ingreso monetario al que lo ejecuta.

Glosario de instrumentos musicales

Arpa indígena: Cordófono compuesto, arpa de marco y diatónica. El instrumento no posee aparato para modificar la afinación y su caja de resonancia es de semicono truncado, en la base de la caja posee dos patas de madera, que permite apoyarla en el suelo. El arpa cuenta con treinta y dos cuerdas que se pulsan con una uñeta de metal que se coloca en el dedo cordial. El material que se usa para su confección es, por lo general, de cedro. En forma similar a otros instrumentos de cuerda que se ejecutan en la región, se utiliza durante ceremonias del ciclo vital.

Bombo indio: Membranófono de golpe directo, de marco tubular. Es un instrumento similar a la *tinya*, pero de mayor dimensión. El diámetro de sus

dos cueros mide 50 cms. y la profundidad cilíndrica varía entre los 20 a 30 cm. Este bombo se utilizaba en la mayoría de las danzas de la región, pero en la actualidad ha sido reemplazado por el bombo de la banda militar.

Cajita: Membranófono de golpe directo, de marco, no usa mango, bordón ni aro. Este es una *tinya* pequeña, que está desapareciendo en la región y se ejecutaba durante las danzas del *witite* y *chullo*.

Campanita: Idiófono de golpe indirecto, por sacudimiento de vaso con agarradero. Es un instrumento pequeño cuyo vaso de metal tiene un agarradero de madera. Es utilizado para llevar el ritmo de los pasos de un personaje de la danza *khamile*, llamado *tusiri*.

Esquila o esquelón: Idiófono de golpe indirecto, por sacudimiento de vaso colgante, campanita independiente. Es una campanilla independiente, de varios tamaños, metálica y aplanada con badajo que se colgaba en la cintura. Lo utilizaban los danzantes del *lanlaco*, que imitaban el sonido de los animales que se utilizaban para al arrieraje.

Mandolina: Cordófono compuesto, laúd de mango y de cuello de caja, ejecutado con plectro. La caja de resonancia de este instrumento es de forma ovalada y de base ancha. Si bien, las tapas de la mandolina son de pino, el resto del instrumento es de cedro; tiene ocho cuerdas. La mandolina acompaña al conjunto mestizo y se utiliza de manera preferente durante las ceremonias relacionadas al ciclo vital.

Matraca: Idiófono de golpe indirecto, por sacudimiento de marco y péndulo. Es un instrumento de madera, que se fija en la pared, cerca del presbiterio. Lo utiliza el sacristán en algunas ceremonias religiosas (misa o procesión), especialmente durante la desclavación de Cristo, en la Semana Santa.

Pinkullo: En la región se utiliza una variedad de aerófonos de sopro con canal de insuflación interno, conocidos como *pinkullos*. Hay un *pinkullo* o flauta de pico de medio tapadillo con seis orificios de digitación en la cara anterior, cuya longitud alcanza 1.20 m. Sus partes se amarran con tendones de ganado y se utiliza para ceremonias rituales. Existen otros *pinkuyillos* de menor tamaño (30 a 40 cm.) de una mano, confeccionados de caña y que acompañan la ejecución de la *tinya*, se utiliza en algunos rituales agrícolas y anteriormente en las danzas del *witite* y del *turco*.

Pito: Aerófono de sopro, con canal de insuflación y canal interno abierto. Es una pequeña flauta de pico, con un solo orificio de digitación en su cara anterior, es hecha de caña o hueso de cóndor; acompañaba la danza del *chullo* y del *turco*.

Quena: Al igual que los *pinkullos*, existen en la región una variedad de *quenas*. Así tenemos que hay *quenas* de 5 orificios conocida como la *lawata*, hecha de caña; acompañaba la danza del *inti-tusiq* y la del *turco*. Otras *quenas* de seis orificios anteriores y uno posterior de 50 cms. de largo, son utilizadas en los carnavales.

Rascador o puro: Idiófono de golpe indirecto, por sacudimiento y raspadura, de vaso sin agarradero. Es de calabaza seca con semillas dentro, por la forma alargada de su cuello no requiere de mango, tiene pequeñas hendiduras horizontales que permite rasparlo con un peine.

Sonaja: Idiófono de golpe indirecto, por sacudimiento de hilera múltiple. Es una sonaja de lata que cuelga de la cintura, brazos y piernas. Lo utilizaba el danzante del *chullcho*. Antiguamente utilizaban similares instrumentos los danzantes del *khamile* que se lo colocaban en las piernas, podían ser de lata o de semillas secas.

Sonaja de mano: Idiófono de golpe indirecto, por sacudimiento de marco y deslizamiento. Es una sonaja de madera cuyos extremos están unidos por un eje, por el cual se deslizan placas de lata atravesadas. El rezadero o los niños lo utilizan en las fiestas de navidad.

Tamborcito: Membranófono pequeño de golpe directo, con marco sin mango y no usa bordón. Es un tamborcito (15 cm. de diámetro) muy parecido a la tarola de la banda militar. Lo ejecuta uno de los personajes de la danza del *turco*, conocido como *wallawicsa* o guiador, para llevar el paso de todo el grupo.

Taqlla o surpuña: Idiófono de golpe indirecto, por sacudimiento de marco y deslizamiento. Son anillos metálicos que se colocan en forma paralela al instrumento andino de uso agrícola, conocido como *taqlla*.

Tinya: Membranófono de golpe directo, con marco sin mango y con bordón. Es un instrumento cuyo cuero es de carnero o alpaca, éste se tiembla por la presión entre los aros de ajuste sobre los anillos. El tubo del instrumento es de madera de eucalipto y se tañe con un palo de 30 cms. Se utiliza en la mayoría de los rituales andinos. Hace pocos años acompañaba las danzas del *khamile*, *witite* y *turco*, pero fue desplazada por el tambor y la tarola.

Glosario de palabras

Apu: Deidad mayor andina, representa el elemento patriarcal vigoroso, activo y fecundador. Habita en los cerros más encumbrados, desde donde protege a los hombres y a sus recursos.

Aqaqaywaq: *Camachicuq* encargada de servir permanentemente la chicha.

Awki: Deidad menor, protectora del pueblo.

Caja: Poza sagrada, donde se ofrece los alimentos rituales para las deidades.

Camachicuq: Personal de servicio del mayordomo u otro cargo.

Ccapo: Grupo de troncos o leños secos, que se utilizan para hacer fogatas, en la víspera de todas las fiestas.

Ccashua: Canto de solteros, que se interpreta en especial durante los carnavales.

Cocinera: *Camachicuq* encargada de preparar la alimentación.

Convite: Almuerzo de fiesta al que se invita a todos los parientes, amigos y autoridades.

Chiuja musqache: Rito en el que un *misayoq* o sacerdote andino adivina e interpreta algunos acontecimientos que sucederán ese año.

Dispensera: *Camachicuq* encargada de guardar la comida y el licor.

Guión: Estandarte de tela; uno de los símbolos del mayordomo. En él se graba la imagen del santo titular, el nombre del mayordomo y el año de su cargo.

Haylle: Canto prehispánico de triunfo, que se ejecutaba luego de una guerra o al concluir alguna labor agrícola, en las tierras del Sol.

Hatun tarpuy: Siembra grande.

Huarqu: *Camachicuq* encargado de controlar que los músicos no se embriaguen y ejecuten la música que el Mayordomo solicite.

Iranta: Alimento de los dioses, conformado por hojas de coca, *sullu* o feto de llama, *untu* o sebo del mismo animal, hierbas medicinales, maíz, chicha y algún licor.

Jampirakuy: Rito en el cual los danzantes del *khamile*, curan o limpian al mayordomo de posibles hechizos que tenga él, su familia o sus bienes.

Kacharpari: Ceremonia y baile de despedida.

Lámina: Objeto de metal, que representa en miniatura (10 cms.) la imagen del santo titular. Es el principal símbolo del mayordomo.

Layqa: Hechicero o brujo.

Mallku: Deidad del agua y los manantiales.

Misayoq: Sacerdote tradicional de los Andes, que tiene la facultad de comunicarse con las deidades; es el que realiza los principales ritos.

Muyurana: Es una ceremonia que permite ahuyentar a los malos espíritus de la sementera, durante la maduración de sus frutos.

Nicho: Es un pequeño altar, que tiene cada santo en el templo.

Pachamama: Deidad de la tierra; es una de las más importantes del panteón andino, pues representa el elemento matriarcal y por ende la fertilidad.

Prebiste: Principal ayudante del mayordomo, por lo general, se elige entre los parientes.

Puqllay: Carnaval indígena.

Ramo: Es un pan ceremonial de gran dimensión (40 cms.) que se hace de múltiples formas y que va adornado con flores. Se utiliza como agradecimiento al que ha cumplido su cargo, colocándoselo cruzado en el pecho.

Residente: Se le llama así, a la persona nacida en el pueblo pero que reside en alguna ciudad.

Semanero o *tragoricuq*: *Camachicuq* encargado de servir el licor de acuerdo a la categoría del poblador: en vaso pequeño a la gente común y en vaso grande a las personas más importantes.

Tinka: Rito de agradecimiento o propiciación a las deidades. Por lo general se realiza en las cajas ceremoniales, donde se sirve la *iranta*.

Voto: Es una promesa que realizan los devotos, ante el santo titular y que puede consistir en obsequios de objetos rituales o en el patrocinio de alguna actividad durante la fiesta.

Walqancha: Son panes, frutas y flores ensartados, que se colocan en el pecho de las personas. Este es un obsequio tradicional que realiza el cargo a sus invitados como agradecimiento por el apoyo prestado durante los días de la fiesta.

Bibliografía

AVILA, Francisco de

- 1966 *Dioses y Hombres de Huarochirí*. Lima: Museo Nacional de Historia e Instituto de Estudios Peruanos.

BANCO CENTRAL DE RESERVA

- 1986 *Mapa de la Pobreza del Perú*. Lima: Banco Central de Reserva.

BENAVIDES, María A.

- 1987 "Apuntes Históricos y Etnográficos del valle del Río Colca (Arequipa-Perú) 1570-1980." *Boletín de Lima* 50:7-20.
- 1988 "Grupos de Poder en el Valle del Colca (Arequipa). Siglos XVI-XX." En *Sociedad Andina Pasado y Presente*. Lima: Asociación Peruana para el Fomento a las Ciencias Sociales.

BERNAL MALAGA, Alfredo S.

- 1983 *Danzas de las Etnias Collaguas y Cavanos. Un Estudio en la Cuenca del Colca. Caylloma*. Tesis de Licenciatura (Antropología). Arequipa: Universidad Nacional San Agustín.

CASAVARDE, Juvenal

- 1981 "Santos, Cargos Religiosos y Procesos Sociales." *Revista del Museo Nacional* 45:291-310.

CELESTINO, Olinda y MEYERS, Albert

- 1981 *Las Cofradías en el Perú: región central*. Frankfurt: Verlag Klaus Dieter Vervuert.

DOUGHTY, Paul

- 1970 *Huaylas. Un distrito andino en pos de progreso*. México: Instituto Indigenista Interamericano.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca

- 1967 *Comentarios Reales de los Incas*, Tomo II, libro V, cap.II. Lima: Editorial Universo.

GOW, David

- 1974 "Taytacha Qoyllur Rit'y." *Allpanchis Phuturinga* 7:49-100.

GRILLO, Eduardo

- 1982 "La Producción Agropecuaria de Alimentos." En *Agricultura y Alimentación. Bases de un Nuevo Enfoque*, Manuel Lajo, Rolando Ames, Carlos Samaniego, editores, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

HOCQUENGHEM, Anne Marie

- 1984 "Moche: Mito, Rito y Actualidad." *Allpanchis Phuturinga* 20(23):145-160.

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA

- 1978 *Mapa de los Instrumentos Musicales de Uso Popular en el Perú: Clasificación y Ubicación Geográfica*. Lima: Oficina de Música y Danza.

MALAGA M., Alejandro

- 1977 "Los Collaguas en la Historia de Arequipa en el Siglo XVI." En *Collaguas I*, Franklin Pease, editor. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

MANRIQUE, Nelson

- 1985 *Colonialismo y Pobreza Campesina: Caylloma y el Valle del Colca Siglos XVI-XX*. Lima: DESCO.

MARZAL, Manuel M.

- 1983 *La Transformación Religiosa Peruana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

MARTINEZ COMPAÑON, Baltasar

- 1985 *Trujillo del Perú*, Tomo II. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.

MENDOZA, Zoila

- 1985 *La Transformación de la Fiesta Patronal en Lima. El caso de los migrantes de San Jerónimo de Tunán*. Tesis de Licencia (Antropología). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

MILLONES S.G., Luis

- 1984 "Shamanismo y Política en el Perú Colonial: los curacas de Ayacucho." *Histórica* 8(2):131-149.

MOLINA, Cristobal de

- 1968 *Relación de las Muchas Cosas Acaecidas en el Perú*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.

MÜLLER, Thomas y Helga

- 1984 "Cosmovisión y Celebraciones del Mundo Andino. A través del ejemplo de la comunidad de Q'ero (Paucartambo)." *Allpanchis Phuturinga* 20(23):61-176.

RAEZ, Manuel

- 1989 "Música Tradicional del Valle del Colca" (Notas de disco LP). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

ROMERO, Raúl R.

- 1988 "La Música Tradicional y Popular." En *La Música en el Perú*. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica.

- 1989 "Géneros, Contextos y Escalas Musicales en los Andes Peruanos." *Conservatorio* 2:5-9.
- TORD, Javier y LAZO, Carlos
1984 "Economía y Sociedad en el Perú Colonial." En *Historia del Perú: Perú Colonial*, Tomo V. Lima: Editorial Mejía Baca.
- VALCARCEL, Luis E.
1984 "La Religión Incaica." En *Historia del Perú*, tomo III, Lima: Editorial Mejía Baca.
- VALENZUELA, Rubén
1984 *La Orquesta Típica del Centro del Perú*. Tesis en Musicología. Lima: Escuela Nacional de Música.
- VALDERRAMA, Ricardo y ESCALANTE, Carmen
1988 *Del Tata Mallku a la Mama Pacha. Riego, Sociedad y Ritos en las Andes Peruanos*. Lima: DESCO.
- ULLOA Y MOGOLLON, Juan de (1586)
1965 "Relación de la Provincia de los Collaguas." En *Relaciones Geográficas de Indias*, Marcos Jiménez de la Espada, editor. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.
- URBANO, Henrique
1982 "Representaciones Colectivas y Arqueología Mental en los Andes." *Allpanchis Phuturinga* 16(20):33-83.
- ZUIDEMA, R.T. y URTON, G.
1976 "La Constelación de la Llama en los Andes Peruanos." *Allpanchis Phuturinga* 9:59-120.

Fiestas, danzas y música de la costa de Lambayeque

Leonidas Casas Roque

Introducción

El presente estudio está centrado en la zona costera del departamento de Lambayeque.¹ Es una zona de clima cálido y de valles muy fértiles, los cuales han sido explotados eficientemente desde tiempos prehispánicos. Lambayeque tiene tres provincias densamente pobladas: Lambayeque, Ferreñafe y Chiclayo. La zona sur de la provincia de Chiclayo y la zona norte de la provincia de Lambayeque están cubiertas por desiertos, el más grande de los cuales es el de Sechura. Aunque la mayor parte del territorio del departamento está en la costa, la provincia de Ferreñafe -frontera con Piura y Cajamarca- cuenta con dos distritos andinos: Cañaris e Incahuasi.

Lambayeque está constituido por diferentes ámbitos geográficos y culturales, los cuales se agrupan en tres áreas básicas: *moche*, *negra/criolla* y *andina*. El área *moche* abarca la zona costera del departamento. Esta área estuvo habitada por los antiguos mochicas y aún en nuestros días es posible apreciar su persistencia en las características físicas de los pobladores y en la toponimia de sus apellidos y lugares geográficos.

El área que encierra al enclave cultural *negro/criollo* está comprendida básicamente por el distrito costeño de Saña, en la provincia de

1. Este artículo está basado en la investigación llevada a cabo por el equipo del Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina de la Pontificia Universidad Católica del Perú, conformado por Gisela Cánepa Koch, Raúl R. Romero, Manuel Ráez, James M. Vreeland Jr., y el autor de este texto. El trabajo de campo se realizó durante los años 1990 y 1991 en el departamento de Lambayeque.

Lambayeque. Allí se encuentra una importante población negra y criolla que tiene manifestaciones musicales de características diferentes a las del resto del departamento y que han influido notablemente en los distritos vecinos de Nueva Arica y Oyotún, siendo adoptadas como propias por los habitantes mestizos de la zona.

Finalmente, el área *andina* tiene como focos principales a los distritos serranos de Cañaris e Incahuasi, ubicados a 3,000 metros de altura en el territorio límite de los departamentos de Lambayeque, Piura y Cajamarca. Esta zona tiene vinculaciones fluidas de carácter comercial con los distritos aledaños, pero ha mantenido, hasta hoy, su propia identidad cultural.

Las regiones costeñas estudiadas permiten un fácil acceso a los visitantes pues, además de estar interconectadas por las vías asfaltadas, la principal de las cuales es la carretera Panamericana, las distancias entre sí son cortas. Debido al desarrollo de los medios de comunicación las influencias foráneas son grandes, pero todavía se encuentran danzas e instrumentos que datan de varias décadas e incluso siglos atrás, como la danza de los *diablicos*, documentada en el siglo XVIII por el Obispo Baltazar Martínez Compañón.

Las fiestas patronales

Las fiestas patronales son para cada pueblo las fechas más importantes del calendario anual donde los pobladores expresan sus sentimientos colectivos a través de la devoción hacia algún elemento del panteón católico (Virgen de Las Mercedes, San Juan, Cruz de Pañalá, entre otros). Cada una de ellas es una ocasión propicia para reafirmar su individualidad e identidad cultural. En Lambayeque esto es particularmente cierto desde que ya han desaparecido o están en vías de hacerlo, los géneros específicamente ligados a contextos rituales. Por lo tanto, las fiestas son el único vehículo de expresión de manifestaciones culturales colectivas como la música y las danzas tradicionales que se siguen practicando pese a la fuerte penetración de los géneros e instrumentos foráneos que son introducidos y difundidos principalmente por los medios de comunicación masiva.

Las fiestas patronales también son importantes como medio de expresión de sentimientos individuales. Cada miembro de la comunidad o pueblo tiene la oportunidad de expresar su fe religiosa de la misma forma que lo hace cuando va a comer, beber, bailar o divertirse como solamente puede hacerlo una vez al año. Su participación como miembro

de una danza refuerza sus lazos con la comunidad de la cual es parte integrante, siendo reconocido por ésta y otorgándole prestigio dentro de ella. Asimismo, este prestigio lo consigue a través de su colaboración en la organización de la fiesta, que en Lambayeque (sobre todo en la costa) se extiende en un porcentaje bastante alto de la población a través de un sistema de cargos que se caracteriza precisamente por no ser restrictivo ni elitista sino que busca involucrar a todas las capas sociales.

Su estructura temporal no difiere grandemente de aquella seguida en otras regiones del país. Hay un período de preparación, en el cual se compromete a las personas (*devotos*) que ayudarán a cubrir los gastos que demande la fiesta. Aspectos tales como el tiempo de preparación y la duración de la misma varían tanto de acuerdo con su importancia en el calendario anual como con el tamaño y las posibilidades económicas del pueblo que las organiza.

En la costa, el día de la *véspera* de las fiestas mayores (como la fiesta de la Virgen Purísima Concepción en Túcume o la fiesta de la Cruz de Pañalá en Mórrope), empieza con un *albazo* que despierta al pueblo con cohetes y bombardas, repiques de campanas y música interpretada por las *bandas* contratadas para la fiesta. En algunas fiestas hay una misa durante la mañana, luego de la cual, y durante el resto del día, las mencionadas *bandas* u otros músicos o agrupaciones musicales tocan por las calles del pueblo anunciando el próximo inicio de la festividad. Esta comienza realmente con la *entrada* al pueblo en procesión de la imagen que representa a la entidad religiosa en honor de la cual se realiza la fiesta, siendo depositada en la iglesia. Muchas imágenes recorrieron, durante el año, diferentes pueblos y caseríos, a veces ubicados en la campiña.

El *día central* es la parte medular de la fiesta y empieza generalmente con un *albazo*. Después del *desayuno*, que los devotos respectivos ofrecen a los músicos, se da paso a la *retreta* en la plaza del pueblo, produciéndose un *contrapunto* entre dos *bandas* o, menos frecuentemente, entre una de ellas y la *chirimía* y *caja*. Luego se efectúa una *misa de día central* que tiene una participación masiva de la población, seguida generalmente de la *procesión* correspondiente, que recorre el pueblo durante varias horas. Algunas familias o barrios confeccionan pequeños altares callejeros o *pozas* que son cubiertas con una ramada, delante de los cuales se detiene la procesión. A continuación se ofrece el *almuerzo* a los músicos, al cual asisten también las autoridades de la fiesta. En la tarde se realizan actividades -como campeonatos deportivos- que no están relacionadas directamente con la festividad religiosa; los músicos y los danzantes (si los hubiera) salen nuevamente a recorrer las calles. Termina este día con

un nuevo *contrapunto*, quema de fuegos artificiales y fiestas con grupos musicales foráneos.

En varias de las fiestas más importantes se celebra un *segundo día* cuyo programa es básicamente el mismo del día anterior, aunque el entusiasmo y la participación del pueblo descienden en forma considerable. Finaliza con el *día de despedida*, cuando, después de una misa en la mañana, la imagen venerada es trasladada para devolverla al lugar de su residencia permanente.

En la zona *andina* la estructura temporal de la fiesta también se compone de la *víspera*, el *día central* y el *último día*. Durante la tarde de la *víspera* las mujeres visten y adornan la imagen con ropa exclusiva para la fiesta, flores de la región, billetes y telas especiales. En el *día central* también se ofrece una misa (oficiada por un sacerdote que llega para ese día) y su correspondiente *procesión*, acompañada por *bandas típicas*, *chirimías* y la danza del *chimo* (fiesta de San Juan en Cañaris y Virgen de las Mercedes en Incahuasi). La participación es grande y los habitantes de los caseríos acuden no sólo para la festividad sino para intercambiar productos de sus respectivas localidades. Después de la misa se “desviste” a la imagen y se le traslada a su lugar dentro de la iglesia, donde permanecerá hasta el año siguiente.

Cargos y organización festiva

Los cargos siempre han sido utilizados por personas, familias y grupos para establecer o aumentar su prestigio al interior de la población a través de la organización de las fiestas. El reconocimiento social que obtienen está en proporción directa del éxito alcanzado en el cumplimiento de sus responsabilidades, generalmente determinado por la mayor o menor cantidad de recursos invertidos. Esto se traduce en la cantidad y en la calidad de las *bandas* contratadas, danzantes y fuegos artificiales, entre otros elementos.

En la zona costeña se utiliza el sistema de las mayordomías. La autoridad central de la fiesta es el mayordomo, que se encarga de la organización y del financiamiento principal, y ejerce el cargo por períodos que fluctúan entre uno y cinco años. Es el responsable de costear los gastos más importantes como los de los contratos con los músicos y los danzantes, que incluyen la movilidad desde su lugar de origen, hospedaje y alimentación completa, además los de los fuegos artificiales, adornos y *recuerdos* y los de su propio estandarte que irá delante de la *procesión*. Su familia asume el compromiso como propio y contribuye con el

mayordomo, pues en el caso de que la fiesta no haya tenido la brillantez que se esperaba el descrédito se extenderá a toda ella.

Sin embargo, hay un sistema que incorpora al resto de la población en la organización de la fiesta. Durante los meses previos se compromete la participación de diversas personas -los *devotos*- para asumir la cobertura de una diversidad de gastos que van desde la alimentación de los músicos y los danzantes hasta el donativo de cohetes y *recuerdos*; también puede ser dinero en efectivo. El mayordomo abre un cuaderno donde anota, en el curso del año, a quienes se comprometen a afrontar un gasto específico. Para ello los visita, les invita licor y les pide ayuda. Dos meses antes de la festividad repite la visita para recordarles la obligación contraída. La alimentación diaria de los músicos y los danzantes es la principal contribución de los *devotos*; para ello el mayordomo pone en movimiento la mayor cantidad posible de relaciones y contactos familiares o de amistad. Así, un *devoto de almuerzo* busca la ayuda de un *devoto* de arroz, otro de pescado y de preparación de la comida. De esta manera los gastos se distribuyen entre casi la totalidad de la población.

La devoción y el prestigio consiguiente son las principales motivaciones para los *devotos* y por esta razón los padres inscriben a sus hijos pequeños como tales. En los programas impresos aparece una larga lista de *devotos*, para quienes esto es muy importante. Tienen un estatus especial dentro de la fiesta, siendo visitados por el mayordomo acompañado de los músicos en el transcurso de la misma para saludarles y agradecerles.

La situación económica, cada vez más difícil, de estos pueblos ha hecho que se formen comités que se responsabilizan por la organización de la fiesta, cuyos integrantes son elegidos por votación. Sin embargo, dentro de la directiva se nombra a un mayordomo que cumplirá su papel tradicional en las ceremonias, comprometiéndose también los *devotos* de la misma forma en que siempre lo hacen. Algunas veces las *hermandades* asumen esta función organizadora.

La característica principal de los cargos en la zona *andina* es que son hereditarios, existiendo una división de las familias en *mayores* y *menores*. Esto determina los cargos comunales y festivos a que tienen acceso y que divide en el segundo caso a mayordomos principales y mayordomos acompañantes, extendiéndose también a otros cargos menores.

A la imagen de la virgen o santo correspondiente se le asignaba sus propios terrenos que eran usufructuados por el mayordomo principal y cuyos productos se utilizaban en la fiesta anual. Esto ha cambiado, sobre

todo después de la reforma agraria en el gobierno de Juan Velasco Alvarado (1969). En la actualidad, los mayordomos tienen que cubrir todos los costos de la fiesta siendo ésta una de las principales causas de la disminución de las mayordomías, extinguiéndose así el culto a esa imagen específica.

En el caso de Incahuasi el mayordomo principal de la Virgen de las Mercedes pertenece a una familia que ha mantenido el cargo por varias generaciones. Esta familia es la más importante del pueblo en términos económicos, políticos y religiosos, pues un miembro es el alcalde y otro el mayordomo, además de tener las mejores tierras. Sólo así puede continuar como principal responsable de la organización de la festividad, tarea en la cual es ayudado por los fieles a través de las limosnas.

Las danzas

Las danzas tradicionales que se ejecutan durante las diversas festividades del departamento están extendidas sobre todo en la zona costeña que denominamos *moche* y en la región *andina*. En Saña, al haber desaparecido las fiestas tradicionales, no existen grupos de danzas como en otras regiones, sino más bien expresiones musicales que son ejecutadas en contextos privados y familiares. El canto es, por esta razón, mucho más importante que en el área *moche* y está presente en toda manifestación musical. Incluso una forma recitada como es la *décima* ha adquirido gran popularidad. No obstante la irrupción de nuevos géneros musicales (como la música *salsa* y la *chicha*) y la consolidación de agrupaciones, como las *bandas de música*, la práctica de danzas en la costa de Lambayeque se mantiene con fuerza. Los grupos están organizados en una directiva en la que sus miembros mantienen una jerarquía de acuerdo con su antigüedad. Generalmente ésta se manifiesta tanto en la ubicación que les corresponde en sus coreografías como en el color que predomina en su vestuario. El que dirige la danza tiene autoridad casi absoluta dentro del grupo; es el encargado de velar por la disciplina de los integrantes, de dirigir la coreografía y de representar al grupo ante las autoridades de las fiestas cuando los quieran contratar. En algunas danzas -como los *diablicos*- forman parte de la coreografía y van vestidos con sus respectivos disfraces, pero en otras no necesariamente tienen que bailar.

Los danzantes bailan por devoción a una virgen o a un santo al cual han hecho una promesa, que puede ser por un número determinado o indeterminado de años. Cuando se cumple el plazo dado o simplemente desea retirarse, el danzante se “despide” de la danza y de la imagen durante la *adoración*. Cada integrante es propietario de la vestimenta y máscara que usa, y también es responsable por el buen estado



Diablico de Túcume durante la danza de los *siete vicios*. Fiesta de la Purísima Concepción. Túcume, Lambayeque. 4 de febrero, 1991. Foto: Oscar Chambi. Colección AMTA-PUCP.

de las mismas. Antiguamente la directiva del grupo proveía el vestuario al danzante.

Las máscaras son de uso extendido; se fabrican de cartón, lata, o -recientemente- plástico. Las danzas que las usan son los *diablicos*, los *negritos*, la *divina estrella*, los *márgaros* y los *panchitos*. En algunos pueblos hay mascareros especializados en la confección de máscaras para una danza en particular, las cuales son producidas artesanalmente y solamente atendiendo pedidos. Los únicos que utilizan máscaras hechas en serie son los *márgaros* de Mochumí.

Estas danzas costeñas se practican durante las principales fiestas del calendario anual, aunque en los últimos años es común que sean invitados a participar en diversos concursos. Algunas de ellas, como los *negritos* y los *panchitos*, se están dejando de practicar paulatinamente.

Los diablicos

La danza de los *diablicos* es una manifestación tradicional muy antigua. Es la que se mantiene con mayor fuerza como parte integrante de la cultura popular de la costa lambayecana. Su lugar y fecha de origen no está claramente establecidos, aunque existen pruebas de que ya se practicaba en su forma actual a comienzos del presente siglo. Fue fotografiada por el etnógrafo alemán Heinrich Brüning (1886-1925) -quien documentara profusamente las fiestas, costumbres, tipos humanos, tecnología y actividades económicas de la costa norte del Perú entre los dos últimos decenios del siglo pasado y los dos primeros de éste- en Jayanca el 12 de abril de 1904, observándose muy pocas diferencias con la versión actual. Existen dos variantes de esta danza en los pueblos de Túcume y Mochumí; en ambos casos tienen la misma organización y se bailan con la misma música -*chirimía* y *caja*-, pero difieren entre sí en detalles de la vestimenta, de las máscaras y de la forma de bailar. Visten pantalón oscuro, una especie de chaqueta sin mangas, adornada con cintas de colores y espejos, una amplia capa, una máscara y una espada en la mano. En la ropa de los danzantes más antiguos o de mayor categoría predominan los colores oscuros (especialmente el negro combinado con el rojo), y muchos adornos. Su máscara representa a una vaca siendo sus dimensiones proporcionales a la importancia que su poseedor tenga dentro del grupo. Los de menor categoría visten con colores claros (celestes por ejemplo) y con menos adornos; sus máscaras representan la cabeza de un cerdo.

Los personajes son: un *capataz* o *luzbel*, dos *regidores* o *cojuelos* y un número variable (que puede llegar a 60) de *diablos*. El *luzbel* es el



Danza de los *diablicos*. Lámina de Martínez Compañón 1985.



Danza de los *diablicos*. Jayanca, 1904. Foto: Enrique Brüning. Tomado de Schaedel 1988.

responsable de la disciplina y el orden dentro del grupo, de dirigir la coreografía y de señalar las diferentes acciones a realizarse durante las ceremonias festivas. Los *cojuelos* se encargan de cumplir con las sanciones impuestas por el *capataz* y de abrir el camino a los danzantes. La comparsa se desplaza en dos filas que flanquean al *capataz*, quedando los *regidores* en libertad de movimiento. Los *diablicos* de Mochumí bailan con el cuerpo erguido y la cabeza en alto, dirigiendo los brazos hacia adelante en forma paralela a la altura del rostro y tomando la espada por los extremos con ambas manos; los pies no se levantan demasiado del suelo durante el desplazamiento en columna, mientras una pareja se “engancha” primero de los brazos y luego de las piernas, hasta ser reemplazados por otros danzantes. Los de Túcume, en cambio, bailan saltando y dando vueltas sobre sí mismos, extendiendo los brazos hacia afuera y balanceándose en forma marcada.

El grupo de Túcume participa en la representación de *los siete vicios*, una lucha del Mal -personificado por los *diablicos*- contra el Bien -encarnado en la forma de un ángel-. Los danzantes tratan de formar un chivo pieza por pieza, recitando a su vez unos versos o *relaciones*:

Me retiro ya cargado
de la gracia del Hombre
cometa graves excesos
y así las actúe con desprecio
no ame a su dios, no le sirva,
no guarde sus mandamientos.

...

Aquí donde la Envidia
trae su irritado cuerpo
para que el hombre envidioso
viva y muera en el infierno.
Pues para que se cumpla
de nuestra gloria el diseño
pondré yo las perversiones
que le faltan a este cuerpo.

El grupo danza frente al ángel, quien está vestido de blanco y lleva una espada en la mano. Este es ubicado delante del anda de la virgen para defenderla de los *diablicos* que se encuentran armando el chivo. La tonada que ejecuta la *chirimía* es la misma; no hay una melodía especial para esta sección. Luego de bailar, se acerca un *diablico* y recita sus

Diablicos bailando durante la representación de los *siete vicios*. Túcume, Lambayeque. 4 de febrero, 1991. Foto: Raúl R. Romero. Colección AMTA-PUCP.



relaciones respectivas, que aluden a uno de los *siete vicios* que, se supone, tratan de imponer al mundo y a los hombres, al término de las cuales coloca la pieza que le corresponde para formar el chivo negro, que representa a las fuerzas del Mal. El último *diablico* coloca la cabeza y lucha a espada con el ángel, quien resulta vencedor. Para coronar el triunfo del Bien sobre el Mal, el ángel reemplaza la cabeza negra del chivo por una blanca, convirtiéndose así la efigie en una oveja, símbolo cristiano.

Antiguamente, al bailar los *diablicos* recitaban unas relaciones, que hoy en día se han perdido casi en su totalidad. Las siguientes son algunas de ellas (registradas por Hermes Aldana, de Túcume):

Yo soy el diablo más grande
diente de palanca
que desde los infiernos vengo
en busca de doña Juliana.

Yo soy el diablico más chiquito
ojo de candela
que desde los infiernos vengo
a llevarme a doña Manuela.

Yo soy el diablito chiquito
bruto y sin conocimiento
no me hace falta el talento
para hacerte este regalito.

Yo soy el ángel mayor
que vengo de la gloria
pa' que goce en las alturas
mi tía Gregoria.

Cada integrante hace una promesa a la virgen mediante la cual le ofrece una cantidad determinada o indeterminada de años para bailar, tomándose la libertad de retirarse cuando crea que ya ha cumplido su devoción. Cuando llega el momento de retirarse, el danzante baila solo delante de la efigie de la virgen durante la adoración, y le pide permiso para retirarse: "Virgen linda y poderosa, te he acompañado diez años de danzante, hasta aquí te he acompañado, me retiro...".

Esta danza es muy importante en términos de prestigio para quienes la practican. Un danzante empieza a bailar generalmente cuando es un niño de aproximadamente diez años de edad. Participar durante la fiesta como integrante de esta danza es un orgullo para el niño y su familia,

pues significa que todo el año van a estar honrados por la virgen: la cosecha será buena, los males se alejarán, y se recogerá el don que la divinidad ofrece para vivir mejor.

Tanto en Túcume como en Mochumí esta danza tiene una organización que es la única responsable de los ensayos, presentaciones, visitas a los *devotos*, contratos con mayordomos de otros pueblos, y otras actividades. Asimismo, sólo puede ser acompañada por los instrumentos que les corresponde; estos son la *chirimía* y la *caja*. Sin embargo, en Mochumí ha surgido un nuevo grupo formado por jóvenes del pueblo que no se sienten representados en la danza antigua, estableciéndose así un grupo "disidente" que ha dividido al pueblo en cuanto a sus opiniones. Empero la jerarquía se mantiene, pues este grupo -que se hace acompañar por una *quena* y un bombo en razón de que sólo queda un *chirimiero* vivo- marcha al final de la procesión, y no tiene derecho a llevar estandarte o la banderola (incorporación reciente), como sí lo tiene el grupo tradicional.

Una razón importante para que esto haya ocurrido es que frecuentemente se producen invitaciones para participar en concursos regionales folklóricos, los cuales están dotados de premios pecuniarios. Como la motivación principal que tenían los miembros del grupo originario para danzar era la devoción a la virgen, esto impedía, o por lo menos obstaculizaba, su asistencia a estos concursos, lo cual se resolvió estableciendo una nueva organización que le permitiera competir a nivel regional.

Es así que las influencias del mercado -encarnado en los concursos folklóricos- obliga a que se redefina el rol que tradicionalmente cumplía esta danza, que estaba circunscrita a su participación como parte integrante de la mayor festividad religiosa anual del pueblo. Al no tener posibilidades de trascender su limitado ámbito o incluso de sobrevivir si es que la mentalidad del grupo no se adapta a las nuevas relaciones sociales y económicas, se opta por establecer otra comparsa que esté libre de esa mentalidad discordante con todo lo que significa la modernidad.

Los negritos

La danza de los *negros* o *negritos* aparece principalmente durante el período comprendido entre la Noche Buena (24 de diciembre) hasta la adoración de los *Reyes Magos* (6 de enero). Su función principal es participar de la adoración al Niño Jesús, complementando a las *pastoras* y *serranitas*.



Personaje del *negro*. Fiesta del Niño de año nuevo. Jayanca, Lambayeque. 1 de enero, 1991. Foto: Raúl R. Romero. Colección AMTA-PUCP.

Los *negritos* no cantan sino gritan o hablan en voz alta, exagerando sus pasos y ademanes para causar hilaridad en el público. Son personajes que llevan el rostro y las manos pintadas de negro; circulan libremente durante las fiestas como, por ejemplo, en la de Los Reyes Magos, realizando actos jocosos y bromas de todo tipo. Su papel es, en cierto modo, marginal con respecto al desarrollo en sí de la fiesta, pues no participan de actos importantes como la misa. Mientras se desarrolla la representación de los *Reyes Magos* los *negritos* van de un lado a otro acompañados por una *caja* o *tambor grande*, cuyo toque simula los ritmos negros al son de los cuales bailan exagerando los movimientos sin seguir un desplazamiento predeterminado. En los momentos culminantes de la representación antes mencionada el *negrito guía*, imita los movimientos y frases del *Rey Herodes* que está en trance de morir, provocando hilaridad en los presentes. No obstante nunca deja de estar fuera del escenario, y no hay el menor intento de invadir un ámbito que evidentemente no es el suyo.

Esta danza estuvo ampliamente difundida a lo largo del litoral lambayecano. En su forma actual esta manifestación se encuentra básicamente en el pueblo tradicional de Mórrope, donde se mantienen con fuerza las costumbres de épocas anteriores, cuando el mercado y las influencias culturales foráneas no eran tan fuertes como hoy. Su

vestimenta es muy austera: está constituida de harapos y ojotas en los pies. Su rostro está pintado de negro con betún para zapatos. También acompañan, generalmente, a la *vaca loca* en su recorrido por las calles, persiguiendo a la gente en medio de una gran alegría.

En otras localidades, como en Illimo, Mochumí o Monsefú, el humor que hacen los *negritos* se ha “modernizado” y “popularizado”, asemejándose al de los programas cómicos de la televisión nacional. Incluso durante la representación de los *Reyes Magos* los *negritos* suben al escenario y toman parte de la misma.

Antiguamente existieron varios grupos de la danza de los *negritos* con su coreografía propia, pero hoy en día prácticamente han desaparecido. Su música era interpretada en *chirimía* y *caja*, y sólo era ejecutada en este instrumento. La melodía no ha sufrido variaciones y al igual que con la música de los *diablicos*, ésta no está presente en el repertorio de las *bandas de músicos* tan extendidas por todo el departamento.

Ingleses o márgaros

Esta danza representa en forma satírica a los marineros ingleses que llegaban a la región en los vapores de carga. La embarcación es reemplazada por una carreta halada por dos bueyes de donde descienden los danzantes hablando con acento “extranjero” (“Oh, mucho lo bueno margarito, ...”) y yendo a cumplir su devoción para con la virgen. *Márgaro* o *margarito* alude a la condición de afeminados que se les da para acentuar la burla que se hace de ellos.

El grupo está dirigido por un jefe o *capataz* acompañado por sus dos *mujeres* (representados también por varones), y el resto de sus integrantes son sus *hijos*. Los varones visten un saco oscuro y están tocados con un sombrero negro de copa. Llevan máscaras confeccionadas de plástico -antiguamente se hacían en lata a la cual se le pintaban barbas-. El *capataz* usa un sombrero más alto y una barba rojiza adosada a su máscara. Sus dos *mujeres* llevan vestidos de color encendido y máscaras femeninas sonrientes, con cabellera rubia. El *guta* y sus *mujeres* bailan adelante seguidos por sus *hijos* que forman dos columnas con diez a veinte integrantes cada una.

En Mochumí, esta danza se presentaba originalmente sin acompañamiento musical, y tenía cantos y *zapateos* que han dejado de practicarse. Alrededor de 1920 un músico desconocido, que los moradores identifican solamente por el apellido Sarmiento, compuso o arregló la melodía que actualmente se conoce; la interpretó desde entonces en su violín pasando



Grupo de la danza de los *márgaros* o *ingleses*. Fiesta de la Purísima Concepción. Mochumí, Lambayeque. 3 de febrero, 1991. Foto: Raúl R. Romero. Colección AMTA-PUCP.

a formar parte del acompañamiento musical del grupo hasta 1973, cuando se retiró debido a su avanzada edad. Desde 1976 se utilizan los siguientes instrumentos que acompañan a la danza hoy en día: el saxofón, el clarinete y el bombo.

El origen de esta danza es indeterminado, aunque se presume que surgió en los pueblos costeros de Piura y Lambayeque entre fines del siglo pasado e inicios del presente. En la colección fotográfica del etnógrafo alemán Heinrich Brüning hay dos ejemplos de la danza de los *ingleses* que difieren entre sí, así como ambos lo hacen con la versión actual. Una de ellas está tomada en abril de 1904 durante la fiesta de la Ascensión en Jayanca; muestra danzantes que visten sacos blancos, un pañuelo anudado alrededor del cuello, en sus manos una pieza de tela y algo que parece ser un sombrero; usan máscaras sin barbas ni bigotes. Están acompañados por tres músicos que interpretan una trompeta, un clarinete

y un bombo, este último ejecutado por un niño. La otra foto es más antigua y registra lo que probablemente fue la danza original. Fue tomada en Sechura (departamento de Piura) durante la fiesta de la Virgen de la Luz en el año 1890. En ella se ve a un grupo de personajes vestidos a la usanza de los marineros (pantalón blanco, camisa oscura, pañuelo blanco anudado al cuello, gorra de marinero en la cabeza); llevan máscaras con enormes bigotes. Este y otros grupos ya desaparecidos deben ser los antecesores de la danza los *ingleses* que actualmente se baila en Mochumí.

Las pastoras

Una danza que tiene características particulares de organización es la de las *pastoras* que se presenta prácticamente en cada pueblo entre la Navidad (25 de diciembre) y la fiesta de Los Reyes (6 de enero). La función que deben cumplir es adorar al Niño, a la Virgen María y a San José. Sus integrantes son niñas, en su totalidad, que cantan *villancicos* al Niño Dios. Dentro del grupo hay dos *guías* que son las encargadas

Pastoras durante la procesión del Niño. Bajada de Reyes. Mórrope, Lambayeque. 6 de enero, 1991. Foto: Raúl R. Romero. Colección AMTA-PUCP.



de mantener el orden y de establecer las estrofas que se cantan; las demás *pastoras* les deben obediencia. Estos grupos están organizados por mujeres designadas por el barrio o la comunidad correspondiente, las cuales enseñan los cantos y ensayan el baile a las danzantes. Las *pastoras* de diferentes pueblos se diferencian por sus canciones y por su coreografía.

El grupo está dividido en dos sub-grupos que son las *pastoras* propiamente dichas, cuyas integrantes fluctúan entre los ocho y los quince años de edad, y las *serranitas* -niñas entre cinco y siete años-. Cada uno de ellos cuenta, asimismo, con dos *guías* que son las responsables de la disciplina y de la elección de las estrofas que se interpretarán. Por eso, el primer verso es cantado por una de ellas, e inmediatamente se le unen las demás. Las *pastoras* cantan varias estrofas, luego toman su lugar las *serranitas*, y así van sucediéndose ambos grupos. No existe un contrapunto o competencia entre ellos.

En Mórrope, las *pastoras* van vestidas con la ropa tradicional que usan en la vida diaria, que consiste en un vestido de una pieza con la falda hasta las rodillas. Los que emplean aquí tienen el mismo color -turquesa en este caso-, que varía en cada grupo. En cambio las *serranitas* visten blusa azul y pollera negra, imitando la vestimenta andina.

El baile es muy animado, realizan dos saltos a cada lado, mientras se toman la falda con ambas manos. Durante la procesión se ubican delante de las andas, con el rostro dirigido siempre hacia la imagen, lo que implica que avancen de espaldas mientras bailan. En Mórrope, pueblo tradicional, los grupos son cohesionados y existe una gran disciplina. Todos los integrantes cantan. La música que acompaña a esta danza está ejecutada en *pinkullo* y *cajita*, mientras que las *pastoras* llevan panderetas que siguen el ritmo impuesto por este último instrumento.

Seguidamente transcribimos algunas de las estrofas que se cantan en Mórrope:

Desde el oriente salieron
para alcanzarnos a ver
una estrella muy brillante
que nos podemos perder.

Los mayordomos recuerdan
de la fiesta del Niño
que hoy día le celebran
con toda su devoción.

Vamos alegres cantoras
que vamos a pregonar
la Navidad pues señores
hoy 26 de diciembre.

Qué lindo angel bajaba
a ver al Niño Jesús
que hoy día le celebran
toditos sus mayordomos.

Lorito de las montañas
¿Qué nos traes a vender?
tus pajitas y hierbitas
pajita de buen querer.

[*serranitas*]:

Como la dicha que ya viene
ya viene, ya viene el Niño
cuando los pajarillos cantan
para gozar corazones.

[*pastoras*]:

La Virgen se está peinando
entre cortina y cortina
sus cabellos son de oro
y su peine plata fina.

Más arriba de aquel alto
hay un dulce naranjal
cargadito de naranjas
que no las pueden coger.

A manera de ejemplo y para ilustrar las diferencias vamos a mencionar a la danza de las *pastoras* de Jayanca. Esta versión es distinta a la de Mórrope en cuanto a la melodía y al baile. Las melodías son cantadas desde hace mucho tiempo pero ninguna tiene su origen en estos pueblos, sino que provienen de los antiguos villancicos europeos con versos populares que se pueden encontrar no sólo en el Perú sino en toda Latinoamérica y España.

El baile sí es diferente, siendo el de aquí mucho más mesurado y sin los brincos característicos de Mórrope. La organización no es tan rigurosa como en aquel pueblo, pudiéndose apreciar muestras de indisciplina como no cantar con las demás o conversar dentro de la fila. Esto demuestra que la tradición se va debilitando, destruyéndose la cohesión interna del grupo, cosa que no ocurre aún en Mórrope. Dos de sus estrofas son:

Qué linda cinta celeste
que tiene mi nacimiento
las pastoras van adorando
a mi Niño que resplandece.

El Niño está triste
porque no le cantan
y estas pastorcitas
quieren chicha blanca.

Representación de los Reyes Magos

La iglesia, en su labor evangelizadora ha utilizado varias formas para acceder a la población, una de las cuales es el drama religioso. Sin embargo, éstas han sido plenamente aceptadas y adoptadas por el pueblo como una expresión propia de su religiosidad. Las que se pueden encontrar en toda la costa norte del Perú son *los siete vicios* (escenificado por los *diablicos*), *Los Doce Pares de Francia*, la *Pasión de Cristo* (en Semana Santa) y, finalmente, la representación de los *Reyes Magos* el 6 y 7 de enero.

El drama bíblico de los *Reyes Magos* de Oriente consiste en su visita a Jesús recién nacido. Para ello, tienen que pedir permiso a Herodes, rey de Judea, sin el cual no pueden ingresar al reino. Una vez advertidos, en sueños, de las intenciones de Herodes, ellos visitan y adoran al Niño en forma clandestina. Herodes, burlado, monta en cólera y manda asesinar a todos los infantes del reino. Al no tener frutos esa matanza, enferma y finalmente muere.

Esta representación está interpretada en verso y es recitada por los participantes que personifican a Herodes, los *Reyes Magos*, el Niño Jesús, San José, la Virgen María, embajadores y soldados, durante más de dos horas. Los textos (llamados *relaciones*) se conservan y transmiten de generación en generación, siendo celosamente custodiados por una persona. Esta persona también se encarga de ensayar con los participantes, y, a la vez, funge de apuntador durante la representación misma.

Este acto se realiza en la plaza principal del pueblo. El palacio de Herodes es un tabladillo construido en el atrio de la iglesia. La población asiste masivamente los dos días de la escenificación (6 y 7 de enero), ocurriendo lo mismo en todos los pueblos que todavía lo representan como en Mórrope, Monsefú, Mochumí e Illimo.

En Mórrope, pueblo donde las tradiciones se mantienen con mucha fuerza, este acto no deja de ser solemne en ningún instante pese a las intervenciones jocosas de los *negritos* fuera del escenario de la representación. En otros pueblos, sin embargo, se han introducido nuevos elementos y personajes del humor "popular" y el tratamiento se asemeja más al de un espectáculo. Se utilizan medios de amplificación electrónica e incluso un "animador" que va narrando y haciendo comentarios a favor o en contra de ciertos personajes, buscando que los espectadores participen mostrando su aprobación o desaprobación en forma ostensible. Esto origina una pérdida del carácter solemne que tiene este drama religioso en Mórrope, convirtiéndose de ritual en espectáculo.

Esta manifestación ha sido documentada fotográficamente en forma muy amplia por Heinrich Brüning en varios pueblos norteños entre finales



Los *Reyes Magos* hacen su entrada a caballo. Illimo, Lambayeque. 7 de enero, 1991.
Foto: Raúl R. Romero. Colección AMTA-PUCP.

del siglo pasado y comienzos del presente. En ella podemos ver la importancia que tenía -y aún tiene donde se practica- para los habitantes de la zona. Durante esta fiesta salían muchos grupos de danzas hoy desaparecidas, las cuales conocemos sólo a través de estos documentos.

Las *relaciones* que recitan los personajes son versos muy antiguos, con algunas adaptaciones. El siguiente es un fragmento de esta representación tal como se declama en Mórrope, que es donde se conserva en su forma más tradicional:

Herodes:

Decidme cómo habéis podido
atravesar los desiertos
no creo estaréis contentos
con tan extraña jornada.

Qué milagro, qué humorada
os dió de caminar tanto
sin duda alguna ilusión
o algún negocio importante.

Pero me es alarmante
ver a vuestras majestades
atravesar soledades
con valor y decisión.

Rey 1:

Monarca, nuestra obligación forzosa
es a tí como señor de este lugar satisfaceros
nosotros como buenos caballeros
tenemos la misión que hoy nos motiva.

Venir de tierras tan lejas
con riesgo de perder las vidas
como ya hemos dicho somos
tres reyes dueños del oriente.

Y venimos a buscar solamente
guiados por Dios y nuestra idea
poderoso dueño absoluto
verdadero rey de Judea.

Herodes:

En qué puedo por hoy serviros
aquí tenéis a vuestro amigo Herodes
dueño de la nación
y mejores territorios de Judea.

Rey 2:

Monarca, nuestro empeño
no es como te habéis figurado
a nosotros nos ha guiado
nuestra idea floreciente
anunciándole solamente
que debíamos buscar
y postrados adorar
a un niño Dios de clemencia
a este rey con paciencia
procuramos encontrar
humildemente ofrendar
con amor nuestra existencia.

Rey 3:

Cierto, cierto y con razón
en abandono han quedado
nuestras tierras, nuestro imperio
por buscar por estas tierras
al Mesías verdadero.

Por esto sólo hemos venido
 no a tu reino alborotar
 sino tu licencia implorar
 para seguir caminando
 aunque sea descansando
 pero al fin hemos de llegar
 para poder contemplar
 al redentor en pañales
 al fin nos darán señales
 dónde se halla ese Belén
 y cuando encontremos quién
 nos halle el lugar señalado
 será bien remunerado
 haciéndole rico también.

Música, géneros e instrumentos musicales

La marinera

El género libre que está presente en todo el departamento y cuya práctica se realiza con mucha frecuencia, es la *marinera*, que se interpreta en todos los instrumentos y en todos los pueblos. Forma parte principal del repertorio de las *bandas de músicos* que están experimentando un auge considerable. Lo mismo ocurre con el banjo, la pianola, el arpa, la guitarra e incluso instrumentos especializados en otros géneros como el *pinkullo* y la *chirimía*.

Existen diversas variantes locales de este género omnipresente en la costa norte peruana; es básicamente instrumental en la vertiente *moche* cuando se le ejecuta en contextos festivos. Así, durante las fiestas patronales será interpretada tanto en *bandas* como en *pinkullo* y *chirimía*, cuya función básica es la de hacer bailar a la gente que participa de la festividad. Cuando se trata de contextos más íntimos o familiares, la interpretación hecha en instrumentos de cuerda -arpa, banjo, guitarra- sí es cantada, generalmente a dúo.

La *marinera* también se practica con profusión en Saña, donde se canta acompañada por instrumentos de percusión tales como el *cajón* o el *checo*. Aquí también se le da el nombre de *baile e' tierra*.

Sus letras aluden a muchos temas, y cuando tratan de temas amorosos lo hacen con mucha picardía, sobre todo en aquellas marineras que son parte de la tradición de estas zonas. Hay un doble sentido con implicancias eróticas, pero sin llegar a extremos. Un ejemplo de esto es

la siguiente marinera registrada en Saña y cantada por uno de los antiguos músicos que aún sobreviven, Medardo Urbina, llamado "Tana":

Yo me casé con usted
por dormir en buena cama
y ahora me sale diciendo
que el colchón no tiene lana.

Yo me casé con usted
por tomar buen chocolate
y ahora me sale diciendo
que el molinillo no bate.

A la una, a las dos
y a las tres de la mañana
tomarás tu chupichaqui
cuando se te dé la gana.

Yo soy el uno, tú eres el dos
tú eres teniente gobernador.

Y vela cómo viene
y vela cómo va
borracha perdida por la vecindad.

Instrumentos musicales

En la costa se ejecutaban diversos instrumentos tradicionales que hoy, frente al avance de las *bandas* y de géneros nuevos, están en un proceso, al parecer inevitable, de extinción. Los intérpretes de estos instrumentos eran contratados para tocar tanto en las fiestas particulares como en el contexto de las festividades del pueblo. Salvo el *pinkullo* (cuyo intérprete ejecuta a la vez la *caja*) los otros instrumentos de este tipo sólo eran capaces de llevar la melodía de las canciones, haciéndose imprescindible otro que los acompañara. Este podía ser una *caja* o un tambor en el caso de la *chirimía*, una guitarra en el caso de un banjo, o de una persona que marcara el ritmo golpeando sobre el instrumento mismo en el caso de un arpa y de la pianola.

El músico de mayor jerarquía es generalmente el intérprete del instrumento principal; él es quien representa al grupo para los contratos. A su vez se encarga de buscar a su acompañante a quien remunera con una cantidad de dinero menor a la que le corresponde a él mismo. Si es una fiesta particular la paga se establece por horas, y en el caso de una fiesta patronal el mayordomo lo contrata por los días que dure la

festividad. El papel principal en los grupos instrumentales (caso de las *bandas de músicos*) es asumido por el director.

La chirimía

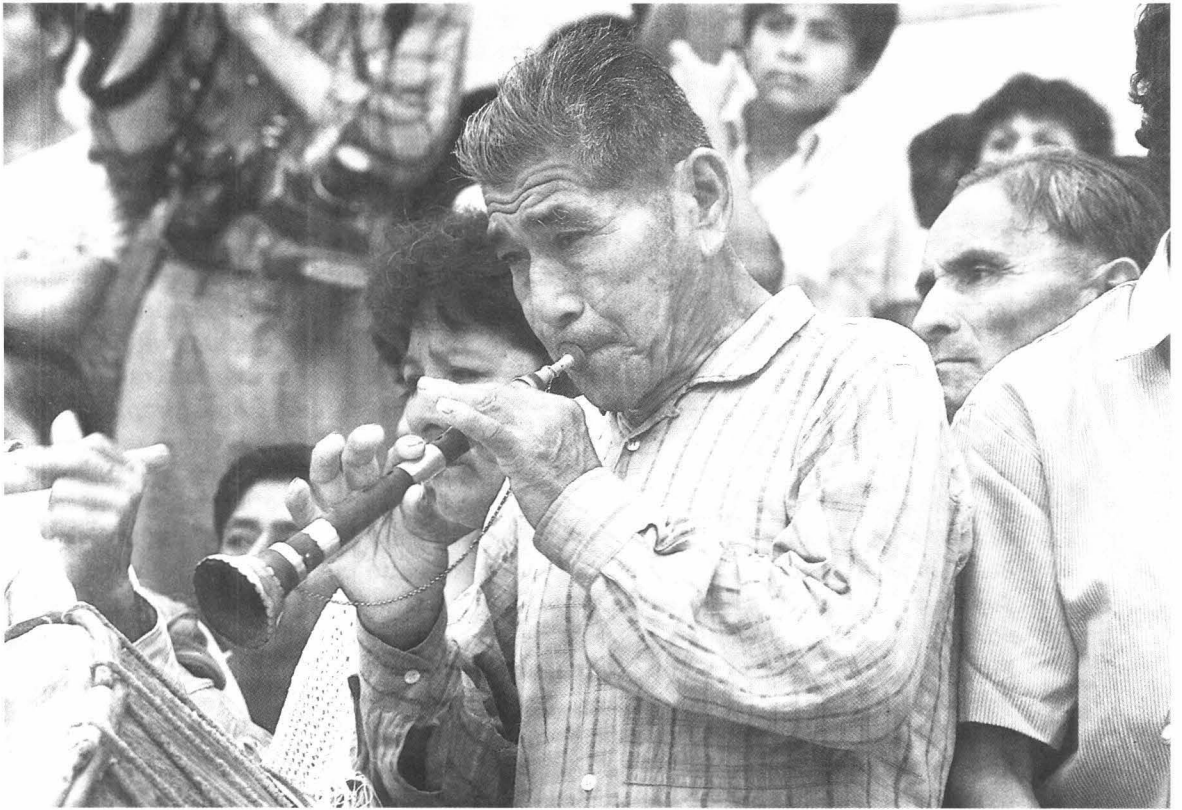
La *chirimía* es un instrumento aerófono similar al oboe que en Lambayeque se encuentra básicamente en dos áreas culturales diferentes, cada una de ellas con características propias que las hacen completamente independientes entre sí: la costeña (distrito de Ferreñafe y toda la provincia de Lambayeque) y la de los distritos serranos de la provincia de Ferreñafe (Cañaris e Incahuasi).

El último intérprete en actividad que queda de una larga tradición de *chirimieros* en la costa del departamento es don Victorino Acosta Chozo quien tenía ochenta y cuatro años cuando se desarrolló el trabajo de campo que sustenta este artículo. Nació en Mórrope en 1907 y cuando contaba con 30 años emigró a Ferreñafe debido al problema de la falta de agua en su pueblo natal, lugar donde fijó su residencia hasta la actualidad. Allí lo van a buscar para las diversas festividades que se realizan en los pueblos de la región.

A los siete años empezó a acompañar a su padre -quien también era *chirimiero*-, tocando la *caja* en todas las festividades para las cuales los contrataban. Recién cuando cumplió los 30 años su padre le enseñó a tocar el instrumento que ahora ejecuta, y cuando murió le dejó los dos instrumentos (*chirimía* y *caja*) con los cuales trabajaba.

Los mayordomos de las fiestas para las cuales se necesita el concurso de este instrumento, buscan al *chirimiero*, con quien hacen el contrato respectivo. Este busca a su *cajero* y lo remunera con un porcentaje de dinero, generalmente menor al que él recibe.

La *chirimía* que ejecuta el señor Acosta perteneció a un colega suyo que murió hace cincuenta años, a la cual agregó los adornos de plata de 7 décimos que tenía el instrumento de su padre. Fue construida en madera de *huayacán*, que se consigue en la sierra piurana. Su longitud es de 30 centímetros y tiene siete agujeros o *términos* (seis anteriores y uno posterior) donde se digita para ejecutar las melodías. En su extremo superior -del lado de la boca del ejecutante- tiene una *boquilla* hecha de un carrete de hilo, a la que se sujeta en su interior una lámina, llamada *pajuela*, previamente remojada durante varios días y obtenida de un carrizo fino que crece en los barrancos y a la orilla de los ríos, y de cuyo estado depende la claridad del sonido emitido. Esta debe renovarse



Don Victorino Acosta ejecutando la *chirimía*. Fiesta de la Púrsima Concepción. Túcume, Lambayeque. 4 de febrero, 1991. Foto: Raúl R. Romero. Colección AMTA-PUCP.

constantemente por lo que el *chirimiero* debe llevar consigo cierta cantidad de *pajuelas* cada vez que tiene un compromiso. La *chirimía* se toca siempre con el acompañamiento de una *caja*, que es ejecutada por el *cajero*.

El repertorio tradicional está compuesto principalmente por danzas tales como la de los *diablicos*, los *negritos* y la *divina estrella*; *marchas de procesión, de calle, de agradecimiento*; y diversas tonadas como las *llamadas*. Don Victorino Acosta interpreta también música que aprendió escuchando a las *bandas de músicos* o por otros medios -*cumbias, rumbas, huaynos* y, sobre todo, *marineras*-. En determinados momentos de las fiestas (durante el *almuerzo* por ejemplo) se producen *contrapuntos* entre este instrumento -al que también se le conoce como *dulzaina*- y las mencionadas *bandas*, que están ampliamente extendidas en todo el Perú. En la actualidad don Victorino Acosta es buscado casi exclusivamente para acompañar a las danzas de los *diablicos* y la de la *divina estrella*.

La importancia y prestigio social de la *chirimía* es grande, y lo fue mucho más en tiempos anteriores. Esto se reflejaba en el hecho de que el *chirimiero* y su acompañante recibían, proporcionalmente, más dinero que cada músico de las *bandas*, y aún hoy se produce entre ellos el *contrapunto* en el cual ambos participan al mismo nivel.

En cuanto a las danzas, las melodías han sido transmitidas de una generación a otra prácticamente sin variaciones significativas, ejecutándose hoy tal cual se hacía hace décadas y quizás centurias. No ocurre lo mismo con los géneros libres, los cuales han ido incorporándose paulatinamente desde el momento en que han sido introducidos ya sea por las bandas de músicos o por los medios de comunicación masiva (radio, TV, discos y cassettes). El ejecutante no cuenta con composiciones propias.

El repertorio tradicional de la *chirimía* es exclusivo de ésta, lo cual es notable sobre todo en el caso de las danzas que salen a bailar solamente con este instrumento. Las *bandas de músicos* no pueden acompañar a las danzas que no les corresponde hacerlo, aunque pudimos observar, en Jayanca, que se sobreponían al *pinkullo* ejecutando la tonada de las *pastoras* en la fiesta del Niño Dios de Año Nuevo. Como ya se dijo, en Mochumí ha surgido un nuevo grupo de la danza de los *diablicos* que le está haciendo la competencia al grupo establecido en el pueblo desde hace siglos, creándose un fuerte conflicto entre ellos. Estos danzantes nuevos (cuyos integrantes son jóvenes en su mayoría) contratan a dos muchachos que los acompañan con una *quena* y un tambor, tratando de ejecutar la música correspondiente a la *chirimía*. En algunas festividades (como la fiesta de la Virgen Purísima Concepción) se puede ver simultáneamente a ambos grupos.

A pesar de su fuerte presencia es de presumir que acabará sucumbiendo frente a los avances de la modernidad personificada en las *bandas*, más aún si tomamos en cuenta que don Victorino Acosta es, a su avanzada edad, el último sobreviviente de una larga tradición de *dulzaineros*, y que no cuenta con discípulos que puedan continuar con esta actividad. Por ello él formó a un hijo suyo pero éste murió en un accidente de tránsito, truncándose esa posibilidad. Un nieto -quien lo acompaña tocando la *caja*- no se decide todavía a practicarla porque la encuentra difícil de tocar, con lo que, en la costa del departamento, este instrumento está destinado a desaparecer.

El pinkullo

Es una flauta de pico que tiene dos agujeros anteriores y uno posterior, y está confeccionado en carrizo. Su longitud es de unos 30

centímetros. Este instrumento se digita con los dedos índice, mayor y pulgar de la mano izquierda. Cada músico toma con su mano izquierda el *pinkullo*, teniendo suspendida la *caja* (pequeño tambor) debajo de la misma, y la cual golpea con la mano derecha. Ejecuta un ritmo que es seguido por las *pastoras* -a quienes acompaña- al bailar y que marcan con los pies y las panderetas que llevan.

El *pinkullo* es otro instrumento que se interpreta tanto en la costa como en la sierra, aunque durante la investigación sólo se llegó a localizar a una persona en el primer caso. Se trata del agricultor Melchor Bances, de Mórrope, quien ya tiene más de setenta años de edad. El señor Bances es el único ejecutante activo de este instrumento que queda en las cercanías del distrito de Mórrope y es contratado para las fiestas navideñas de varios pueblos. En la costa acompaña principalmente a la danza de las *pastoras*, aunque también puede interpretar *huaynos* y *marineras* (en el *almuerzo*, por ejemplo).

La caja

Instrumento de percusión cuyo cilindro es de madera de cedro, la membrana superior de cuero de chivo (el del “macho” es más resistente) y la inferior de cuero de cabra (más liviana, por lo que vibra mejor). Esta última es cruzada por una cuerda o *cimbra* hecha de tripa de chivo que funciona como resonador. Las membranas están sujetas por cuerdas que se denominan *pasadores* y que sirven para afinar el tambor, y su borde está constituido por delgadas varas de membrillo. Los palos con que se ejecuta la *caja* se denominan baquetas.

La *caja* acompaña siempre a instrumentos tales como la *chirimía* y el *pinkullo*; nunca es ejecutada como solista, salvo en el caso del acompañamiento a los *negritos* y cuando la utilizaban los *pregoneros* de los caseríos para llamar a la población para realizar las faenas comunales, específicamente la *limpia de cauces*.²

2. Cuando los pobladores de Mórrope o sus caseríos aledaños debían salir a limpiar el cauce del río o el canal de riego eran avisados por un *pregonero* acompañado de su *cajero*. Durante la noche y la madrugada anteriores a la faena, los encargados del *pregón* recorrían el pueblo y los lugares altos haciendo paradas, de trecho en trecho, para gritar su *llamada* seguida por un toque característico en el tambor. Se les escuchaba a distancias considerables; los pobladores varones recogían sus herramientas y se dirigían al lugar indicado. Decían, por ejemplo: ¡Atención, atención, regantes! ¡A Cachinche, palana, machete, calabozo, hacha! ¡Atención, atención, regantes! En este caso se pide a los regantes que vayan al lugar llamado Cachinche y que lleven consigo sus herramientas respectivas -hachas, palanas, machetes, calabozos. El *pregón* se repite hasta llegar al lugar de la faena, donde se toca una marinera para la *despedida* de los músicos. Al terminar se les ofrece *chicha* y *yonque* (bebidas alcohólicas), pero no



Arpista y *tamborero*. Víspera de la Bajada de Reyes. Mórrope, Lambayeque. 5 de enero, 1991. Foto: Raúl R. Romero. Colección AMTA-PUCP.

El arpa

Es un instrumento cordófono de origen europeo, cuya versión peruana carece de pedales. Cuenta con 32 cuerdas y está confeccionado en madera de cedro. Las cuerdas de bordón eran fabricadas de tripa de chivo o carnero, y las finas de alambre. En la actualidad sólo se pueden encontrar de nylon.

Su repertorio está compuesto básicamente de *marineras*, *polcas* y *valeses*, tocadas profusamente en los bailes. Mientras el arpista tañe las cuerdas, el *tamborero* golpea el cuerpo del instrumento, con tal fuerza que prácticamente no se oye la melodía, sirviendo el sonido así producido para marcar el ritmo a los que bailan. La construcción del instrumento es sólida por esta razón. El arpista y su *tamborero* interpretan el canto a dúo.

se les retribuye con dinero. Esta manifestación musical ligada específicamente a un contexto de trabajo comunal, es la única que encontramos y ya prácticamente ha caído en desuso. Antiguamente iban el *pregonero* y el *cajero*, pero en las últimas épocas éste hacía el papel de ambos.



Arpa costeña en el siglo XVIII. Lámina "Danza del Chusco", de Martínez Compañón 1985.

El arpa estuvo muy extendida tanto en la parte costeña de Lambayeque, como en Piura, donde se podían encontrar arpistas que eran contratados para las fiestas particulares y los carnavales. En la actualidad quedan muy pocos intérpretes de este instrumento; por ejemplo, el caso de los notables Cirilo de la Cruz (campesino de un caserío de Mórrope) y Jorge Mendoza, de Monsefú. El primero conserva un estilo más tradicional y campesino, mientras que el segundo tiene un estilo más moderno. Su práctica es continua, ya que es contratado con mayor asiduidad. El único pueblo donde se podían encontrar constructores de arpas era Monsefú, de la misma manera que el puerto de Eten era famoso por la cantidad de arpistas que tenía.

El banjo

El banjo es otro instrumento foráneo que fue adaptado en estas zonas. Está siempre ligado a un grupo instrumental que tiene además una o varias guitarras, que interpretan tanto *marineras* como *valeses* y *polcas*. Es similar en su construcción al banjo occidental, aunque sus cuerdas están dispuestas de distinta manera. Consiste en un cilindro de metal cubierto por un parche de cuero tensado, y sobre el cual cruzan los cuatro pares de cuerdas. La afinación es parecida a la de las cuatro primeras cuerdas de la guitarra, con la diferencia de que las dos últimas han sido disminuidas en un semitono:

mi - si - solb - reb

Se ejecuta con un plectro a la manera de la mandolina, aunque musicalmente la melodía sólo es producida en la introducción e intermedio de la pieza. Mientras dura la parte cantada el banjo rasguea el acorde correspondiente.

El repertorio es variado, predominando claramente las *marineras* y los *valeses*. Los banjos se fabrican en la ciudad de Lambayeque donde anteriormente acudían los músicos de todo el departamento para comprarlos, aunque hoy con la escasez de intérpretes esta actividad se ha reducido en forma considerable.

Bandas de músicos

En cuanto a los grupos instrumentales las *bandas de músicos* en la costa son las más extendidas y se las encuentra generalmente en las fiestas patronales o en bailes organizados por instituciones. Su participación es de carácter festivo y no ritual, y su repertorio está compuesto

por los géneros libres tradicionales y algunos foráneos que recogen de los medios de comunicación masiva. Tienen influencias externas que, en cierta medida, no son parte de la tradición de estas zonas.

Han alcanzado un nivel musical relativamente alto; existen bandas muy prestigiosas no sólo a nivel regional sino incluso nacional. Su participación en las fiestas patronales es muy importante, desde las retretas en la plaza del pueblo, antes de la misa, hasta el acompañamiento de la *procesión*, pasando por animar el *almuerzo* o el baile posterior a éste en la casa del mayordomo o los *devotos* principales.

La vertiente musical negra: Saña

Saña es un distrito culturalmente muy influenciado por antiguas tradiciones afroperuanas. Ubicado en la provincia de Chiclayo, al sur de la ciudad del mismo nombre, tiene una población mixta mestiza y negra, que ha desarrollado expresiones musicales muy características, sin muchos puntos en común con aquellas que se pueden encontrar en las demás zonas costeras del departamento.

Las influencias musicales que ha recibido esta zona son básicamente tres: la afroperuana (la *marinera* o *tondero* y el *festejo*), la andina (el *triste* y, en menor medida, el *yaraví*), y la europea (las *coplas* y las *décimas*).

Los géneros más importantes y característicos, además de la marinera, son las *décimas*, las *coplas* y los *tristes*.

La décima

Es un género poético español que en el Perú fue adoptado por la población negra como modo de expresión, principalmente en Saña, Piura e Ica. Está definida como una combinación métrica de versos octosílabos con rima consonante o asonante.

En lo que respecta a la versión peruana se trata de cuatro estrofas octosílabas de diez versos cada una, precedidas por una cuarteta o pie forzado cuyos versos deben formar la parte final de cada una de las estrofas.

Saña tiene una gran tradición por sus décimas. Uno de sus más grandes cultores durante el presente siglo es Juan Leiva; le siguen los hermanos Cristian y Eduardo "Wali" Colchado, y actualmente Hildebrando

“Brando” Briones. Los temas de sus composiciones eran de una amplia variedad, incluyendo los políticos, amorosos, satíricos y religiosos (o anticlericales).

No obstante ser un género poético recitado, también es cantado o empleado en los *contrapuntos* a manera de *coplas*. No es extraño escuchar, en tales ocasiones, fragmentos de antiguas décimas que aún se conservan a través de la tradición oral.

Un ejemplo de *décima de pie forzado* es la siguiente, compuesta por Hildebrando Briones tomando como base una cuarteta obtenida en Piura, donde se puede observar el desenfado con el que se tratan asuntos erótico-amorosos:

Chinita te mueves tanto
que al verte pasar yo peco
cuándo vas a hacer un seco
para molerte el culantro.

Cuando te sigo los pasos
y vas moviendo el batán
te juro ganas me dan
de pegarte dos palmazos
tienes bajo el espinazo
algo que llena de espanto
tú sabes que eso es encanto
de todos los pecadores
sólo por causar dolores
chinita te mueves tanto.

Le dije al negro cenizo
con un gesto de ironía
cómo será verte un día
como Eva en el Paraíso
dice el negro que se le hizo
todito el gargüero seco
el pobre que está tereco
se muere por saborearte
cómo tendrás esa parte
que al verte pasar yo peco.

Yo pienso seré cordero
porque cabrito no creo
la verdad cuando te veo
se atormenta mi deseo
entonces mi compañero
espiondo por el hueco

de la puerta en recoveco
queriendo irse al despunte
me dice que te pregunte
cuándo vas a hacer un seco.

Sigue chinita contenta
porque ya llegará el día
se haga cierta mi porfía
y saldaremos la cuenta
ese día habrá tormenta
habrá quejido, habrá llanto
seguramente habrá espanto
y mucho por saborear
*cuándo vas a cocinar
para molerte el culantro.*

Las coplas

Entre los campesinos del valle de Saña existe una gran tradición coplística; muchos de ellos son conocidos en la región por dedicarse a tal actividad. Estas estrofas se han transmitido de generación en generación y generalmente son anónimas, no pudiéndose detectar muchas veces ni siquiera su lugar y fecha aproximados de origen. La melodía con que se cantan es invariable y la estructura métrica es la de cuartetas octosílabas con rima mayoritariamente consonante alternada entre los versos pares.

Es usual que en una reunión donde coincidan dos o más cantores de *coplas* se produzca un *contrapunto*, en el que ganará quien cante los versos más ingeniosos, tal como se hace con las *payas* que cantan los gauchos argentinos. En el caso que transcribimos a continuación podemos reconocer tres temas diferentes en las seis estrofas cantadas, pasando de uno a otro sin transición aparente. La unidad del conjunto no es tan coherente porque el intérprete no estaba constreñido, en este caso, a un tema concreto por ningún desafío, observándose un tema trágico en medio de dos amoroso-jocosos. Estas coplas fueron cantadas por el agricultor sañero José Lisera:

Si cien años te perdiera
yo doscientos te buscara
si supiera que eres muerta
yo al otro mundo pasara.

Por un beso que me has dado
me demandaste al juez

abre tu boquita y toma
toma tu beso otra vez.

Mi madre me dijo un día
hijito me he de morir
y yo le dije jugando
y dónde me cargas a mí.

Estando la muerte en su cama
la muerte se arrepintió
no me lleves por hoy día
porque ya mi hijo lloró.

Cómo quieres que me acueste
en cama que me ofendiste
ahora quiero que me digas
con qué corazón lo hiciste.

Pañuelo blanco me diste
pañuelo para llorar
de qué me sirve el pañuelo
si tu amor no ha de durar.

El triste

El *triste* es un género que se canta por toda la zona norte del Perú, tanto en la sierra como en la costa. Sus letras son trágicas o melancólicas. En Saña existen personas conocidas por su habilidad en el canto de *tristes* u otro tipo de *coplas*. El ejemplo que aquí presentamos es una canción tradicional probablemente de origen andino, interpretada por un campesino en la casa de uno de sus amigos donde se han reunido después del trabajo agrícola para beber cerveza y cantar.

Iba una niña por las mañanas
a regar flores a su jardín
la pobre niña, equivocada
no a juntar flores de un guayaquil.
Iba perdida y entre los campos
iba diciendo qué hará mi amor
cómo es posible, niña inocente
que usted se pierda de amor por mí.

Y que yo quede solo en el mundo
buscando el árbol que ayer perdí
y adiós, adiós, que ayer perdí.

Epílogo

Las manifestaciones musicales tradicionales de la costa de Lambayeque se mantienen aún con gran fuerza no obstante la penetración de géneros foráneos a través, principalmente, de los medios de comunicación masivos. Esta influencia se deja sentir sobre todo en las *bandas de músicos*, que incorporan en sus repertorios no solamente géneros sino también estilos que no pertenecen a la zona. Debido al nivel técnico y musical logrado, las *bandas* de Monsefú y de Eten han alcanzado renombre no sólo regional sino también nacional, grabando inclusive discos y cassettes comerciales que son vendidos en el mercado nacional.

Este proceso de modernización de la música tradicional, sin embargo, está empujando a géneros e instrumentos otrora practicados con mucha fuerza, hacia la desaparición. Las *bandas* están reemplazando al *pinkullo*, como se puede ver en casi todos los pueblos donde se adora al Niño Jesús, donde las *pastoras* son acompañadas por ambos simultáneamente, siendo fácil apreciar que la *banda* impide que se escuche el *pinkullo* y su *cajita*.

La *chirimía* es un ejemplo particular de la resistencia a sucumbir frente a los elementos culturales que vienen impuestos desde fuera, pues aún conserva un repertorio que le es exclusivo: la tonada de la danza de los *diablicos*. Pero esta "resistencia" es endeble puesto que está sustentada en un único intérprete de este instrumento, cuya ancianidad aún no le impide acompañar a la danza en las ocasiones en que ésta debe presentarse en los diferentes pueblos. Además, ha surgido un conflicto entre dos facciones de la danza de los *diablicos* en Mochumí que ocasionará, entre otras cosas, que la *quena* tome el lugar de la *chirimía* al menos en ese lugar y para esa danza específica.

La representación de los *Reyes Magos*, que se escenifica en muchos pueblos a lo largo de la costa norte peruana, está incorporando fuertemente elementos que le eran ajenos: un determinado tipo de humor (popular o callejero ciudadano), personajes nuevos (médico, narrador, soldado con armas de fuego) y una nueva concepción considerándola como un espectáculo en lugar de un acto de homenaje al Niño Jesús, como lo era anteriormente.

En Saña la presencia de la cultura negra se mantiene fuerte, sostenida por un movimiento de jóvenes empeñados en que dichas manifestaciones no desaparezcan. Existen buenos exponentes de *coplas* y *décimas* cantadas y recitadas como de *marineras* y *tristes*, pero los viejos intérpretes y compositores ya fallecidos no encuentran hoy reemplazantes de su nivel. Asimismo, contextos festivos como las *jaranas* han cambiado,

ya no se realizan los *contrapuntos* que antaño eran ocasiones muy propicias para la producción de nuevos versos y canciones. *Marineras* y *festejos* tradicionales se están olvidando, cantándose hoy principalmente aquellas difundidas en la medios de comunicación de masas.

A pesar de todas las constataciones hechas en el sentido de que estas manifestaciones musicales tradicionales se enfrentan a su posible desaparición o modificación radical (perdiendo su esencia) en un futuro mediano, se puede establecer también que la fuerza que las mantiene vigentes en la práctica cotidiana es muy poderosa. Es posible encontrar, en la actualidad, instrumentos y danzas de formas muy parecidas a las documentados en el siglo pasado e inclusive antes. Esta profusión de música tradicional en una zona tan expuesta a las influencias del mercado y de los medios de comunicación masiva (recuérdese que Chiclayo es una ciudad con mucho movimiento comercial) no se puede encontrar casi en ninguna parte de la costa peruana, donde muchas veces ya han desaparecido todos los rezagos de música ligada a contextos tradicionales. Y esta riqueza musical permite que toda la región adquiriera una identidad que, aunque precaria, le da los elementos necesarios para no dejarse absorber tan fácilmente por la modernidad.

Bibliografía**ATLAS DEL PERU**

1989 *Atlas del Perú*. Lima: Ministerio de Defensa, Instituto Geográfico Nacional, Proyecto Especial Atlas del Perú.

BRÜNING, Enrique

1989 *Lambayeque: Estudios Monográficos*. Chiclayo y Monsefú: Sociedad de Investigación de la Ciencia, Cultura y Arte Norteño (SICAN).

RADDATZ, Corinna

1990 *Documentos Fotográficos del Norte del Perú. Juan Enrique Brüning (1848-1928)*. Hamburgo: Hamburgisches Museum für Völkerkunde.

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA

1978 *Mapa de los Instrumentos Musicales de Uso Popular en el Perú: Clasificación y Ubicación geográfica*. Lima: Oficina de Música y Danza.

MARTINEZ COMPAÑON Y BUJANDA, Baltasar Jaime

1985 *La Obra del Obispo Martínez Compañón Sobre Trujillo del Perú en el Siglo XVIII*. Madrid: Centro Iberoamericano de Cooperación, Tomo II.

MENDOZA, Eric, ed.

1985 *Presencia Histórica de Lambayeque*. Lima: Ediciones Falconí.

MERINO, Mildred

1986 *Pueblos y Costumbres del Perú*. Lima: Municipalidad de Lima Metropolitana.

ROCCA, Luis

1985 *La Otra Historia: Memoria Colectiva y Canto del Pueblo de Saña*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.

SANTA CRUZ, Nicomedes

1982 *La Décima en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

SCHAEDEL, Richard

1989 *La Etnografía Muchik en las Fotografías de H.Brüning (1986-1925)*. Lima: Ediciones COFIDE.

ZUÑIGA DE RIOFRIO, Pina

1984 *Música y Danzas Folkloricas de Piura*. Piura: Centro De Folklore "José María Arguedas" del Instituto Nacional de Cultura.

Máscara y transformación: la construcción de la identidad en la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo

Gisela Cánepa Koch

La máscara, presente desde tiempos prehispánicos en el vestuario de muchas danzas andinas peruanas, motiva la siguiente pregunta: ¿Tiene la máscara solamente un rol decorativo o constituye un elemento ritual cuya presencia o ausencia en determinados contextos festivos otorga un significado específico, tanto a la manifestación coreográfica como al momento ritual?

Sin dejar de reconocer el valor estético de la máscara, pienso que ella tiene un significado ritual muy importante que permite abordar el tema de la construcción de identidades desde una nueva y más compleja perspectiva: la de su naturaleza ambigua. La máscara muestra y oculta identidades al mismo tiempo, estableciendo una dinámica entre la identidad del danzante, del personaje y de los grupos representados.

Siguiendo tal línea de razonamiento, propongo en este artículo una interpretación del uso de la máscara en el caso de las danzas de la fiesta de la Virgen del Carmen en el pueblo de Paucartambo, Cuzco.¹

1. Este trabajo se deriva de la tesis de Licenciatura *Máscara, Transformación e Identidad en los Andes: el caso de las danzas de la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo-Cuzco* (Pontificia Universidad Católica del Perú, 1991) de la misma autora. La investigación de campo se realizó en Paucartambo, Cuzco, durante los años 1989, 1990 y 1991, gracias al apoyo de la Fundación Ford, dentro del marco del Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina (Pontificia Universidad Católica del Perú).

El pueblo y el contexto social: la búsqueda de una identidad mestiza paucartambina

La fiesta de la Virgen del Carmen se celebra todos los años del 15 al 19 de julio en el pueblo de Paucartambo, situado en la provincia del mismo nombre en el departamento del Cuzco. El pueblo se encuentra a orillas del río Mapacho o Paucartambo a 80 Km. al noreste de la ciudad del Cuzco y a 2,906 m.s.n.m.² Desde tiempos prehispánicos Paucartambo ha sido un centro importante en el tránsito comercial entre la selva de Q'usñipata y el Cuzco.

Cuando a fines del siglo XVIII la región de Paucartambo se constituye en la primera productora de coca y de tejidos del Cuzco, el pueblo se convirtió en un importante polo administrativo y comercial en la región (Villasante 1980; Mörner 1977).

Debido al intenso intercambio comercial, la Corona Española mandó construir un puente de piedra y cal cerca del antiguo pueblo ubicado en la planicie de Kallipata, para reemplazar el viejo y frágil puente de mimbre que en esa época existía. Los comerciantes locales de coca y las autoridades vieron por conveniente desplazarse junto al nuevo puente, creando el actual pueblo de Paucartambo.³ Allí fue surgiendo un grupo social conformado por artesanos, comerciantes y personal administrativo (Villasante 1980: 25). Este grupo de *mistis* o “mestizos”, también conocidos como “gente del pueblo” o “gente decente”, empieza a diferenciarse marcadamente de la población indígena vinculada al antiguo pueblo de Kallipata y al culto de la Virgen del Rosario.

El crecimiento del pueblo, la importancia que empezó a adquirir a nivel regional y la consolidación, como grupo, de los mestizos que lo habitan, fueron procesos que se expresaron, asimismo, a través de un lenguaje religioso materializado en el auge del culto a la Virgen del Carmen, asumido por los mestizos en competencia con el culto indígena a la Virgen del Rosario. El culto a la Virgen del Carmen, hasta hoy, expresa la necesidad del grupo de los mestizos de diferenciarse social y culturalmente de la población indígena, y de definir una identidad propia.⁴

2. *Atlas del Perú*, 1989: 367.

3. Hoy el antiguo pueblo ya no existe, y la Virgen del Rosario se encuentra en la iglesia de Paucartambo, siendo la patrona del pueblo. Sin embargo, los paucartambinos se consideran devotos de la Virgen del Carmen.

4. Villasante (1980) afirma que el grupo de los mestizos es un grupo social intermedio entre indígenas y hacendados que se va consolidando y adquiriendo poder. Aunque este autor diferencia al grupo de los mestizos del grupo de los hacendados, en la actualidad

El mundo del pueblo, el de los mestizos, es un universo cuya definición es muy compleja. La residencia en el pueblo, así como otros criterios de diferenciación de tipo cultural y étnico, son elementos que los paucartambinos aún manejan para delimitar su identidad mestiza.⁵ Sin embargo, el fuerte proceso migratorio que se agudizó en Paucartambo durante la Reforma Agraria de 1969, cuando los hacendados y las familias pudientes del pueblo migraron definitivamente a las ciudades y establecieron relaciones con nuevos grupos, dificulta la delimitación de una identidad mestiza paucartambina, que hoy ya no se puede hacer en términos espaciales. Además, migrantes de otros pueblos y provincias se han instalado en Paucartambo, alterando la noción de “gente del pueblo”.

Estos nuevos habitantes no son considerados como tales por los paucartambinos. Sin embargo, estas personas, dedicadas principalmente al comercio, cuentan con cierto nivel económico que les permite pasar algún cargo en la fiesta de la Virgen del Carmen,⁶ lo cual significa cumplir con un rol importante en la vida del pueblo. Las tensiones y diferencias no sólo se dan entre paucartambinos y nuevos residentes, sino también entre paucartambinos migrantes y paucartambinos residentes. Hoy el mundo del pueblo está constituido, aunque no sin conflictos, por los mestizos

se puede observar que los descendientes de las familias de estos últimos, ahora ex-hacendados, también participan del culto a la Virgen del Carmen. Es necesario mencionar que las denominaciones de indio y mestizo son aquéllas usadas por los mismos paucartambinos.

5. Según van den Bergue (1977) el predominio de criterios no clasistas de diferenciación se mantienen en Paucartambo debido a la ausencia de un grupo social intermedio, y a una movilidad social muy reducida. A pesar de que Paucartambo es un “pueblo mercado” y está ubicado en la carretera, las oportunidades de trabajo en el comercio, la producción artesanal y en el área de servicios son tan limitadas que no constituyen posibilidades económicas para ascender socialmente. Los pocos puestos de trabajo en esta área, están monopolizados por los mestizos; situación que se perpetúa por las barreras étnicas que existen para los indígenas y que les impiden acceder a estas actividades. Incluso para los mestizos la única salida a la limitada movilidad social es la migración a lugares más dinámicos. También las antiguas familias de hacendados migraron a las ciudades obligadas por las nuevas circunstancias derivadas de la Reforma Agraria de la década de los setenta. Sin embargo, las familias poderosas de Paucartambo mantienen hasta hoy los puestos públicos y de gobierno del pueblo, que es la capital de provincia. La familia Mardini, por ejemplo, que pasó el cargo de *prioste* en la fiesta de 1991, tenía propiedades en el valle de Q’usñipata y mantenía una casa en el pueblo. En la actualidad ya no son dueños de grandes haciendas, pero sí mantienen vínculos con esta región de donde extraen madera que trasladan al Cuzco, a la maderera “Los Principales” de la cual son propietarios. La esposa del *prioste* que trabaja con un club de madres del valle pidió al grupo su colaboración para adornar la casa del *prioste* con hojas de palmeras durante los días de la fiesta. Las señoras del club fueron hasta Paucartambo para cumplir con el pedido de la señora Mardini.
6. Una pareja residente en Paucartambo, pero originaria de Sicuani pasó el cargo de la danza de los *majeño* y declararon que ellos lo hacían sin ayuda de nadie, a diferencia de los *priostes* que supuestamente hacían negocio con él.

paucartambinos que residen en el pueblo y aquellos (junto con sus descendientes y amigos) que ya no viven allí, pero que actualizan su pertenencia al pueblo en su participación anual en la fiesta, ya sea en el sistema de cargos o en las comparsas de danzantes. La definición de "gente del pueblo" que antes tenía una referencia espacial, se ve fuertemente afectada en la actualidad, dando lugar a conflictos que se expresan en el ritual. Tres de las danzas que se presentan en la fiesta están integradas en su totalidad por paucartambinos residentes fuera del pueblo que incluso invitan a amigos o parientes no paucartambinos a bailar en ella. Esto es censurado por los integrantes de las otras danzas y por el resto de la gente que vive en el pueblo. Sin embargo, éstas son las comparsas que están mejor organizadas y que cuentan con mayores recursos para mejorar la danza.⁷ A pesar de ser el blanco de muchas críticas, sus iniciativas son tomadas por las otras comparsas como ejemplos a seguir.

Podemos afirmar que el lenguaje religioso y ritual sigue siendo uno de los ámbitos en los cuales la población paucartambina busca definir su identidad. Aunque la composición del grupo de los mestizos paucartambinos haya cambiado, la "identidad mestiza" sigue definiéndose en relación al culto a la Virgen del Carmen, de tal manera que los criterios de definición económicos, étnicos y de parentesco se encuentran subordinados a un valor integrador: la Virgen del Carmen. Esto no quiere decir que al interior de la "identidad mestiza" no existan diferencias económicas y sociales reales. Sin embargo, nos interesa mantenernos en el ámbito de lo simbólico y observar cómo se construye la identidad mestiza paucartambina en la fiesta, de acuerdo con los vínculos rituales que establecen de manera distinta las personas y los grupos con la Virgen del Carmen, como símbolo de una identidad cambiante y dinámica.

Las personas y los grupos serán reconocidos como mestizos en mayor o menor grado en tanto mantengan vínculos de reciprocidad con la Virgen del Carmen. Lo dicho implica la concepción de la virgen como fuente de poder ritual y de la fiesta como el evento espacial y temporal al interior del cual se hace efectivo el intercambio y la distribución del poder entre ella y los paucartambinos.

7. La competencia entre las distintas comparsas que participan en la fiesta es un elemento central de su funcionamiento, y en términos rituales es la expresión de la lucha por estar más cerca de la virgen y aumentar las posibilidades de acceder a su poder. En esta competencia juegan un rol importante los trajes, la coreografía, la disciplina, la solidez del grupo en cuanto a su organización, y en la actualidad el que la comparsa tenga un local propio en el pueblo y que se haya constituido en Asociación Cultural, aspectos que apuntan a un grado de institucionalidad mayor.

El surgimiento de la fiesta y la apropiación de la Virgen del Carmen: competencia y transformación rituales.

Según la tradición el culto a la Virgen del Carmen en Paucartambo surgió como parte de un conflicto entre mestizos e indígenas. Los segundos se habrían apoderado del culto a la Virgen del Rosario, patrona del pueblo, y los mestizos respondieron asumiendo la celebración de la Virgen del Carmen, iniciándose una competencia entre ambas fiestas.

En el mencionado conflicto las danzas han jugado un rol fundamental, ya que ellas son uno de los elementos de competencia más importantes. La vistosidad de sus trajes, la música, la complejidad de sus coreografías, la organización y disciplina de los danzantes, y su exitosa participación en concursos folklóricos regionales han convertido en la actualidad a la fiesta de la Virgen del Carmen en el evento festivo más importante del pueblo y de la región.⁸ Aunque no todas las danzas son originarias del pueblo, es allí dónde ellas han tomado características propias convirtiéndose en verdaderos modelos, que otros pueblos y comunidades campesinas han copiado o copian.

Así, estas danzas se convirtieron en la expresión de una identidad mestiza paucartambina. En ellas, los mestizos paucartambinos se reconocen, pero también son reconocidos como tales por la gente de afuera.

Quiero llamar la atención sobre el hecho de que en este proceso de afirmación de la identidad han tenido singular importancia tanto la competencia como la transformación. La competencia, a la que hemos hecho alusión líneas arriba, se resuelve en el predominio del mundo de adentro, el de los mestizos, sobre el mundo de afuera. La transformación se hace evidente si tomamos en cuenta que la Virgen del Carmen, de acuerdo con las distintas versiones orales acerca de su presencia en el pueblo, es considerada como extranjera. Esto significa que la identificación de la Virgen del Carmen con el mundo de adentro implica que el pueblo

8. Las palabras que cito a continuación y que se encuentran en un libro sobre Paucartambo y su fiesta a la Virgen del Carmen, escrito por un paucartambino residente en Cuzco, dan cuenta del prestigio e importancia de las danzas bailadas en el pueblo, y de la competencia entre ellas, incluso a nivel regional: "...De esta manera la tradicional festividad del 16 de julio tiene características muy especiales constituyéndose en el imán del turismo nacional e internacional, cuyos méritos la han convertido en la Provincia Folklórica del Cuzco, *título ganado con toda justeza después de seis años de "guerra folklórica"* en el Concurso Departamental de Danzas Folklóricas organizado por la Comisión Municipal de la Semana del Cuzco a partir de 1967 y terminado en 1972, a cuya consecuencia Paucartambo es poseedora del valioso trofeo "Inti Raymi" en forma definitiva, ..." (Villasante 1980: 134-135).

se ha apropiado de ella, y que la transformación de la relación entre ella y la Virgen del Rosario, es una transformación adentro/afuera.⁹ La competencia y la transformación son procesos rituales que están presentes en todo el acto festivo.

Uno de los ejemplos más significativos de esta transformación es aquella a la que está sometida el personaje de la comparsa del *qhapaq ch'unchu* o *ch'unchu rico*. El *ch'unchu* es el habitante salvaje de la selva, región del Antisuyu a la que pertenece Paucartambo. Según la tradición oral, los *ch'unchu* hirieron el cuerpo de la virgen en un enfrentamiento con los hacendados de la región. Su cuerpo fue encontrado en el río Amaru Mayu (que desde entonces se llama río Madre de Dios) y llevado a Paucartambo. Sin embargo, los *qhapaq ch'unchu* son los danzantes preferidos y guardianes de la virgen.¹⁰

En el mito, el cambio del nombre del río marca un momento de transformación¹¹ que se actualiza en el ritual y que permite la definición

-
9. Este tipo de apropiación de una divinidad cristiana que es identificada como símbolo de la identidad de una comunidad o pueblo es común a todos los Andes y a la región costeña peruana (Morote Best 1988).
10. Existen distintas versiones acerca de la llegada de la virgen al pueblo (Villasante 1980; Roel 1950; CJACC-P 1971; Barrionuevo 1980), pero se pueden distinguir tres versiones fundamentales si tomamos como elemento diferenciador a los protagonistas, es decir, a los responsables por la llegada de la virgen al pueblo: la de los *qhapaq ch'unchu*; los *qhapaq qulla* y los *qhapaq negro*. No resulta arbitrario que los protagonistas de los relatos coincidan con los personajes de las danzas más importantes en la fiesta. Como se verá posteriormente, las distintas comparsas que participan en la fiesta se ubican en una jerarquía, entre otros criterios, de acuerdo con la cercanía de éstas a la virgen. La presencia de algunos personajes en los relatos de la llegada de la virgen al pueblo refuerzan esta cercanía.
- Consideramos que las distintas versiones de la llegada de la virgen no son contradictorias ni excluyentes entre sí. La presencia de distintos protagonistas en cada una de ellas es una expresión de la existencia de distintos grupos en conflicto por querer apropiarse de la virgen. Sin embargo, este conflicto se resume en la oposición de dos grupos: los *qhapaq qulla* y los *qhapaq chunchu* que se enfrentan en la *guerrilla*. En las entrevistas y en las conversaciones sostenidas con la gente del pueblo hemos podido confirmar estas versiones. Podemos decir que todas las versiones son conocidas, aunque la que más se menciona es aquella que narra la llegada de la virgen con los *qullas* y la que afirma que fue atacada por los *ch'unchu*.
- La *guerrilla* es una versión ritualizada del conflicto que estamos estableciendo a nivel del mito. Esta, que hace alusión a una antigua oposición entre el Antisuyu y el Qullasuyu (Ossio 1973, Poole 1982; 1988), también es representada en otros lugares de los Andes (Hopkins 1982; Gorbach 1962; Poole 1988). En otros relatos (Valencia 1973; Flores Ochoa 1973; Müller 1984) se hace alusión a la oposición entre Puno y Cuzco (*Qulla* e Inca), la cual resulta sugerente si tomamos en cuenta que el Antisuyu ha sido tomado como el último refugio de los Incas (Silverman-Proust 1986). Entonces la *guerrilla* y la victoria de los *qhapaq chunchu* adquieren un valor mesiánico.
11. En el mundo andino el agua aparece como elemento unificador y de fuerza vital. La relación entre agua, sangre y semen está expuesta en los textos de Ossio (1992), Quispe (1969), Isbell (1978) y Arguedas (1975). Ortiz (1980), además, discute la relación del agua con el mundo presente y la implementación de un nuevo orden. Cuando Ossio

del *qhapaq ch'unchu* en términos positivos. La transformación ritual del *ch'unchu* se da en dos ámbitos, en la personificación que se hace de él y en la función que cumple en la ceremonia de la *guerrilla*.

La danza del *qhapaq ch'unchu* o *ch'unchu rico* es una versión estilizada y civilizada de la danza del *q'ara ch'unchu* o *ch'unchu pobre* -bailada por los campesinos en la fiesta de la Virgen del Rosario-, en la que se representa al mismo personaje (Fotos 1 y 2). Existen diversos elementos del vestuario y de la coreografía que distinguen al *qhapaq ch'unchu* como un guerrero alto y valiente, oponiéndolo al *q'ara ch'unchu*.¹²

En la ceremonia de la *guerrilla* el *qhapaq ch'unchu* se transforma de manera más significativa cuando asume la representación del pueblo en un enfrentamiento con la comparsa de los *qhapaq qulla* o *qulla rico*.

La *guerrilla* es el clímax de la fiesta. Consiste en una batalla teatralizada entre la comparsa de los *ch'unchu* y los *qulla*. Los *qulla* representan a los comerciantes llameros que llegaban de la región del Qullasuyu a comerciar con los habitantes de los valles de la región del Antisuyu a la que pertenece Paucartambo. La *guerrilla* se desencadena cuando los *ch'unchu* intentan raptar a la *imilla*, mujer de los *qulla*.

La *imilla* (Foto 3), lleva una máscara sin rostro que la coloca en una situación de ambigüedad, similar a aquélla en la que se encuentra la Virgen del Carmen, quien es extranjera, y cuya permanencia en Paucartambo tiene que ser reafirmada.¹³

La lucha por una mujer joven y casadera como es la *imilla*, significa también la posibilidad de asegurar la reproducción y la continuidad de un grupo.¹⁴ Este poder lo comparte la *imilla* con la Virgen del

(1992:341) analiza la función del río en la configuración espacial de la sociedad andamarquina implícita en el ritual de la fiesta del agua, le asigna a éste un rol mediador. La base dual de la sociedad andamarquina estaría mediada en el ritual por la ubicación del río Negromayu.

12. También Poole (1988) se refiere a la diferencia entre estos dos personajes que en su participación en la fiesta regional del Señor de *Qullyur Rit'i* expresan un dualismo en la representación de dos "caras de la presencia *Chuncho* en el *Qoyllur Rit'i*" (p.106).
13. Si ubicamos a la *guerrilla* dentro de la estructura temporal y espacial de la fiesta (ver Cánepa 1991) entonces, resulta significativo que la procesión de la virgen al puente (lugar fronterizo entre el pueblo y el mundo de afuera, y por ende peligroso en términos rituales) suceda justamente antes que se dé inicio a la *guerrilla*.
14. *Imilla* es una palabra aymara para referirse a una mujer joven y casadera. También a cierta variedad de papa que es cosechada tempranamente se le conoce con el nombre de *imilla*.



Foto 1. Danzante del *q'ara ch'unchu*. Peregrinación al santuario del Señor de *Quyllur Rit'i*. Mahuayani, Ocongate, Quispicanchis, Cuzco. Mayo, 1989. Foto: Manuel Ráez. Colección AMTA-PUCP.



Foto 2. Danzante del *qhapaq ch'unchu*. Fiesta de la Virgen del Carmen. Paucartambo, Cuzco. 15 de julio, 1989. Foto: Patricia Vega. Colección AMTA-PUCP.



Foto 3. *Imilla*, personaje femenino de los *qhapaq qulla*. Fiesta de la Virgen del Carmen. Paucartambo, Cuzco. 15 de julio, 1989. Foto: Patricia Vega. Colección AMTA-PUCP.

Carmen, cuya protección y bendición aseguran un año próspero para el pueblo.

En la *guerrilla* está en juego la permanencia de la virgen en el pueblo y la confirmación de la superioridad de la gente del pueblo sobre el mundo de afuera, es decir, el fortalecimiento de la identidad mestiza que la Virgen del Carmen representa. Todas estas circunstancias obligan a los *ch'unchu* a ser los vencedores cada año.

Las danzas: unidades de identidad colectiva y representantes del mundo de adentro

Un promedio de doce grupos de danzantes o comparsas distintas son los que participan cada año en la fiesta de la Virgen del Carmen. Las danzas son las ofrendas máspreciadas que se pueden brindar a la virgen. Los danzantes conciben la danza como un sacrificio que están dispuestos a realizar por cariño a la virgen, o para cumplir una promesa. Ellos prometen a la virgen bailar para ella a cambio de su protección y bendición para su salud y bienestar y para la de sus familiares. Cuanto mayor sea la cantidad de danzas y mejor presentadas estén, mayor será la alegría de la virgen, garantizándose un buen año para el pueblo.¹⁵

El trabajo de campo realizado en los años 1989, 1990 y 1991 nos permite presentar una lista de trece danzas. Sin embargo, no todas ellas participan juntas en la fiesta. A continuación las describo, así como al personaje del *maqt'a*.

Qhapaq qulla o qulla rico: Danza cuyos personajes representan a los comerciantes del altiplano (Qullasuyu) que llegaban a Paucartambo (Antisuyu) para intercambiar sus productos. En los cantos de esta danza se hace alusión a estos temas y los *qulla* piden estar con vida para poder regresar el próximo año a visitar a la virgen en los días de su fiesta.

Qhapaq ch'unchu o ch'unchu rico: Danza cuyos personajes representan a los habitantes de la región selvática del Antisuyu. A pesar de que en la región andina el habitante selvático o *ch'unchu* es visto como salvaje, la danza del *qhapaq ch'unchu* es una versión estilizada del *ch'unchu*, quien además es considerado el danzante predilecto de la Virgen del Carmen.

15. La tradición cuenta que cuando la virgen sale en procesión se puede ver en el color de sus mejillas si ella está contenta o no, pudiéndose pronosticar la suerte del año que viene.

Como guardianes de la virgen, los danzantes del *qhapaq ch'unchu* la acompañan en todos los actos de la fiesta.

Qhapaq negro o negro rico: Danza cuyos personajes representan al esclavo negro de tiempos de la Colonia, quien le ofrece a la virgen sus cantos en los que cuenta sus sufrimientos y su devoción hacia ella.

Sagra o diablo: Danza cuyos personajes representan al diablo, personificado en seres zoomórficos.

Chukchu o palúdico: Danza cuyos personajes representan a los peones de las haciendas selváticas que regresaban enfermos de paludismo a los valles andinos. En sus bromas los danzantes hacen referencia a enfermedades actuales como el cáncer o el SIDA.

Siklla o doctorcito: Los personajes de esta danza representan a los funcionarios corruptos de la justicia formal. En tono de burla y sátira los *siklla* se refieren a los abusos de autoridad que cometen estas personas, en especial contra la población indígena campesina.

Majeño: El *majeño* representa al comerciante de licor que llegaba al pueblo de Paucartambo con su recua de mulas desde el valle de Majes en Arequipa.

Kachampa: Danza cuyos personajes recuerdan a los jóvenes guerreiros del Incanato, hábiles en el uso de la *waraka* u honda.

Waka-waka: Danza cuyos personajes representan la fiesta taurina española.

Contradanza: Danza cuyos personajes representan de manera satírica los bailes de salón de las élites españolas de la Colonia. La coreografía está también vinculada al aprendizaje y a la realización de las tareas agrícolas.

Mestiza qullacha: Esta es la única danza mixta, en la que se hace alusión a jóvenes parejas de agricultores.

Auca chileno o enemigo chileno: Los personajes de esta danza representan a los soldados chilenos que invadieron el territorio peruano durante la guerra del Pacífico (1879).

Panadero: Danza en la que se hace una representación del trabajo relacionado a la preparación del pan en hornos de leña.

Maqt'a o joven campesino: A diferencia de los personajes de los otros grupos, el *maqt'a* no integra una comparsa, sino que es un personaje libre que no está sujeto a ninguna autoridad. En la fiesta participan varios *maqt'a*, algunos se relacionan con las distintas comparsas para realizar tareas de servicio y para abrir paso a los danzantes cuando éstos realizan sus coreografías, otros se mantienen independientes recorriendo las calles y haciendo bromas con la gente en el pueblo.

Como se mencionó anteriormente, no todos los años participa la misma cantidad de comparsas en la fiesta. Esto se debe a que, algunas veces no existe la iniciativa suficiente de parte de los danzantes para organizarse. En otros casos, la falta de recursos económicos para cubrir los gastos que implica la participación en la fiesta, hace difícil la presencia de algunas comparsas.¹⁶ Esta situación está estrechamente vinculada a la posibilidad de asegurar la colaboración de un *karguyuq*, quien es la persona que se compromete con la comparsa a asumir la carga económica del grupo.¹⁷ Es así que puede reconocerse una jerarquía que ubica en el estatus superior a aquellas comparsas que han logrado un nivel sólido de organización, que asegura un funcionamiento más perdurable y el prestigio suficiente para que cada año existan personas que quieran pasar el cargo de la danza.¹⁸ En la actualidad, la organización de las comparsas ha llegado a niveles institucionales, existiendo comparsas que se han conformado en Asociaciones Culturales reconocidas por el Instituto Nacional de Cultura del Cuzco. Del nivel organizativo se deriva también, la calidad de presentación de cada comparsa, tanto en lo que se refiere a la coreografía como al vestuario, criterios importantes para la competencia que se da entre ellas por alcanzar un mayor prestigio y reconocimiento en el pueblo.

En mayor o menor grado, las comparsas son entidades cerradas que sólo aceptan la incorporación de personas que consideran apropiadas para preservar la imagen ganada por la comparsa. La incorporación de un individuo al grupo implica su supeditación a las exigencias de éste, en algunos casos, incluso el comportamiento privado de un danzante es censurado por el grupo. Las decisiones en la comparsa se toman en

-
16. Cada comparsa tiene que contratar a un conjunto musical que la acompañe durante los días de la fiesta. Por otro lado, deben cubrirse, también, los gastos de alimentación y la cerveza de los danzantes, músicos e invitados. Otro gasto significativo es el que se hace en el vestuario, que debe lucir siempre ordenado, limpio y vistoso.
 17. Cuanto mayor sea la capacidad económica del *karguyuq*, mayores serán las probabilidades de que la comparsa tenga una buena presentación.
 18. A mi entender, existe además una jerarquía que ordena las danzas de acuerdo con su importancia en términos rituales, es decir, en términos de su cercanía a la virgen y de su rol en las distintas ceremonias festivas (Cánepa 1991). Naturalmente ambas jerarquías se influyen mutuamente.

asamblea. Estas circunstancias y el hecho de compartir, en la práctica, una misma coreografía, vestir un traje que identifica a la danza y llevar una misma máscara, contribuyen a crear una identidad colectiva que es asumida plenamente por cada danzante durante los días de la fiesta. Puede decirse que en las comparsas que participan en Paucartambo se reconocen identidades colectivas que se diferencian entre sí, no sólo porque representan personajes distintos, sino porque compiten por una posición dentro de una jerarquía, proceso en el cual la situación social y económica de los danzantes juega un rol diferenciador y de selección. La comparsa como unidad colectiva cobra mayor sentido si la oponemos al sistema de cargos, que en el ritual funciona como unidad de una identidad individual.

No vamos a entrar aquí a una descripción mayor del sistema de cargos, únicamente haremos referencia a éste oponiéndolo a las comparsas para entender la naturaleza colectiva de éstas. Nos referiremos únicamente a los *karguyuq* de las comparsas.¹⁹ Los *karguyuq* cubren los gastos de la comparsa en la fiesta y acompañan al grupo en las distintas ceremonias festivas. El *karguyuq*, además, lleva una pequeña demanda (una imagen pintada o de bulto²⁰ de la virgen), que le es entregada por el *karguyuq* del año anterior en el momento que asume el cargo y que conserva en su casa hasta la fiesta siguiente. La demanda ha sido bendecida en la misa de la comparsa, de tal modo que, conservarla en la casa implica la apropiación personal del poder sagrado que ella contiene. Se trata, pues, de una apropiación individual del poder ritual que es distribuido en la fiesta. Esto se refuerza si tomamos en cuenta que el cargo de una danza se asume de manera individual. Si bien un *karguyuq* recurre a la ayuda de familiares y amigos a través de la ceremonia de la *hurk'a*, la responsabilidad del cargo recae sobre la persona que lo asume.²¹ La individualidad del *karguyuq* se visualiza durante la fiesta en la que el *karguyuq* recorre las calles encabezando su comparsa, llevando la demanda en sus manos: él va vestido de civil, es decir, sin disfraz y sin máscara. De esta manera, en oposición a lo que sucede en la comparsa, donde el disfraz y la máscara homogenizan a los danzantes bajo una identidad colectiva, el *karguyuq* aparece como una unidad individual.

19. El cargo mayor en la fiesta es el de *prioste*, quien se compromete a solventar los gastos de las distintas ceremonias que se suceden en los días festivos: durante la procesión es el *prioste* quien lleva el estandarte, el guión y una pequeña imagen de la virgen o demanda, que son los símbolos del cargo.

20. Arcaísmo para referirse a una imagen o escultura.

21. La *hurk'a* es una práctica cultural que hace posible que las personas que van a pasar un cargo soliciten la ayuda de familiares y amigos en nombre de la virgen. Sucede también a la inversa, algunas personas piden ser *hurk'adas* por un *karguyuc* para poder colaborar y sentir que han dado algo para la virgen. Naturalmente que la capacidad de convocatoria para una *hurk'a* exitosa depende del prestigio y de la extensión de las relaciones sociales de una persona.

La oposición individual/colectivo que constituye un tema importante del ritual festivo que nos ocupa, se encuentra al interior de la misma comparsa, donde funciona una jerarquía de autoridad, y un estatuto escrito o aceptado por la tradición que establece las reglas de funcionamiento del grupo. La autoridad máxima de la comparsa es el *caporal*. El *caporal* se distingue por el uso de un traje o máscara distintivos, por su ubicación, encabezando las dos filas de danzantes, y por su posición y rol dentro del desplazamiento coreográfico, características que lo individualizan. El es quien dirige la coreografía e indica a los músicos el cambio de una figura a otra. Durante los días que las comparsas participan en la fiesta, los integrantes están obligados a someterse a la autoridad del *caporal* quien también es responsable por el orden, disciplina e imagen de la comparsa. En la jerarquía de autoridad al *caporal* le siguen dos *capitanes*, ellos encabezan cada una de las dos filas de danzantes.²² El resto de danzantes generalmente son llamados *soldados*. Los *capitanes* funcionan como intermediarios entre el *caporal* y los *soldados*. Ellos son los que comunican las órdenes del *caporal* al grupo y, por otro lado, informan a éste de las decisiones tomadas en su fila, de la que son responsables.

El *caporal* como autoridad se ve individualizado en oposición al grupo que aparece como unidad colectiva. Si bien el *caporal* tiene la máxima autoridad, ésta es otorgada por el grupo en elecciones periódicas (profundizaremos este aspecto en la sección de las máscaras), de tal manera que la oposición individual/colectivo se resuelve en la comparsa en favor de una identidad colectiva.

Otro de los temas centrales de la fiesta es la relación adentro/afuera, a la que se ha hecho alusión anteriormente. Hemos visto también que las comparsas representan al mundo de afuera o a hechos lejanos en el tiempo. Pero cuando consideramos a las comparsas en el ritual y en relación a los grupos de músicos que acompañan a cada una de ellas, éstas se transforman en el ritual: ellas son las intermediarias en la relación de reciprocidad que los paucartambinos buscan restablecer cada año en la fiesta. Recordemos que la presentación exitosa de las comparsas como ofrenda para la virgen son la garantía para que ella quede complacida y asegure su protección al pueblo, de tal manera que hacer bailar a estos personajes extranjeros es una forma de manipularlos. Las fuerzas negativas de los personajes de las danzas (que representan al mundo de afuera y por lo tanto constituyen en términos rituales un peligro para el pueblo) son transformados en el sentido que se les hace bailar para

22. Las dos filas paralelas son una de las formas más importantes en el desplazamiento coreográfico de las comparsas.

la virgen, sometiéndolos a ella, y así a la “gente del pueblo” que ella representa. En el ritual, entonces, las comparsas se transforman en unidades que simbolizan la identidad del mundo de adentro.

Las comparsas de danzantes tienen un estatus muy particular y diferenciado del de los conjuntos musicales. Si bien la música es parte fundamental de las danzas, los conjuntos musicales que acompañan a cada comparsa no tienen el mismo prestigio social ni ritual de las comparsas. Los conjuntos musicales son remunerados económicamente por acompañar a una comparsa durante la fiesta. Este hecho constituye una separación significativa en cuanto al estatus ritual de la danza y de la música. Los conjuntos musicales están fuera del circuito de intercambio ritual con la virgen. Esta separación se verbaliza en frases que afirman que los músicos trabajan en la fiesta, mientras que los danzantes bailan por devoción y porque les “nace”. Por otro lado, los músicos no son del pueblo, sino que provienen de las comunidades campesinas y de otros distritos de la región. Ambas circunstancias colocan a la comparsa en una situación jerárquica superior, el estatus ritual de las danzas, como dijimos, las coloca en el universo que engloba la Virgen del Carmen, es decir, en el mundo de adentro. Es así que aquellas personas que ya no viven en el pueblo actualizan su pertenencia a éste y se integran a una identidad mestiza a través de su participación en las comparsas. Es en la representación de los personajes de las danzas, que son transformados en el ritual, que los danzantes (individuos) son incorporados, primero en el universo de su comparsa y, luego, en el del pueblo.

A manera de conclusión en esta sección diremos que la danza, como intermediaria en una relación de intercambio entre los paucartambinos mestizos y la virgen, se configura como una unidad ritual que simboliza al mundo de adentro, delimitándolo y reforzándolo como una identidad colectiva. Es esta identidad colectiva la que adquiere el poder de la virgen, y lo transfiere a los danzantes individuales.

Cronograma festivo: actualización del mito y respuesta a una situación de peligro ritual

En esta sección quiero presentar únicamente un esquema de las actividades que se realizan del 15 al 18 de julio.²³ En la sección dedicada

23. Consideramos que la relación ritual con la virgen abarca todo el año; son importantes los sueños que se tienen con ella, las promesas que se le hacen, los ensayos y otras actividades de las comparsas, así como los demás preparativos para la fiesta, pero nuestro interés es centrarnos en los días de la fiesta en los que esta relación llega a su mayor concentración.

al uso ritual de la máscara se ampliará la descripción de algunos actos festivos con el fin de determinar con qué lógica es utilizada la máscara en el ritual.

Aunque la fiesta de la Virgen del Carmen tiene una duración de cinco días, todas las ceremonias se agrupan en tres grandes momentos que corresponden a la estructura religioso-festiva de tres días y que es común encontrar en los Andes: víspera, día central y despedida.

CRONOGRAMA

15 de julio:

- Arreglo de la virgen, ella es vestida con sus trajes de fiesta, y el anda y el altar son adornados debidamente.
- *La entrada* de cada una de las comparsas al pueblo y presentación de éstas en el atrio para saludar a la virgen.
- *El cera apaycuy* o entrada de ceras: el *prioste*, sus familiares, amigos y las autoridades del pueblo se dirigen a la iglesia llevando los cirios y las flores para adornar el altar de la virgen.
- *Qonoy* y fuegos artificiales: la comparsa de los *qhapaq qulla* prenden fogatas en la plaza de armas y también se enciende el castillo de fuegos artificiales.
- *Alba*, los danzantes, vestidos de civiles, sin sus trajes de danza, bailan a media noche en el atrio frente a las puertas cerradas del templo.

16 de julio:

- Misa de fiesta.
- *El bosque*: ceremonia en la cual el *prioste* regala al pueblo atados de coca, café, artesanías en miniatura que son aventados por los *qhapaq qulla* desde el centro de la plaza o desde un balcón.
- *El once*: ceremonia en la que el *prioste* regala porciones de pequeños panes de distintas formas a los danzantes y músicos.
- Procesión en la que la virgen es llevada en andas recorriendo las principales calles del pueblo acompañada del *prioste*, las autoridades y las comparsas.

17 de julio:

- Misa de bendición realizada por encargo de cada comparsa.
- Visita al cementerio: los danzantes se dirigen al cementerio para rendir homenaje a las personas fallecidas que hayan estado vinculadas a la comparsas o a ex-danzantes.
- Visita a la cárcel: las comparsas realizan una visita a la cárcel donde presentan su coreografía a los presos.
- Procesión al puente Carlos III: la virgen es llevada hasta el centro del puente donde bendice los cuatro puntos cardinales.
- *La guerrilla*, entre los *qhapaq ch'unchu* y los *qhapaq qulla*.

18 de julio:

- Los nuevos cargos asumen sus responsabilidades con la bendición del párroco.
- *Ultima bendición*: la virgen sale al atrio por última vez y realiza allí nuevamente la bendición a los cuatro puntos cardinales.
- *Kacharpari* o despedida

Como mencionamos al inicio de esta sección, los días de la fiesta constituyen momentos de una gran intensidad ritual, que son la respuesta a una serie de circunstancias que atentan contra el orden e identidad del pueblo. La concentración de elementos peligrosos y su transformación en bien del orden y de la identidad paucartambina se actualizan en una secuencia dramática que se puede leer a partir de la estructura temporal y espacial de la fiesta.

La *entrada* marca el momento de invasión de las fuerzas negativas en el pueblo.²⁴ No solamente han entrado en él grupos foráneos, representados en los personajes de las distintas danzas, sino que éstos además pertenecen a otros tiempos: el mundo de afuera y el tiempo pasado se han hecho presentes. Esta situación de peligro se agudiza cuando la virgen sale en procesión. En un principio el mundo de afuera invadió el pueblo y llegó hasta el templo, pero luego la virgen representante del mundo de adentro sale de la iglesia para recorrer las calles; este es un momento de encuentro entre el mundo de afuera y el mundo de adentro, el pasado y el presente, el caos y el orden.

En el tercer día de la fiesta los límites del pueblo parecen borrarse cuando los danzantes hacen la visita al cementerio y a la cárcel, espacios ubicados en la frontera entre la vida y la muerte, lo social y lo no-social. Ese mismo día la virgen es llevada en procesión al puente, llegando el peligro a una situación límite. Es entonces cuando la contradicción, planteada a nivel mítico en cuanto a las distintas versiones acerca de la llegada de la virgen al pueblo, se actualiza en el ritual: la presencia de la virgen en el pueblo está cuestionada. Ella pertenece a los *qhapaq ch'unchu* o a los *qhapaq qulla*. En el momento de la *guerrilla* la intensidad ritual ha llegado a su punto más alto; de su realización y desenlace depende que la presencia de la virgen en el puente se transforme en una presencia positiva, es decir, delimitadora del espacio y no de apertura caótica al mundo exterior. La *guerrilla* constituye, por consiguiente, el momento de transformación ritual. Después de ella el espacio y el tiempo festivos se ordenan: la virgen vuelve a la iglesia que es el centro del pueblo, desde

24. En nuestro discurso estamos tomando en cuenta únicamente los aspectos rituales y simbólicos de la invasión del mundo de afuera sobre el mundo de adentro. Estamos dejando de lado el hecho de que en la práctica el pueblo es "tomado" por comerciantes que llegan a la feria que se realiza durante los días de la fiesta, comerciantes llameros que aún hoy pasan por Paucartambo camino a la selva de *Q'usñipata* con cargamentos transportados por llamas, y por los campesinos de los alrededores que llegan a observar la fiesta. La fiesta coincide con lo que Poole (1982: 101) denomina la época de "forasteros", que requiere de contextos rituales que reafirmen las diferencias entre distintos grupos que coinciden en un mismo lugar bajo condiciones de alta frecuencia e intensidad de relaciones económicas y sociales entre ellos.

donde hará la bendición. Los nuevos cargos, que aseguran la presencia de las comparsas el próximo año, asumirán sus compromisos recorriendo las calles junto con sus comparsas de danzantes y dando inicio a un nuevo ciclo.

El cronograma festivo es, pues, una respuesta dramática al conflicto principal planteado en el mito: ¿a quién pertenece la Mamacha Carmen? Conflicto que es resuelto en el momento de la *guerrilla* que es el acto transformador central en la fiesta. Hay que agregar que el tiempo y el espacio festivos pueden caracterizarse, además, como una respuesta colectiva al conflicto. Si damos una mirada al cronograma anual de actividades referentes al culto de la Mamacha Carmen podemos decir que éstas se reparten durante todo el año, pero que hay un momento en el que estas actividades llegan a un punto máximo de concentración en el que adquieren protagonismo sobre las actividades de la vida cotidiana. El momento de mayor intensidad ritual coincide con un accionar colectivo y una vinculación, también, colectiva con la virgen. Durante el resto del año esta vinculación se establece principalmente a través de sueños en los que la virgen se comunica con sus devotos de manera individual. En el momento de mayor concentración ritual predomina lo colectivo, mientras que cuando ésta se diluye, se refuerza lo individual. En este sentido la cantidad y la calidad de las actividades incluidas en el cronograma festivo refuerzan lo colectivo como un valor predominante, ya mencionado anteriormente.

Hasta aquí hemos hecho referencia a los motivos principales que están en juego en la fiesta, su dinámica y los principios según los cuales funciona. En este contexto las danzas constituyen unidades rituales principales, y dentro de ellas las máscaras juegan un papel importante. ¿Cómo contribuyen las máscaras a reforzar la identidad paucartambina, a permitir la transformación ritual, y a mediar entre el “yo” del danzante y el “otro” del personaje representado para reforzar la identidad colectiva del danzante en el contexto festivo?

La máscara en el ritual: discusión teórica

Mi interés en el caso que aquí nos ocupa es la máscara, que constituye un elemento muy importante en el vestuario de las danzas que se presentan en la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo, además de ser un producto artístico sumamente expresivo. Es conocido que las máscaras andinas representan en su gran mayoría personajes de la Colonia, de la República e incluso de la actualidad, de manera grotesca y burlesca (*siklla*, *chonguino*, *contradanza*, *machu*, *maq'ta*, el militar,

entre otros). Es así, que cuando se ha intentado elaborar una clasificación de las máscaras andinas (Orellana 1971), se ha enfatizado únicamente su función como recurso para ejercer la sátira contra el dominador. Si bien no se le puede negar este rol, la máscara cumple, además, una función transformadora: no sólo satiriza al dominador, sino que lo transforma, desposeyéndolo de su poder.

Esta hipótesis supone desprenderse de la noción de máscara que predomina en nuestra sociedad, esto significa asumir el carácter ambivalente y transformador²⁵ de la máscara y preguntarse de qué manera funciona esta ambivalencia en un contexto concreto.

La ambivalencia de la máscara y su poder para crear ambigüedad se deriva de su capacidad para *mostrar y ocultar* un rostro, una identidad, simultáneamente. En nuestra sociedad que busca verdades absolutas se ha rechazado la ambivalencia de la máscara insistiendo sólo en su capacidad de *ocultar*. La máscara se asocia a frases como "*hay que desenmascarar al enemigo*", "*se esconde detrás de una máscara*", "*cara falsa*", "*envoltura externa*". La reducción de la máscara al ámbito de lo encubierto, está vinculada al desarrollo que ha tenido en nuestra sociedad la noción de *individuo*. El *individuo* se ha desarrollado como una entidad esencial, autónoma, única, unívoca, auténtica y privada (Mauss 1971: 333; Da Matta 1990: 178-185; Souffez 1987; Napir 1986). La máscara constituye una envoltura que oculta la verdadera identidad, así como el cuerpo lo es para el alma. La ambivalencia de la máscara es percibida entonces como una contradicción y, por lo tanto, como un peligro. Ella es incapaz de representar una identidad verdadera.

Por otro lado, cuando se concibe la máscara en su función *encubridora*, se le reconoce solamente su capacidad para crear el anonimato; ella homogeniza y niega especificidad (contenido) a todos los que la llevan, reforzando el *individualismo*. Por el contrario, cuando se toma en cuenta la función *develadora* de la máscara, el *individuo* que la usa adquiere significación social, de modo que se le concibe como parte de un todo, como *persona*.²⁶

25. Aunque no pone énfasis en la ambivalencia de la máscara (ocultar y mostrar simultáneamente), R. Crumrine reconoce el poder transformador de las máscaras cuando las define como "objetos generadores, concentradores, transformadores y de intercambio de poder." (Crumrine 1983a: 2).

26. Los conceptos de individuo y persona deben entenderse en el sentido que les da Da Matta (1990: 178- 185); como dos nociones opuestas, ambas presentes en toda sociedad, y que se encuentran en una constante tensión que es resuelta con el predominio de una u otra según el tipo de sociedad.

La consideración de la máscara como un elemento ambivalente (que muestra y oculta a la vez), permite, entonces, tomar en cuenta el tipo de relación que existe entre *individuo* y *persona*, en el contexto que nos ocupa, y determinar cuál de ambas nociones es la predominante. En la medida en que encuentro el predominio del aspecto *develador* de la máscara en Paucartambo, pienso que en la sociedad paucartambina predomina la *persona* sobre el *individuo*.

Por otro lado, el enfoque aquí propuesto, permite tomar en cuenta la visión histórica y la lógica ritual que están detrás del uso de la máscara. No es posible entender las máscaras andinas, que en la mayoría de los casos representan personajes de la memoria colectiva, partiendo de una percepción lineal y pasiva de la historia. La transformación ritual y la transferencia de poder son los temas centrales en la representación festiva andina y éstas se logran gracias a la ambigüedad de los elementos que ellas contienen (Poole 1985; 1991). La consideración de la máscara como un elemento ambivalente y por lo tanto capaz de transformar, encuentra sentido en este contexto.

El uso de la máscara en el ritual: presencia y ausencia, juego de ambigüedades

Para determinar el rol que juegan las máscaras en el contexto festivo que nos ocupa, nos basaremos en el análisis de la oposición: presencia/ ausencia de la máscara, es decir, que discutiremos cuándo, dónde y cómo se usan las máscaras durante los días de la fiesta, y el significado que tiene su presencia y ausencia en distintos contextos rituales.²⁷ Antes de la *entrada*, cuando los bailarines se visten con sus trajes de danza, la máscara es el elemento con el cual culmina su transformación en los personajes representados. Ella es el elemento definitivo en la transformación, pero es también aquella parte del disfraz de la que el danzante se despoja en determinados momentos y lugares de la fiesta. Por eso, ella constituye al mismo tiempo el elemento que permite que el danzante

27. Consideramos pertinente este criterio porque la presencia de la máscara en la fiesta de la Virgen del Carmen no solamente es general (todas las danzas utilizan las máscaras como parte importante de su vestuario), sino también significativa en la medida en que mientras que la máscara está presente en la fiesta de la Virgen del Carmen, ella está ausente en las danzas que se bailan en la fiesta de la Virgen del Rosario. Así, la relación entre fiesta de la Virgen del Carmen/fiesta de la Virgen del Rosario se expresa también en la relación danza del *qhapaq ch'unchu*/danza del *q'ara ch'unchu*, y presencia/ausencia de la máscara. Esta última oposición se mantiene incluso en otros contextos como en la peregrinación al santuario del Señor de *Quyllur Rit'i* en donde ambas danzas aparecen juntas.

revierta su transformación. En este sentido constituye un instrumento mediador en la transformación de la persona, (el “yo”) en el personaje (el “otro”). Por otro lado, cuando los danzantes se colocan la máscara también se ha dado paso a la transformación del individuo quien se integra al grupo. Con la máscara puesta, todos son iguales y todos son el mismo personaje.

Durante la fiesta el comportamiento de los danzantes y demás personas que participan en ella está normado. Si bien estas normas no se respetan de manera estricta, sí existe una idea del “cómo debe ser”, e incluso censuras, amonestaciones y castigos para las trasgresiones de muchas de ellas. Cuando uno pregunta a los danzantes acerca de las normas que rigen el uso de la máscara, éstos contestan que según la costumbre los danzantes deben llevar las máscaras siempre puestas, especialmente en la calle. El argumento es que los danzantes deben mantenerse anónimos porque deben ser humildes y no hacer pública su promesa y compromiso a la virgen.²⁸ Además, el anonimato es la causa de situaciones divertidas y cómicas que son un ingrediente importante de la fiesta.²⁹

Según la regla, cuando las comparsas salen a la calle, todos deben llevar la máscara puesta, tanto en el *pasacalle* como cuando se ejecuta la coreografía, todos deben estar “uniformados”. En la calle, que es un espacio público, el personaje debe estar completo, es decir, definido como tal. Esto implica la concordancia entre máscara y traje, concordancia entre arriba y abajo. La consideración de la importancia de la complementariedad entre máscara y traje nos permitirá discutir posteriormente dos puntos de interés: el por qué de la máscara sin rostro de la *imilla* (personaje femenino de los *qhapaq qulla*) y la dualidad “yo” (danzante) vs. el “otro” (personaje).³⁰

La importancia de esta complementariedad ritual se manifiesta también en el hecho de que si un danzante es visto por la calle sin máscara es amonestado, no llevar la máscara es una trasgresión que merece un

28. Es necesario aclarar que en Paucartambo los danzantes tienen un reconocimiento especial por serlo, ya que la danza es una actividad muy reconocida, en el sentido que para los paucartambinos implica, por un lado, un gran sacrificio (económico y físico) y, por el otro, el ser aceptado por un grupo.

29. A pesar de que los informantes recuerdan recurrentemente las situaciones cómicas de la fiesta, y se refieren a ella como un momento de esparcimiento social, la dimensión lúdica no ha sido suficientemente considerada en los estudios sobre la fiesta andina.

30. En el relato de la llegada de la cabeza de la virgen en una olla de barro de una mujer *qulla* y en la confección de su cuerpo por un artesano paucartambino, está implícita la idea de que la virgen es de Paucartambo en tanto unidad arriba/abajo; es decir, cabeza/cuerpo.

castigo ya que se está alterando la complementariedad traje/máscara en un espacio público. La ausencia de la máscara está permitida en la casa del *karguyuq* donde los danzantes se reúnen con sus invitados en los momentos reservados para el descanso y la comida.

Sin embargo, en la práctica existen momentos de la fiesta en los que los danzantes rompen la complementariedad mencionada. ¿Se trata de una trasgresión de la regla o de un recurso ritual? Debemos diferenciar el caso en el que esta supuesta trasgresión es hecha por la comparsa en su conjunto o por todas ellas, de aquél en el que algunos danzantes prescinden de la máscara de manera individual y en momentos inadecuados. Pienso que la ruptura de la complementariedad máscara/traje en determinadas circunstancias crea una situación de ambigüedad que es explotada ritualmente.

Es posible afirmar que la ambigüedad y la capacidad de engaño implícitos en el uso de la máscara dan poder al danzante para enfrentar las situaciones de peligro ritual y transformar las fuerzas negativas en positivas. El hecho de comunicarse con la virgen, que es un poder ambivalente (ella puede premiar o castigar al mismo tiempo) constituye una situación de peligro para los danzantes. En esta línea se explica por qué los danzantes se sacan las máscaras cuando entran al templo. Además, como se ha mencionado anteriormente, los danzantes se exponen a situaciones altamente peligrosas, por ejemplo, en el cementerio. Todo el aparato ritual elaborado para acceder a este poder y para enfrentar estas situaciones de peligro, protege a los danzantes, otorgándoles en los contextos festivos la categoría de intermediarios entre los poderes divinos y los hombres, y entre mundos opuestos.³¹ Este aparato ritual se caracteriza por cubrir de ambigüedad al danzante, lo cual, en el caso de Paucartambo se logra principalmente por el uso de la máscara. Los casos que constituyen una trasgresión abierta de la regla, situaciones que pueden ser reconocidas porque son censuradas y castigadas, manifiestan determinados conflictos y tensiones presentes al interior de la sociedad paucartambina.

La fiesta se inicia con la *entrada*, los danzantes hacen su primera presentación pública. Aparecen con sus trajes y máscaras puestas, incluso los *qhapaq negro* las llevan, a pesar de que en otros momentos se las sacan para cantarle a la virgen. Cada comparsa está encabezada por su *karguyuq* que no lleva disfraz alguno. Si retomamos la idea que las danzas representan lo colectivo y los cargos lo individual, podemos entender que el uso de la máscara en la *entrada* refuerza esta relación. Los danzantes

31. La imagen de la divinidad venerada entendida como reservorio de un poder sagrado y el rol intermediador del danzante ha sido trabajada por Gow (1974) en un artículo sobre la peregrinación al santuario del Señor de *Qyllur Rit'i*.

han perdido su individualidad ya que la máscara los homogeniza, apareciendo claramente, sin ambigüedad, como los personajes de las danzas. Por el contrario, los *karguyuq* son reconocibles como individuos. Si oponemos la *entrada* a la ceremonia del *cera apaycuy* que viene después, entonces la relación entre presencia de la máscara y lo colectivo, y ausencia de la máscara y lo individual, se hace más evidente.

En este momento, cuando se abre el tiempo festivo y los personajes de las danzas así como el pasado invaden el pueblo, es necesaria una ruptura radical con el tiempo y el espacio cotidianos. Los danzantes tienen que presentarse con identidades definidas; en el *alba* éstos danzan vestidos de “civiles”, como las personas que son. Las categorías que están en juego se presentan como absolutas. La ambigüedad es característica de situaciones indefinidas y liminales. Aunque ella implica capacidad de transformación, no tiene lugar en un momento de ruptura ni cuando se impone el inicio de un nuevo tiempo festivo.

El pueblo ha sido invadido por elementos externos, se ha dado inicio a una situación de riesgo (recordemos que lo que está en juego en la fiesta es la permanencia de la virgen en el pueblo y del consiguiente orden), los personajes se han apoderado de la identidad de los danzantes y éstos han perdido el dominio de sus individualidades. La ambigüedad como recurso ritual para responder a esta situación (invasión, apertura de los límites espaciales y de identidad del pueblo, pérdida de la identidad de los danzantes) se irá introduciendo a medida que avanza la fiesta, encontrando su punto más crítico en la *guerrilla*. En la *entrada*, los danzantes, por ahora, se protegen detrás de las máscaras en la medida en que al mismo tiempo que asumen la identidad del personaje, también han asumido una identidad colectiva (la máscara uniformiza) que fortalece al individuo que está detrás de la máscara.

En la ceremonia del *alba*, los danzantes asisten a media noche al atrio del templo para bailar sus coreografías vestidos “de civiles”. Esta circunstancia es muy particular porque no sólo están sin máscaras, sino que tampoco llevan el traje de la danza. Esta es, además, la única ocasión en que los danzantes se presentan de esta manera. Este momento contrasta con las demás ceremonias en las que participan las comparsas porque predomina lo individual sobre lo colectivo. Lo colectivo solamente está contenido en el acto de ejecutar la coreografía.³² En la ceremonia del *alba*

32. Es interesante anotar que en el *alba*, los *caporales* llevan solamente aquel objeto que los identifica como tales y que usan como bastón de mando para dirigir la coreografía; por ejemplo, la espada del rey de los *qhapaq ch'unchu*, la matraca del *caporal* de los *qhapaq negro* o el bastón del *machu* de la *contradanza*. En este objeto está contenida la autoridad de los *caporales* que les permite mantener el control sobre los danzantes.

predomina la oposición entre lo individual y lo colectivo, a diferencia de aquellas ceremonias en las que los danzantes llevan el traje de la danza pero no la máscara. En éstas últimas se plantea el conflicto entre el danzante y el personaje, es decir, entre el "yo" y el "otro". Mientras que en estos casos la identidad del danzante y el personaje no están definidos, en la ceremonia del *alba*, el danzante se presenta como individuo. Los danzantes dicen que en el *alba* ellos pueden presentarse ante la virgen "tal como son", "desnudos", "con el corazón en la mano". Vemos que el danzante está definido como individuo -carece de ambigüedad-, ya que no lleva la máscara ni el traje de la danza. Por lo tanto, se encuentra desprotegido. A esto se suma el hecho de que el danzante está definido como individuo y no como ente colectivo, lo cual en términos rituales lo debilita aún más. El danzante se enfrenta en realidad, en este momento, a una situación peligrosa. Lo individual y lo colectivo, así como el "yo" y el "otro", son aún categorías opuestas, aún no dominadas por el danzante. Tanto en la *entrada* como en el *alba* se presentan entes definidos. El danzante tendrá que integrar estas categorías opuestas para controlarlas y ordenarlas según sus necesidades rituales. Sin embargo, existen algunas circunstancias que protegen a los danzantes en el *alba* del peligro ritual al que están expuestos: los danzantes están bailando en la oscuridad, frente a la puerta cerrada del templo, en el atrio, a media noche y en el primer día de la fiesta.³³

Todas estas circunstancias aligeran el peligro al que están expuestos los danzantes. La oscuridad les permite disimular su identidad individual. Las puertas cerradas del templo ponen distancia entre los danzantes y la virgen minimizando el peligro. Se realiza el *alba* en el atrio y a media noche, es decir, en un espacio y tiempos liminales, y por lo tanto ambiguos. De esta manera se otorga ambigüedad también a la misma ceremonia del *alba*, fortaleciendo el contexto en favor de los danzantes. Finalmente, el hecho de que el *alba* se realice entre el primer y el segundo día de la fiesta también contribuye a que los danzantes cuenten con cierta protección ritual, en el sentido que, como ya se explicó anteriormente, el peligro ritual irá aumentando en los días sucesivos.

En el segundo día de la fiesta todas las comparsas asisten a la casa del *prioste* para la ceremonia del *once*. A pesar de que la casa del *prioste* pueda ser considerada como un espacio privado, en estos momentos está abierta a todas las comparsas y al pueblo en general. Cuando las comparsas entran a la casa, cada una de ellas se ubica en algún lugar determinado al lado de su conjunto musical. Si uno observara la casa desde arriba,

33. A pesar de contar con luz eléctrica, el atrio está a oscuras; solamente el balcón de la iglesia está iluminado.

podría identificar a cada grupo por separado. Los danzantes para ese entonces se han despojado de las máscaras porque es un momento de descanso y porque se les invita cerveza y los panes del *once*. Si se diferencian los distintos grupos, es por el traje de cada danza. El hecho de no llevar la máscara debilita la identidad colectiva de cada comparsa. Lo que se observa aquí, son las identidades individuales de los danzantes de todas las comparsas. Sin embargo, estas identidades individuales se encuentran en un contexto muy particular: en la casa del *prioste*, autoridad máxima de la fiesta, y están participando de una ceremonia de comunión. Estas circunstancias hacen que lo que predomine en esta ceremonia sea la unión de todos los danzantes como individuos en una colectividad mayor: la de todos ellos. La ausencia de la máscara en este caso debilita la identidad colectiva de las distintas comparsas en favor de la identidad colectiva del pueblo: la identidad mestiza. En esta ceremonia el elemento integrador es el *prioste*, que como hemos visto ya antes, representa un valor individual, es por eso que la unión se da aquí en términos de la integración de individualidades (danzantes sin máscara), más que de grupos distintos (danzantes con máscara).

Hay que notar que en esta ceremonia del *once* los danzantes se han quitado la máscara, pero llevan el traje de la danza, lo cual constituye una situación distinta a la del *alba*. En esta circunstancia se observa que el hecho de quitarse la máscara los coloca en una situación ambigua. El llevar el traje les permite conservar su identidad colectiva, mientras que al mismo tiempo la ausencia de la máscara les permite identificarse como individuos. Es esta ambigüedad la que permite que en la ceremonia del *once* los danzantes se integren en una colectividad mayor, pero también que continúen preservando las identidades colectivas de las distintas comparsas. Vemos aquí cómo la ambigüedad otorgada por el uso de la máscara permite darle una dimensión más compleja a la categoría de lo colectivo, permitiendo reconocer lo colectivo, tanto en la identidad del pueblo, como en la de los distintos grupos al interior de éste.

En la visita al cementerio las comparsas se sitúan frente a una tumba y se quitan las máscaras. En algunos casos colocan la máscara del *caporal* sobre la tumba o sobre la cruz, y en otros las máscaras de todos los danzantes. También se acostumbra colocar el sombrero o corona del traje. La máscara, como hemos visto, está actuando como un elemento intermediador³⁴ entre el mundo de los vivos y el de los muertos, pero también

34. También la cabeza de la virgen juega este papel intermediador y por lo tanto de principio unificador e integrador. Recordemos que es a través de la cabeza de la virgen que se establece el vínculo entre Paucartambo y el mundo de afuera. Sólo cuando los paucartambinos le hacen el cuerpo a la virgen, ésta asume la identidad de la Mamacha Carmen como virgen de los mestizos.

entre el “yo” del danzante y el “otro” del personaje, es decir entre adentro y afuera. Se ha establecido un contacto con el mundo de los muertos, y los danzantes están en el cementerio, que constituye un espacio fronterizo entre dos mundos y por lo tanto, peligroso. Además, se está celebrando el tercer día de la fiesta, que hemos definido anteriormente como el punto de transformación entre el caos y el orden. Todo el pueblo vive una situación de peligro ritual y los danzantes también. Quitándose la máscara se rompe con la complementariedad entre máscara y traje, sin embargo, esto es importante para que los danzantes asuman una identidad ambigua y así se protejan de los peligros implícitos en este contexto. Se observa aquí cómo una situación de peligro puede ser invertida en favor del orden. La ambigüedad protege y da poder a los danzantes. Sólo de esta manera los danzantes pueden entablar contacto con un mundo foráneo sin ser absorbidos por él. Como vemos, a estas alturas de la fiesta y en este lugar sería imposible la presencia de los danzantes vestidos de “civiles” o como personajes “puros” (como en la calle durante los *pasacalles*), porque con una identidad definida no podrían protegerse del peligro ritual que esta situación implica.

La misma situación se plantea cuando seguidamente las comparsas se dirigen a la cárcel y ejecutan allí sus coreografías sin máscaras. Por lo general, los danzantes se las quitan y las colocan todas juntas en un rincón. Cuando terminan de bailar y salen de la cárcel vuelven a ponerse las máscaras. La lógica que funciona aquí en cuanto al uso de la máscara es la misma que la que expusimos líneas arriba cuando hicimos alusión a su uso en el cementerio. De la misma manera como allí se establece una relación con el mundo de los muertos, en esta ocasión se crea una relación con el mundo de lo no-social. También aquí la ausencia de la máscara crea la ambigüedad necesaria para proteger al danzante.

La trasgresión de la regla:

Hemos constatado que existen momentos y lugares en los que la regla de llevar la máscara siempre puesta es trasgredida, como parte de una estrategia ritual. Nos interesa saber qué significado tienen las trasgresiones de la regla que no corresponden a fines estrictamente rituales. Pienso que estas trasgresiones expresan situaciones de conflicto y tensión en la sociedad paucartambina. Los *qhapaq negro* se sacan las máscaras cuando van a cantar, excepto en la *entrada* donde es importante que los personajes estén bien definidos y que no haya ambigüedad. Por un lado, los *qhapaq negro* tienen un estatus ritual superior que puede explicar que se tomen la atribución de prescindir de la máscara, aunque hay que anotar que en este caso la máscara no está totalmente ausente ya que

en estos momentos los danzantes llevan la máscara en el *maki* que tienen en la mano, subrayando su presencia.³⁵ De todos modos, el hecho de no llevar la máscara puesta es criticado por varias personas. Se dice que los danzantes se quitan la máscara porque quieren darse a conocer y llamar la atención.

Según la versión de algunas personas mayores y sobre todo de personas que residen en el pueblo, los danzantes jóvenes andan sin las máscaras puestas por las calles con mayor facilidad que antes. Según estos informantes, este hecho se debe a que estas personas se quieren dar a conocer públicamente, lo cual es interpretado como un acto de soberbia que no corresponde al carácter de humildad que deben tener los danzantes. Esta opinión se hace explícita además en frases tales como “no conocen la costumbre”, “está bailando gente que no es del pueblo”.³⁶

Son sobre todo los danzantes jóvenes que no residen en el pueblo los que no respetan la regla. Por el contrario, son los danzantes que interpretan a los *maqt'a* -también jóvenes, pero de extracción más humilde y probablemente migrantes-, los que respetan la regla con más rigurosidad. Los *maqt'a*, por ejemplo, que no están sujetos a una autoridad, son vistos con la máscara puesta en todo momento. No necesitan de la presión de un castigo para hacerlo. Mientras que los jóvenes que ya no residen en el pueblo ven necesario hacerse conocer, ya que su vínculo con el pueblo es a través de su participación en la danza, los jóvenes de extracción popular, algunas veces incluso campesinos que se “cuelan” en la fiesta disfrazados de *maqt'a*, ven por conveniente mantenerse anónimos para poder expresarse libremente, bromear y tomarse confianzas que no se tomarían sin la máscara puesta. Mientras que algunos basan su poder en su individualidad, otros lo hacen en tanto entes colectivos, categoría a la que se accede como danzante. Se puede decir, también, en términos simbólicos que algunos basan su poder en el “yo” (danzante) y otros en el “otro” (personaje). El relajamiento de la norma del anonimato parece estar vinculado a las diferencias entre danzantes que residen en el pueblo y danzantes residentes fuera de él. Si bien ambos grupos no están en abierto conflicto muchos elementos aluden a la existencia de ciertas tensiones y desencuentros. Uno de ellos es el punto aquí discutido.

35. *Maki*: brazo con puño cerrado de madera que cada danzante lleva en la mano; el *caporal* lleva una matraca.

36. Aquí se hace referencia a las danzas bailadas por los paucartambinos residentes fuera del pueblo, quienes han invitado a integrar sus comparsas a amigos que no tienen vinculación con el pueblo, pero que, por otro lado, cuentan con los recursos económicos y el estatus social suficientes para elevar la capacidad competitiva del grupo.

La máscara como agente diferenciador y agente unificador: definición de identidades individuales y colectivas

Hemos anotado anteriormente que la fiesta de la Virgen del Carmen surgió en oposición a la fiesta de la Virgen del Rosario. Este proceso implicó la identificación de la primera con los mestizos del pueblo y de la segunda con los indígenas campesinos. Ambas fiestas fueron diferenciándose en varios de sus aspectos, entre ellos las danzas, hasta el punto en que hoy, las que se bailan para una virgen son distintas de las que se bailan para la otra. En este contexto adquiere significado el hecho de que todas las danzas de la fiesta de la Virgen del Carmen lleven máscaras, mientras que las de la fiesta de la Virgen del Rosario no las tienen.

En este sentido es interesante señalar el caso de la danza del *qhapaq ch'unchu* (ch'unchu rico), que es además la danza preferida de la Virgen del Carmen. El *qhapaq ch'unchu* (Foto 2), se baila en esta fiesta, mientras que otra danza, el *q'ara chuncho* (ch'unchu pobre), se baila solamente en la fiesta de la Virgen del Rosario.³⁷ Un informante, danzante de los *qhapaq ch'unchu*, opinó que el *q'ara ch'unchu* (Foto 1), era la danza auténtica, pero que en Paucartambo se crea la danza del *qhapaq ch'unchu* para embellecer y modernizar la danza.³⁸ Quiere decir que los paucartambinos plantearon, con la creación y desarrollo de sus danzas, el establecimiento de una nueva autenticidad, vinculada a la identidad mestiza.

Esto tiene lógica con la idea de transformación y civilización implícita en el relato de la llegada de la virgen desde *Q'usñipata*. En ese relato se observa una transformación de los *ch'unchu* en el sentido que de atacantes pasan a ser protectores de la virgen; dentro de esta lógica la virgen tiene un poder civilizador. En realidad este relato no sólo describe el origen del culto a la Virgen del Carmen, sino también el origen de la danza de los *qhapaq ch'unchu*. Los *qhapaq ch'unchu* son pues la versión civilizada y mestiza de los *q'ara ch'unchu*.³⁹

37. En el departamento del Cuzco la danza del *q'ara ch'unchu* se baila también en otras fiestas de raigambre campesina como, por ejemplo, en la peregrinación al santuario del Señor de *Quyllur Rit'i*.

38. La idea de modernizar en el ámbito de las danzas está generalmente vinculada a criterios de tipo estético: vestuario más caro, coreografía más complicada, utilización de la banda de música en vez de un grupo instrumental típico, entre otros. Sería interesante un análisis de lo que estas nociones estéticas implican en el ámbito social.

39. Quiero hacer notar que no estoy refiriéndome al término mestizo en el sentido de mezcla, síntesis, ni sincretismo de dos culturas. Me refiero a mestizo aquí como la autodenominación de un grupo social y cultural que se autodefine en función de la participación de sus miembros en la fiesta y de la relación que éstos entablan con una imagen venerada, concretamente con la Virgen del Carmen.

Una de las diferencias entre ambas danzas en términos formales es la presencia de la máscara en un caso y la ausencia de ella en el otro. La presencia de la máscara en todas las danzas de la fiesta de la Virgen del Carmen y la ausencia de ellas en la fiesta de la Virgen del Rosario, permite entonces afirmar que en Paucartambo se da la siguiente dicotomía: presencia de la máscara vs. ausencia de la máscara, identidad mestiza vs. identidad campesina.

La máscara como objeto artesanal implica el dominio de una técnica y conocimientos especializados que son de origen europeo.⁴⁰ Este hecho asegura la exclusividad de la máscara en el ámbito del pueblo. El yeso y luego la malla metálica se impusieron. Las máscaras del *saqra* eran antiguamente de cuero, un material comúnmente utilizado en la confección de máscaras campesinas. Cuando a mediados de este siglo la fiesta de la Virgen del Carmen inició un período de auge, estas máscaras fueron reemplazadas por máscaras de paño de sombrero, yeso y posteriormente de papel engomado (Fotos 4, 5, 6 7). Esto fue posible por la participación de artesanos especializados. Las técnicas de confección de máscaras mestizas aseguran además un producto más durable y estéticamente más competitivo que el que pudieran elaborar los campesinos. No sólo la técnica, sino también los precios de estas máscaras (las de malla metálica son muy costosas), las mantuvieron lejos de los campesinos.⁴¹ Este hecho tecnológico y económico adquiere en el contexto de la fiesta y de las danzas un significado cultural, en el sentido de diferenciar identidades. En un ámbito exterior a la fiesta y analizándolo comparativamente, hemos establecido que el uso de la máscara permite que se diferencien identidades: mestizo vs. campesino.

Ubicándonos en otro nivel, al interior del ámbito festivo veremos cómo el uso de la máscara al interior de la fiesta de la Virgen del Carmen permite integrar identidades individuales configurando identidades colectivas. Sin embargo, hay que anotar que en este proceso de integración actúa al mismo tiempo su capacidad diferenciadora en el sentido que, al crear identidades grupales, también las diferencia. Este doble papel,

40. Las máscaras paucartambinas son de yeso, papel engomado y malla metálica y se trabajan con la técnica del molde. Por el contrario, se tiene referencia de máscaras de madera, corteza de árboles, raíces, hojas y cuero de origen prehispánico que en la actualidad ya prácticamente han desaparecido y que se pueden encontrar casi exclusivamente entre la población indígena rural de la región. Además no cuentan con el prestigio y difusión de las máscaras de yeso.

41. Hoy los campesinos en su afán de mejorar sus fiestas van a los pueblos para comprar las máscaras que allí se hacen. Este proceso que difunde las danzas del pueblo hacia el campo puede alterar en gran medida algunas características del uso de la máscara que estamos estudiando aquí.



Foto 4. Danzantes del *qhapaq qulla*. Fiesta de la Virgen del Carmen. Paucartambo, Cuzco. 15 de julio, 1989. Foto: Patricia Vega. Colección AMTA-PUCP.



Foto 5. Máscara del *k'achampa*. Fiesta de la Virgen del Carmen. Paucartambo, Cuzco. 15 de julio, 1990. Foto: Gisela Cánepa K. Colección AMTA-PUCP.





Foto 7. Máscara del *auqa chileno*. Fiesta de la Virgen del Carmen. Paucartambo, Cuzco. 15 de julio, 1990. Foto: Gisela Cánepa K. Colección AMTA-PUCP.

Foto 6. *China diablo* de la comparsa de los *sagra*. Fiesta de la Virgen del Carmen. Paucartambo, Cuzco. 15 de julio, 1989. Foto: Patricia Vega. Colección AMTA-PUCP.

integrador y diferenciador, es la característica fundamental de la máscara y la que tomaremos en cuenta para todo el análisis.

La norma general es que todos los danzantes deben llevar su traje ordenado, limpio y completo, y esto incluye a las máscaras. La obligación de usar la máscara está vinculada a la transformación de los danzantes en entes colectivos. Pero el argumento que exponen los danzantes para que esta regla se cumpla, es de índole estética:⁴² la uniformidad de todos los danzantes. La máscara es el elemento culminante para alcanzar este objetivo, lo cual se logra de manera absoluta debido a la existencia de los estereotipos de cada danza. Los danzantes no sólo llevan el rostro cubierto, es decir, que no sólo sus identidades individuales son ocultadas, sino que por llevar todos máscaras del mismo tipo, la similitud entre ellos es mayor, un danzante puede ser confundido con otro cuando lleva una máscara, y la identidad colectiva es reforzada.⁴³ El hecho de que exista un tipo de máscara para cada danza hace posible distinguir identidades grupales distintas. De tal modo que el uso de la máscara determina una identidad colectiva que es la del pueblo, pero al interior de éste, permite diferenciar distintas identidades colectivas.

Por otro lado, la existencia de diferencias entre las máscaras de distintos personajes con funciones específicas al interior de una comparsa, permite hacer diferenciaciones al interior de un mismo grupo. Si bien la intención es el anonimato, las probabilidades de ser reconocido cuando se es *caporal*, quien generalmente lleva una máscara distinta que el resto del grupo, es mayor. De tal modo que las autoridades al interior de una comparsa están individualizadas en oposición al resto de los danzantes que forman una unidad colectiva. Hay una suerte de tensión entre la tendencia a lo colectivo y a lo individual, que resulta de la ambigüedad de la máscara, es decir, de su rol integrador y diferenciador que funciona simultáneamente.

El hecho de que la norma de mantener la máscara puesta en los lugares públicos ya no sea respetada con tanta rigurosidad por los danzantes más jóvenes y en especial por aquellos que no viven en el pueblo, altera el equilibrio que se establece ritualmente entre lo individual y lo colectivo.⁴⁴

42. En este sentido la estética se manifiesta no como un fin en sí mismo, sino como argumento de un discurso ideológico y cultural. Cuando los danzantes se refieren a las diferencias entre la versión de las danzas que ellos bailan con la de otros pueblos, o las evalúan, recalcan los criterios de índole estética.

43. Hay que decir que incluso la voz del danzante cambia cuando habla a través de la máscara, lo cual contribuye a su anonimato.

44. La ruptura de este equilibrio está ligada a las tensiones que existen entre los paucartambinos residentes en el pueblo y aquellos que viven fuera de él. Los danzantes

Desde el punto de vista de los observadores todos los danzantes de una comparsa son iguales, conforman una identidad colectiva. La identidad individual está oculta por una forma externa que uniformiza a todo el grupo. Esta transformación también se da a nivel individual, en cada danzante, como resultado de la identificación con el personaje que representa. El danzante renuncia a su "yo" para ser el personaje que representa.⁴⁵

Sin embargo, se observan elementos que aluden a la existencia de una tensión entre la identidad del "yo" y la identidad del "otro", tensión que se ubica paralelamente a aquélla entre una identidad "colectiva" y otra "individual". El danzante con la máscara puesta es su personaje, pero hay momentos en los que se permite la aparición de manifestaciones individuales del "yo". Uno de ellos es cuando los danzantes bailan en el *alba* frente al templo con las puertas cerradas y a media noche. Entonces los danzantes se presentan vestidos de "civiles". En esa circunstancia son los individuos los que bailan, aunque la hora y el hecho de que la iglesia permanezca cerrada ayudan a disminuir la carga individual de este acontecimiento.

Otro momento interesante es el de las procesiones. La mayoría de informantes han confesado que cuando ven salir a la virgen en procesión se emocionan hasta las lágrimas. La confesión de un *saqra* fue la más reveladora en este sentido.

Quando están con el disfraz ¿qué significa?

Que unos netos diablos. Simbolizamos o sea al diablo. Entonces cuando estamos con uniforme tenemos que rehuir de la virgen, porque es esa nuestra ... Pero es muy triste bailar así de diablo. O sea no se acerca a la virgen, subimos al techo. A veces algunas personas que bailamos, pues, por devoción, subimos al techo y al rato de la procesión nos salen las lágrimas pero dentro de la máscara.

¿Por qué?

No sé. Nos emocionamos porque vemos a la virgen que está pasando y tanta gente acompañándola, no podemos estar nosotros al lado y

que no viven en el pueblo no son "conocidos" en él, aunque sí lo puedan ser sus familiares mayores, y su anonimato resulta total. Además son personas que provienen de ciudades en las que lo individual va adquiriendo preponderancia. Ambos aspectos refuerzan la necesidad de hacerse conocer en el pueblo, y de ser reconocidos como miembros del grupo de los mestizos. Como los demás danzantes de la comparsa, en su mayoría tampoco viven en Paucartambo; tampoco el grupo al que pertenecen tiene arraigo en el pueblo. La identidad colectiva de la comparsa representa en algunos grupos una identidad en realidad foránea. Las danzas *contradanza* y *qhapaq negro* están integradas por gente que no vive en el pueblo.

45. Este proceso está apoyado por la naturaleza de la comparsa (disciplina, subordinación al grupo, realización de una coreografía, aceptación de los estatutos, responsabilidad en la buena realización de la fiesta).

a veces nos ponemos a llorar en el techo. No sé. Para mi particular, por ejemplo, me siento emocionado ese rato que está pasando la virgen con la procesión. O sea, no sé, me da ganas de cargarlo, así, y no puedo.

Muchos danzantes dijeron llorar debajo de la máscara y que ellos confesaban eso de manera individual ya que no sabían si el resto también lo hacía, aunque suponen que es así. El acto de llorar, al igual que las experiencias de sueños con la virgen, es un hecho individual, que sucede en privado, detrás de la máscara que es la expresión pública. Existen pues momentos donde afloran manifestaciones individuales, sin embargo, éstas pertenecen al nivel privado y no público. En este sentido, lo individual tiene un mínimo peso en el ritual. Existe entonces una tensión entre lo individual ligado a lo privado y al "yo" del danzante, y lo colectivo vinculado a lo público y al personaje, tensión que es manejada por la capacidad integradora y diferenciadora de la máscara.

CUADRO I
LA MASCARA EN EL RITUAL

<i>uso de la máscara</i>		<i>no uso de la máscara</i>		fuera de la fiesta
mestizo adentro		campesino afuera		
<i>uso de la máscara</i>		<i>no uso de la máscara</i>		dentro de la fiesta
personaje "otro" afuera colectivo público	danzante "yo" adentro individual privado			

Si observamos el cuadro I, el uso de la máscara al interior del contexto festivo está asociado a la representación del mundo de afuera. Cómo explicarse, entonces, que su presencia en la danza y en la fiesta puede permitir el fortalecimiento ritual de una identidad mestiza que es la identidad del pueblo, y, por lo tanto, del mundo de adentro? La respuesta

está en su ambigüedad, que permite la transformación de una identidad en otra. La máscara es la mediadora entre dos mundos. Usándola, el danzante puede acceder a los poderes de ese mundo de afuera que ella representa. Su ambigüedad permite manejarse en dos ámbitos opuestos al mismo tiempo, es decir, que el danzante accede al mundo de afuera, a lo colectivo y a lo público, pero sin renunciar a su propia identidad.

Si observamos el cuadro I verticalmente, entonces se verá que la tensión entre polos de opuestos a la que se somete el danzante en el ritual se ubica al interior del ámbito de la identidad mestiza y del mundo de adentro, que se encuentra jerárquicamente en una situación superior. Este hecho favorece a que las tensiones se resuelvan en favor de la identidad que busca afirmar el danzante.

La naturaleza de la máscara permite que, por un lado, sea el límite entre pares de opuestos y, por el otro, hace posible la transformación de un polo en el otro. En la siguiente sección discutiremos de qué manera se resuelve la dualidad “yo” vs. el “otro”, en favor del fortalecimiento ritual de la identidad del pueblo.

La máscara en su rol mediador: transformación y ordenamiento de pares de opuestos

Que la máscara sea un símbolo de identidad del pueblo de Paucartambo parece en primera instancia contradictorio con el hecho de que todas las máscaras representan grupos foráneos en términos étnicos y sobrenaturales. ¿Cómo es posible representarse a sí mismo con la identidad de otro?

En realidad esta aparente contradicción no nos debe parecer extraña, en muchos aspectos de la fiesta se presentan contradicciones. La misma Virgen del Carmen, que representa al pueblo es extranjera, e incluso perteneció eventualmente a otro lugar: Paucarqulla.⁴⁶ Es necesario entender la lógica de esta supuesta contradicción.

Una de las propuestas centrales es que la ambigüedad contenida en los elementos de la fiesta y de la *guerrilla* en especial, es justamente la que permite la transformación del desorden en orden. Esto es posible

46. Según la tradición oral acerca de la llegada de la Virgen del Carmen, se relata que la imagen que llegó a Paucartambo en realidad estaba destinada al pueblo de Paucarqulla, en la región del Qullasuyu, motivo por el cual los *qhapaq qulla* van a visitar a la virgen una vez al año.

debido a una concepción de las cosas, según la cual los opuestos no son excluyentes sino que constituyen un par de opuestos complementarios. El orden se establece finalmente por la imposición de uno de los pares sobre el otro y no por exclusión. Dentro de esta lógica, tampoco el enemigo o el extranjero es considerado en términos excluyentes, sino complementarios. El término quechua para referirse al enemigo es *auqa*, pero con este mismo término se denomina al guerrero o soldado que lucha contra el enemigo (Zuidema: 1983).

Proponemos como hipótesis que la ambigüedad de la máscara es utilizada en favor de un fortalecimiento de la identidad de Paucartambo. La máscara hace posible que el danzante sufra una transformación de su identidad individual en una identidad colectiva, de la del “yo” a la del “otro”, sin que haya una ruptura. Hemos visto ya cómo el juego de la presencia o ausencia de la máscara altera la coherencia entre traje y máscara creando ambigüedad. Así como la máscara es usada en la fiesta, nos permite hablar de una transformación reversible, controlable y manipulable por el danzante. Esta circunstancia hace posible que el danzante manipule al personaje (poder de lo foráneo) sojuzgándolo a la virgen (poder del mundo de adentro) para la que baila.

La ambigüedad de la máscara impide la imposición exclusiva del “otro”, es decir del personaje, sobre el “yo”. De tal manera que el “yo” es capaz de controlar al personaje desde adentro de la máscara. Además el “yo” del danzante incluye otro aspecto, que aparece y se refuerza en la representación de los personajes y en la ejecución de la danza: la identidad colectiva (también lograda por el uso de la máscara). Cuanto más se fortalece la identidad colectiva (el “yo” del danzante se ha transformado en un “yo colectivo”), tanto más se controla al personaje.⁴⁷

Hacer bailar a estos personajes, externos al pueblo, y por lo tanto amenazantes para la identidad local, repercute finalmente de manera positiva sobre los danzantes mismos. A través de ellos se honra a la virgen y con ello se asegura el bienestar del pueblo. Además, participar en una danza coloca al individuo en una determinada posición social. Se

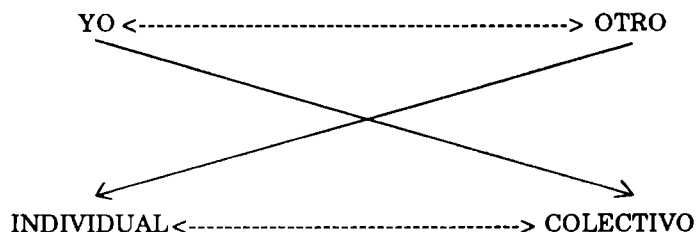
47. La importancia de la máscara para lograr la consolidación de una identidad colectiva es muy significativa en el caso de los *maqt'a*. Los *maqt'a* a diferencia de otras danzas, no conforman (al menos hasta 1991) una comparsa. Esto quiere decir que no existe una organización que asegure la unidad de estos danzantes, tampoco hay una coreografía o un grupo de música que refuerce los lazos de colectividad entre los danzantes. Estos danzantes carecerían del poder otorgado por la existencia de una identidad colectiva, lo que se logra con la uniformidad de los danzantes y en la realización de la coreografía. Es la máscara la que les garantiza este poder. Ella identifica a los *maqt'a* como ente colectivo.

representa al "otro", para transformarlo. En definitiva, el poder negativo y destructor del mundo de afuera, es transformado en positivo para la sociedad.

Es la ambigüedad que otorga la máscara la que permite que esta transformación en beneficio del danzante suceda. Si el danzante perdiera su identidad individual frente al "otro" que representa, la transformación de la identidad individual hacia la colectiva se quedaría en el "otro". Pero como la máscara ritual mantiene viva la tensión entre el "otro" y el "yo", el poder de la identidad colectiva actúa en favor del "yo" (Cuadro II).

El "yo" del danzante se transforma en el "otro" para tomar su identidad colectiva. La ambigüedad de la máscara, permite revertir esta transformación, el danzante recupera su "yo" ahora con el poder que le otorga lo colectivo. El "otro" es el instrumento a través del cual el "yo" accede al poder de lo colectivo. En este proceso el "otro" se debilita y pierde poder dejando de representar un peligro. En los lugares y momentos de alta peligrosidad ritual, como el cementerio y la cárcel, por ejemplo, el danzante se refuerza ritualmente sacándose la máscara (Foto 8). De esta manera individualiza al personaje, privándolo de su carga colectiva, así debilita a aquello que representa el mundo de afuera. Este hecho permite que los danzantes se expongan a estas ceremonias rituales que los vinculan con el mundo de afuera sin que corran el peligro de ser absorbidos por él. La máscara otorgando ambigüedad se convierte en fuente de poder.

CUADRO II



Observamos una noción dinámica de la identidad. Usar la máscara es al mismo tiempo ser uno mismo. No hay una noción individualista de la persona, sino que ésta se define por su relación con el otro: el personaje y los demás danzantes.



Foto 8. *Sagra* en el cementerio. Fiesta de la Virgen del Carmen. Paucartambo, Cuzco. 15 de julio, 1989. Foto: Patricia Vega. Colección AMTA-PUCP.

Existe también una transformación del pasado en presente, ya que el pasado se actualiza en el ritual en favor del presente. La máscara, por lo tanto, logra también unir ambas dimensiones temporales. La máscara permite que un ente social contemporáneo (el danzante) esté contenido en un personaje de la historia sin que el primero se anule, y viceversa.

La máscara plantea, entonces, una ambigüedad en términos de tiempo (pasado/presente), de espacio (el "otro"/el "yo" y, por lo tanto, afuera/adentro), y en términos de identidad (individual/colectiva). Esta capacidad de la máscara permite que actúe en el ritual como fuerza transformadora y ordenadora en el sentido que manipula los términos de la transformación en favor de uno u otro polo según las necesidades del ritual. El resultado final es que la representación del "otro" y del mundo de afuera transforma el poder de éstos en favor de la afirmación del "yo" y de lo colectivo, y del establecimiento de la supremacía del mundo de adentro sobre el mundo de afuera. Si bien las ambigüedades se resuelven en favor del presente, el mundo de adentro, el "yo" y la identidad colectiva, las fuerzas opuestas prevalecen y su presencia latente exigen repetir el ritual.

Resalta en todo esto la capacidad de la máscara de otorgar y transformar el poder. Este poder está contenido en la imagen de la Virgen del Carmen y se puede definir como la identidad del pueblo de Paucartambo, es decir, una identidad colectiva. La máscara permite que la identidad individual del danzante se transforme en identidad colectiva, la cual lo eleva al ámbito de lo social. El uso de la máscara en el ritual refuerza la dimensión de persona del danzante por encima de la de individuo.⁴⁸

Considero necesario recalcar que la representación de los personajes de las danzas que pertenecen a la historia del pueblo, no es historicista sino mítica. Si bien se trata de representaciones que pretenden ser realistas, el sentido de éstas está dado en el ritual. La naturaleza ambigua de las representaciones resulta en una apreciación crítica de los hechos. No se representa para imitar, sino para transformar. Cuando decimos que el danzante *es* el personaje, esto no implica una alienación, sino más bien una forma de liberación. Aquellos elementos que dan fuerza al "otro" son

48. Estoy refiriéndome aquí a la distinción que Da Matta (1990: 178-185) hace entre individuo y persona; tomando en cuenta la tensión, que según el autor, se da entre ambas nociones, y cuya dinámica varía según la sociedad.

conquistados para sí.⁴⁹ En términos reales esto se expresa en el prestigio que tiene una comparsa en el pueblo, y por ende sus integrantes.

El hecho de recordar la historia construyendo un discurso gestual y ritual,⁵⁰ y no escrito como el de la historiografía académica, implica una forma también distinta de interpretar los hechos. La preponderancia de formas rituales y gestuales de comunicación determina el carácter mítico del discurso que es transmitido.⁵¹ La noción de historia implícita en él no es excluyente, sino que incorpora pares de opuestos (pasado/presente, personaje/danzante, por ejemplo) estableciendo un orden de jerarquía entre ambos, que tiene que ser renovado cada año.

La máscara, fuente de poder

Existen algunos relatos en los que la máscara aparece como un objeto con vida propia, que determina el destino de algunas personas. El mascarero Don Santiago Rojas, nos cuenta que creó su primera máscara de *saqra* después de haber soñado con ella, cuando se quería restaurar esta danza en la fiesta. En el relato de los hermanos Carbajal (ambos mascareros), la máscara que guarda las huellas del hermano muerto es portadora de un mensaje: la herencia del don de hacer las máscaras y poder seguir con la tradición. Uno de los hermanos Carbajal (Isaac), nos contó que se inició en la danza de los *saqra* a raíz de una máscara de la misma danza que él mismo había confeccionado. Esta máscara habría sido tan bonita que los danzantes de esa comparsa pensaron que ella no podría dejar de bailar, así que invitaron a Isaac a que integrara la comparsa y bailara con esa máscara.

Estos relatos nos permiten pensar en la máscara como un objeto con energía propia, portadora de un mensaje y capaz de intervenir en el destino de algunas personas. En este sentido ella tiene poder. Pasaremos a discutir seguidamente de qué manera ella se manifiesta como fuente de poder en el ritual.

49. En este sentido es importante un análisis de la manera cómo los danzantes construyen a sus personajes (ver el artículo de Mendoza-Walker en esta misma publicación). No importa la verdad histórica, sino la imagen que ellos quieren dar de sus personajes y de su pasado. Es así que se puede entender porqué el *ch'unchu* puede representar a los mestizos de Paucartambo. A pesar de que el *ch'unchu* es considerado un ser salvaje, la versión estilizada y civilizada del *qhapaq ch'unchu* resulta verosímil en este contexto, en el sentido que responde a las necesidades del discurso ritual.

50. Esta preponderancia del gesto sobre la palabra es resaltada por Marzal (1983: 50-51) como una característica de la socialización religiosa en el mundo andino. También Ortiz menciona esta cualidad en el mundo andino, cuando lo opone al universo amazónico (Ortiz: 1985).

51. Estamos asumiendo la premisa establecida por McLuhan (1974) según la cual "el medio es el mensaje".

En el ritual, la máscara actúa en función de su ambigüedad, esta característica la hace mediadora entre categorías opuestas, y por lo tanto constituye un elemento de control, de poder. El poder que otorga la máscara en Paucartambo se basa en la capacidad de transformación implícita en su naturaleza ambigua. En la medida en que los danzantes manejen esta ambigüedad,⁵² también ellos accederán a ese poder fortaleciéndose ritualmente. Veremos tres ejemplos en donde esto sucede.

Hay dos momentos interesantes en que los danzantes se sacan la máscara en lugares públicos, lo cual constituye una ruptura de la regla. Estos son durante las visitas al cementerio y a la cárcel, que se realizan cuando la situación de caos de la fiesta está llegando a su estado más crítico. Ambos lugares son limítrofes entre dos mundos y por lo tanto el hecho de sacarse la máscara en estos momentos debe ser interpretado como una estrategia para asumir un estado de invulnerabilidad ritual. Como ya explicamos, cuando los danzantes se sacan las máscaras en estos contextos, están rompiendo la coherencia entre máscara y traje. Con el traje se es el personaje, pero sin la máscara se es el danzante como individuo. De esta manera el danzante asume una identidad ambigua que le permite moverse entre dos mundos sin peligro. Es el juego de la presencia o ausencia de la máscara el que da poder al danzante para ello. Quitarse la máscara es una manera de debilitar al personaje, es decir, al "otro", individualizándolo. Así, disminuye el peligro que implican estas dos ceremonias. En otros momentos, cuando los danzantes usan la máscara en el *pasacalle* y en sus coreografías, asumen una identidad colectiva. Entonces, la máscara actúa como fuente de poder en otro sentido. Ella transforma al individuo incorporándolo a un ente socialmente más fuerte: el grupo.

La máscara de la *imilla* es otro ejemplo interesante. El hecho de llevar una máscara sin rostro, le otorga a este personaje la posibilidad de asumir una identidad múltiple. Su máscara media entre lo unívoco y lo múltiple, lo definido y lo indefinido. La *imilla* se ubica en una situación especial en el sentido que la ambigüedad de lo múltiple la capacita para integrar identidades opuestas: de los *qhapaq qulla* y de los *qhapaq ch'unchu*. Su rol integrador ubica a este personaje en una posición que se encuentra por encima de las oposiciones que tienen lugar en la fiesta

52. Esta capacidad puede ser comparada con la capacidad del engaño, implícita en el hecho de poder ocultar la identidad o un conocimiento, aspecto importante en la mitología andina. En "Dioses y Hombres de Huarochiri", por ejemplo, Huatyacuri es desafiado por el cuñado de su mujer, que es un hombre rico y poderoso. Sin embargo, Huatyacuri logra vencerlo ocultando su identidad como hijo del Dios Pariacaca tras la apariencia de un hombre pobre.

de la Virgen del Carmen, y concentra en él todo el poder ritual que está en juego. Un poder múltiple que integra los poderes parciales de las máscaras de los demás personajes. El rapto exitoso de la *imilla* por parte de los *qhapaq ch'unchu* es la afirmación de la supremacía de este grupo por encima del resto de las comparsas, es decir, del pueblo sobre el mundo de afuera.

En tercer lugar quiero discutir la relación entre el *caporal* y los soldados de la comparsa de los *contradanza*. Como ya se ha mencionado anteriormente el *caporal* de los *contradanza*, llamado *machu*, lleva una máscara con características opuestas a las de los *soldados* que conforman el resto de la comparsa (Cuadro III).

CUADRO III

<i>machu</i>	<i>soldados</i>
yeso	malla metálica
nariz larga	nariz corta
rasgos grotescos	rasgos finos
bigotes largos	bigotes cortos
viejo	joven
gran risa	expresión seria

Estos dos tipos de máscara incluidas en una misma comparsa otorgan un carácter ambiguo a toda la danza (Foto 9). Esta ambigüedad se acentúa si consideramos que el *machu* que tiene la autoridad en el grupo usa una máscara que lo desvirtúa como tal. Sin embargo, el hecho de que exista un tipo de máscara que se le oponga, garantiza el orden y la cohesión al interior del grupo, es la ambigüedad la que refuerza a la comparsa. Los *contradanza* afirman que ellos se burlan del poder y de las antiguas élites españolas, aspecto contenido en el nombre de *contradanza*.⁵³ La burla está principalmente en manos del *machu*, lo cual explica las características de su máscara. Es por eso que se hace necesaria la seriedad de los *soldados*, para garantizar el orden que el *machu* altera. De esa manera la burla del *machu* se apoya en el grupo, el cual le otorga autoridad. La burla y el desorden se transforman en poder ritual. La cohesión del grupo se sustenta, por lo tanto, en la complementariedad de opuestos que se expresa en las dos máscaras que participan en la *contradanza*. En este hecho

53. Más allá del verdadero origen de la palabra *contradanza*, los danzantes hacen alusión explícita al juego de palabras que el nombre *contra-danza* permite hacer.



Foto 9. *Machu y soldados* de la comparsa de los *contradanza*. Fiesta de la Virgen del Carmen. Paucartambo, Cusco. 15 de julio, 1991. Foto: Gisela Cánepa K. Colección AMTA-PUCP.

también se refleja la dualidad individual/colectivo. La máscara del *machu* individualiza al *caporal*, mientras que la máscara del *soldado* lo integra a un grupo. Mientras que la autoridad está individualizada, el poder es otorgado por el grupo.

Conclusiones

La fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo es un acto colectivo por el cual se crea un espacio y un tiempo propicios para reanudar los lazos de reciprocidad con la Mamacha Carmen. Tiene, pues, un fin propiciatorio y de renovación. En la medida en que los lazos se establecen con la virgen, la fiesta adquiere otra dimensión. Ella funciona como un ente unificador, consolidando una identidad colectiva y diferenciada del mundo que se encuentra fuera de los límites que ella establece.

De este proceso resulta un intercambio de lo que hemos llamado poder ritual, intercambio que se da entre la virgen y la gente (danzantes y *karguyuq*); entre el pasado y el presente (danzante y personajes); y entre adentro y afuera (el pueblo y el mundo exterior). El tiempo y espacios festivos, el sistema de cargos, las danzas y el uso de las máscaras funcionan de tal manera que el poder ritual circula y se transforma en favor de la renovación y la continuidad del orden.

En la estructura temporal se observa dos grandes momentos: antes y después de la *guerrilla*, que corresponden a un tiempo de desorden y del pasado, y a otro tiempo de orden y del presente. La transformación que sucede en el tiempo es lo que permite que el contacto espacial con el mundo de afuera se convierta en positivo, estableciendo las fronteras y una jerarquía en la que el mundo de adentro se ubica en una posición superior.

El sistema de cargos y las danzas constituyen las instancias a través de las cuales la gente accede al poder ritual. Visto en términos comparativos el sistema de cargos permite un acceso individualizado a este poder, mientras que las danzas lo hacen de manera colectiva.

En la discusión de todos estos aspectos nos hemos topado con algunos temas que se reiteran a lo largo de toda la fiesta y en los distintos aspectos que la conforman. Los dos más importantes son la *transformación* y la *jerarquía de opuestos complementarios*, ambos vinculados a nociones del tiempo y del espacio, que consideramos características del pensamiento andino.

En la fiesta, que es un tiempo de encuentro, los límites que separan pares de opuestos se diluyen, colocándolos en una situación de conflicto, el orden tiene que ser restaurado. Este orden no es excluyente, es decir, que no se va a anular ninguno de los dos polos opuestos. Se trata, por el contrario, de un orden integrador de pares de opuestos, pero complementarios. La integración no se da en términos igualitarios, sino que se establece una jerarquía entre ambos. Una jerarquía en la que la identidad del pueblo se impone sobre la identidad extranjera.

Para que este proceso pueda darse son necesarios dos elementos importantes, la presencia de un elemento integrador y la ambigüedad como característica fundamental de los elementos que intervienen en el ritual. La ambigüedad es la que nos permite hablar de *transformación*, y el poder integrador de *jerarquía*.

La imagen de la Virgen del Carmen cumple este rol intermediador. En la medida en que ella representa la identidad del pueblo y concentra

el poder ritual, su rol integrador se ubica en un plano macro. Ella integra la totalidad de pares de opuestos que están en juego en la fiesta. La máscara ritual también cumple este rol, pero en un plano micro. La máscara resuelve la contradicción del encuentro entre pares de opuestos en circunstancias concretas de la fiesta.

Hemos definido la máscara en términos rituales, recalcando su naturaleza ambigua, que nace del hecho de *ocultar* y *mostrar* a la vez. Para entender de qué manera realiza ambas funciones en el contexto que nos ocupa, nos hemos preguntado, primero, cuándo y dónde la máscara está presente, y cuándo y dónde esta ausente, y segundo, qué relación existe entre máscara y traje.

La máscara en la fiesta de la Virgen del Carmen personifica al "otro", que pertenece a un tiempo pasado y al mundo de afuera. La complementariedad entre traje y máscara, así como las circunstancias en las que se lleva la máscara puesta permiten afirmar que la representación del "otro" no implica la pérdida total de la identidad del danzante. Por el contrario, se ha establecido que existe una tensión entre el "yo" del danzante y el "otro". Esta tensión resulta justamente de la ambigüedad de la máscara y de la manera cómo es utilizada en el ritual. Es esta tensión la que hace posible que se dé una *transformación*. El "otro" es representado para ser manipulado, transformado en beneficio del fortalecimiento ritual del "yo". En este sentido resulta interesante mencionar la función que Zuidema otorga a la máscara en tiempos prehispánicos: "Las máscaras tenían una doble función: la de mantener alejadas a las fuerzas del mal y la de representar a estas mismas" (Zuidema 1983: 152). Esta cita nos sugiere plantear la posibilidad de una continuidad en el mundo andino entre el uso de la máscara prehispánica y la actual.

La tensión entre el "yo" y el "otro" también implica una *transformación* del pasado en presente. En el ritual el danzante se fortalece, su actuación en él le otorga una posición social más segura o ascendente, porque ha cumplido con una exigencia social que es la realización del ritual. La representación del pasado tiene una proyección en el presente.

El poder al que accede el danzante cuando representa al "otro" no sólo se explica en el sentido que ha cumplido con una obligación social y ritual, sino también en el hecho que en esta representación se ha dado una *transformación* de la identidad individual del danzante en una identidad colectiva. Esta última *transformación* también se logra por el uso ritual de la máscara. El objetivo de índole estético de lograr la uniformidad de todos los danzantes se convierte en un instrumento para la *transformación* de individuos en colectividades.

En este proceso la máscara también actúa como elemento diferenciador, ya que la uniformidad lograda al interior de cada comparsa, permite apreciar colectividades distintas. Todos los danzantes han ocultado su identidad individual, en favor de una identidad colectiva. Pero al interior de esta gran colectividad se diferencian grupos distintos, ya que cada danza tiene una máscara con sus características propias.

Esta función diferenciadora se da en tres niveles. En el primer nivel extra-local se establecen diferencias entre mestizos y campesinos. La ausencia de la máscara en las danzas de la fiesta de la Virgen del Rosario, y su presencia absoluta en las danzas de la fiesta de la Virgen del Carmen, permiten establecer la oposición uso de la máscara/identidad del pueblo (mestiza) vs. no uso de la máscara/identidad del mundo de afuera (indígena). En un segundo nivel, al interior de la fiesta, la máscara diferencia grupos distintos, y finalmente, en un tercer nivel, que se sitúa al interior de una misma comparsa, la máscara permite diferenciar a la autoridad del grupo, que repite la oposición individual vs. colectivo.

La importancia y rol de la máscara en el caso expuesto, nos permite afirmar que en Paucartambo la identidad de una persona se define preponderantemente en su reconocimiento como integrante de una colectividad, predominando así la categoría de persona sobre la de individuo (Da Matta 1990: 184-185).⁵⁴ De tal forma que la máscara en Paucartambo actúa principalmente en su sentido revelador.

La máscara en las danzas de la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo funciona como principio ordenador entre los pares de opuestos que aparecen como temas centrales de la fiesta: "yo"/"otro"; individual/colectivo; adentro/afuera. Por lo tanto, ella contribuye a la definición de los principios que conforman la identidad del pueblo. La máscara garantiza la eficacia del ritual para expresar las oposiciones fundamentales de la sociedad paucartambina, así como para resolverlas.

Pienso que, si bien la diferenciación entre "gente del pueblo" e indígenas sigue vigente, y que las condiciones económicas del pueblo perpetúan estos criterios étnicos de diferenciación, el proceso migratorio y el vigente interés de los paucartambinos migrantes en participar en

54. La persona entendida como una entidad que se define por la relación con los demás y con el entorno, es coherente con el hecho de que la propia identidad del pueblo se demarque en términos míticos y rituales, es decir, en la relación con la virgen. Por lo tanto, cada persona se define como tal a través de su relación con el grupo y de acuerdo con la ubicación que conquista dentro de él. Esto último lo determina, en importante medida, el tipo de participación en la fiesta y el grado de cercanía a la virgen.

la fiesta, así como la participación de los nuevos residentes paucartambinos en ella, hace cada vez más compleja la determinación de quién es la "gente del pueblo". Las tensiones entre comparsas de paucartambinos residentes y paucartambinos migrantes, así como los cambios que los segundos están introduciendo en la organización de las comparsas ya son un síntoma de las transformaciones que se están suscitando en el pueblo y que se expresan en la fiesta. A todo esto hay que agregar el creciente interés de los campesinos de las comunidades en imitar las danzas del pueblo de Paucartambo.

La máscara no sólo es un elemento de crítica, sátira o burla del poder extranjero, ella también representa la posibilidad del engaño, es decir, de *transformación*. Ella no sólo hace posible la *transformación* del pasado en presente, sino también del presente en futuro. Pienso que la representación de personajes históricos tiene un contenido utópico, que también encuentro en la realización de la *guerrilla*. La victoria de los *qhapaq ch'unchu* y el rapto de la *imilla* (en este contexto representante de lo inferior y lo no-civilizado), es el inicio de un nuevo tiempo, de la misma manera como se inició el tiempo de Incarrí, que nació de la unión del Sol con una mujer salvaje (Arguedas 1975: 40; Silverman-Proust 1986: 59). El *qhapaq ch'unchu* de Paucartambo, que es el *ch'unchu* rico y civilizado, producto de una *transformación*, es la representación de un futuro, la realización de una utopía. Para la mitología andina, el engaño (la capacidad de ocultar un conocimiento o la apariencia real, la ambigüedad) es el recurso para invertir el orden actual (Ortiz 1980). La máscara es, pues, una representación utópica del pasado.

Bibliografía

ARGUEDAS, José María

1975 *Dioses y Hombres de Huarochirí*. México: Siglo XXI.

1975 *Formación de una Cultura Indoamericana*. México: Siglo XXI.

ATLAS DEL PERU

1989 *Atlas del Perú*. Lima: Ministerio de Defensa, Instituto Geográfico Nacional, Proyecto Especial Atlas del Perú.

BARRIONUEVO, Alfonsina

1980 *Cusco Mágico*. Lima: Editorial Universo.

CANEPA KCOCH, Gisela

1991 *Máscaras, Transformación e Identidad en los Andes: el caso de las danzas de la fiesta de la Virgen del Carmen, Paucartambo-Cuzco*. Tesis de Licenciatura (Antropología). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

1992 "Una Propuesta Teórica para el Estudio de la Máscara Andina." *Anthropologica* 10(10):139-170.

CRUMRINE, N. Ross

1983a "Masks, Participants and Audience." En *The Power of Symbols*, N. Ross Crumrine & Marjorie Halpin, editores. Vancouver: University of British Columbia Press.

CENTRO JUVENTUD DE ACCION CIVICO CULTURAL PAUCARTAMBO

1971 "WAYNA AYLLU: tradición de Mama Carmen." *Revista del Centro Juventud de Acción Cívico Cultural Paucartambo*. (1)1:11-12.

DA MATTA, Roberto

1990 *Carnavais, Malandros e Heróis. Para uma sociologia Do Dilema Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Juanabara.

FLORES OCHOA, Jorge

1973 "Inkarrí y Qollarrí en una Comunidad del Altiplano." En *Ideología Mesiánica del Mundo Andino*, Juan Ossio A., editor. Lima: Ignacio Prado Pastor.

GORBAK, Celina; LISCHETTI, Mirtha; MUÑOZ, Carmen P.

1962 "Batallas Rituales del Chiaraje y del Tocto de la Provincia de Kanas." *Revista del Museo Nacional* 31:245-304.

GOW, David

1974 "Taytacha Qoyllur Rit'i." *Allpanchis Phuturinga*, 7(7):49-100.

HOPKINS, Diane

1982 "Juego de Enemigos." *Allpanchis Phuturinga* 17(20):167-188.

- ISBELL, Billie Jean
1978 *To Defend Ourselves. Ecology and Ritual in an Andean Village.* Austin: The University of Texas Press.
- MARZAL, Manuel
1983 *La Transformación Religiosa Peruana.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- MAUSS, Marcel
1971 *Sociología y Antropología.* Madrid: Tecnos.
- McLUHAN, Marshall
1974 *Understanding Media: the extension of man.* Inglaterra: ABACUS Ed.
- MOROTE BEST, Efraín
1988 *Aldeas Sumergidas, Cultura Popular y Sociedad en los Andes.* Cuzco: Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas.
- MÖRNER, Magnus
1977 *Perfil de la Sociedad Rural del Cuzco a Fines de la Colonia.* Lima: Universidad del Pacífico.
- MÜLLER, Thomas y Helga
1984 "Mito de Inkarrí-Qollarí (cuatro narraciones)." *Allpanchis Phuturinga*, 20(23):125-144.
- NAPIR, A. David
1986 *Masks, Transformation and Paradox.* Berkeley: University of California Press.
- ORELLANA, Simeón
1971 "Las Máscaras en el valle del Mantaro." *El Serrano*, 20(258):12-16.
- ORTIZ, Alejandro
1980 *Huachochiri: 400 años Después.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
1985 "Símbolos y Ritos Andinos: un intento de comparación con el área amazónica." *Anthropologica* 3(3):61-85.
- OSSIO, Juan M.
1973 "Guamán Poma: Nueva Crónica o Carta al Rey. Un Intento de Aproximación a las Categorías del Pensamiento del Mundo Andino." En *Ideología Mesiánica del Mundo Andino*, Juan Ossio A., editor. Lima: Ignacio Prado Pastor.
1992 *Parentesco, Reciprocidad y Jerarquía en los Andes.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

POOLE, Deborah

- 1982 "Los Santuarios Religiosos en la Economía Regional Andina (Cuzco)." *Allpanchis Phuturinga* 16(19):79-116.
- 1985 "La Coreografía de la Historia en el Baile Ritual Andino". Ponencia inédita del 45º Congreso Anual de Americanistas (Bogotá, Colombia).
- 1988 "Entre el Milagro y la Mercancía, Qoyllur Rit'i". *Márgenes: encuentro y debate*. 2(4):101-119.
- 1991 "Rituals of Movement, Rites of Transformation: Pilgrimage and Dance in the Highlands of Cuzco, Peru." En *Pilgrimage in Latin Americas*, Ross Crumrine y Alan Morinis, editores. New York: Greenwood Press.

QUISPE, Ulpiano

- 1969 *La Herranza en Choque Huarcaya y Huancasancos, Ayacucho*. Lima: Ministerio de Trabajo, Instituto Indigenista Peruano, Unidad de Investigación. Serie Monográfica N° 20.

ROEL PINEDA, Josafat

- 1950 "La Danza de los C'uncos de Paucartambo." *Tradicción* 1(1): 59-70.

SILVERMAN-PROUST, Gail

- 1986 "Representación Gráfica del Mito de Inkarrí en los Tejidos Q'ero." *Boletín de Lima* 48(8):59-71.

SOUFFEZ, Marie-France

- 1987 "La Persona." *Anthropologica* 5(5):33-57.

VALENCIA ESPINOZA, Abraham

"Inkarrí, Qollarrí Dramatizado." En *Ideología Mesiánica del Mundo Andino*, Antología de Juan Ossio. Lima: Ignacio Prado Pastor.

VAN DEN BERGHE, Pierre L. and PRIMOV, George P.

- 1977 *Inequality in the Peruvian Andes. Class and Ethnicity in Cuzco*. Columbia & London: University of Missouri Press.

VILLASANTE ORTIZ, Segundo

- 1980 *Paucartambo: Provincia Folklórica Mamacha Carmen*. Tomo II. Cuzco: Editorial León.

ZUIDEMA, R.Tom

- 1983 "Masks in the Incaic Solstice and Equinoctial Rituals." En *The Power of Symbols*, N. Ross Crumrine & Marjorie Halpin, editores. Vancouver: University of British Columbia Press.

Bibliografía sobre música y danzas en el Perú

Ana María Béjar

La selección bibliográfica que presentamos a continuación es el resultado parcial de una investigación emprendida a mediados del año 1989 gracias a una beca de la Asociación Peruana para el Fomento de las Ciencias Sociales (FOMCIENCIAS). El objetivo del trabajo fue reunir en un solo cuerpo bibliográfico textos de carácter científico o documental en forma de libros, tesis, artículos de revistas científicas o culturales y folletos explicativos adjuntos a discos o cassettes, publicados entre 1900 y 1990, que trataran los temas de la música y la danza en sus diferentes géneros y modalidades. La recopilación fue realizada en diversas bibliotecas públicas y privadas del país y consignó textos escritos tanto por autores peruanos como extranjeros. No se incluyeron obras que, a pesar de ser muy conocidas, no se encuentran a disposición del usuario en las bibliotecas del país.

Durante el transcurso de la investigación, que se efectuó en nueve ciudades del país -Lima, Arequipa, Cusco, Puno, Trujillo, Cajamarca, Chiclayo, Piura e Iquitos-, pudimos comprobar con satisfacción que la cantidad de textos producidos era mayor de la que imaginamos, ya que la totalidad de la bibliografía llegó a los 1,250 títulos.

Esta vasta producción, sin embargo, ha sido realizada por los estudiosos -sobre todo provincianos- a pesar del casi inexistente apoyo, académico y económico, de las instituciones culturales del país y sólo ha sido posible gracias a los esfuerzos individuales o colectivos por estudiar las expresiones tradicionales en algunas regiones.¹

Una evaluación preliminar de esta bibliografía me permite concluir que los estudios sobre la música y la danza en el Perú no tienen la homogeneidad que presentan las investigaciones en otras áreas del

conocimiento. Si a este factor le sumamos lo disperso de las fuentes y la poca difusión que se ha hecho de la mayor parte de ellas, comprendemos por qué se afirma que el terreno de la investigación musical y coreográfica está aún poco explorado.

A pesar de ello la mayoría de géneros, danzas e instrumentos peruanos ya han sido registrados por investigadores, intérpretes o simplemente por personas amantes de la música y la danza de diferentes regiones de nuestro país. Lamentablemente muchos de ellos han escrito en tribunas con poca o ninguna vinculación entre sí, lo que no ha permitido que sus trabajos evolucionen ni se enriquezcan con la experiencia y la discusión mutuas.

La bibliografía resultante contiene títulos sobre la música y la danza en sus diferentes expresiones. Cada referencia bibliográfica cuenta con una mención de la fuente donde fue fichada.

Por razones de síntesis, los títulos reproducidos en el presente texto se han limitado a 232 referencias y a sus correspondientes fuentes que consideramos centrales para el estudio de la música y la danza en el Perú. Asimismo, de los temas que expondremos a continuación hemos omitido del trabajo original los rubros "educación", "trabajos teóricos" y "transcripciones" de la música y de los textos de piezas musicales.

Abreviaturas

AMTA	Archivo de Música Tradicional Andina
BIB	Biblioteca
BM	Biblioteca Municipal
CCAN	Centro Cusco de Arte Nativo
CCHSS	Ciencias Histórico Sociales
CCSS	Ciencias Sociales
CEDEP	Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación
CETA	Centro de Estudios Teológicos de la Amazonía
ENF	Escuela Nacional de Folklore
ENM	Escuela Nacional de Música
HEM	Hemeroteca
ICPNA	Instituto Cultural Peruano Norteamericano
INC	Instituto Nacional de Cultura
IRA	Instituto Riva-Agüero
IPA	Instituto Pastoral Andina
NAC	Nacional
PUCP	Pontificia Universidad Católica del Perú
UNMSM	Universidad Nacional Mayor de San Marcos
UNSA	Universidad Nacional de San Agustín
UNSAAC	Universidad Nacional de San Antonio Abad
UT	Universidad de Trujillo

BIBLIOGRAFIA SOBRE MUSICA Y DANZA

I. MUSICA

1. General

BASADRE, Jorge
 "Notas Sobre la Música en el Perú"
En: Historia de la República del Perú. Jorge Basadre. Editorial Universitaria. Vol. 10, pp. 4603-4619. Lima, 1964.

Fuente: AMTA PUCP

BEHAGUE, Gerard
 "Latin American Folk Music". *En: Folk and Traditional Music of The Western Continents*. Bruno Nettl. Prentice-Hall. Englewood Cliffs, 1965.

Fuente: AMTA PUCP

. ——— "Folk and Traditional Music of Latin America: general prospect and research problems". *En: World of Music*, N° 24, pp. 3-21. 1982.

Fuente: AMTA PUCP

CHASE, Gilbert
 "Perú". *En: A Guide to the Music of Latin America*. Organization of American States. Washington D.C., 1962.

Fuente: AMTA PUCP

HOLZMANN, Rodolfo
 "Contribución para una Bibliografía Musical Arequipeña". *En: Boletín del Conservatorio Nacional de Música*, Vol. VI, N° 21, pp. 89-93. Lima, 1949.

Fuente: BIB ENM

. ——— *Introducción a la Etnomusicología. Teoría y Práctica*.

CONCYTEC. Lima, 1987.

Fuente: AMTA PUCP

OLSEN, Dale
 "Folk Music of South America". *En: Music of Many Cultures*. Editado por Elizabeth May. University of California Press, 1980.

Fuente: AMTA PUCP

. ——— "Towards a Musical Atlas of Perú". *En: Ethnomusicology*, Tomo 30, N° 3, pp. 394-412. 1986.

Fuente: AMTA PUCP

PINILLA, Enrique
 "Informe Sobre la Música en el Perú". *En: Historia del Perú*, Tomo IX: Procesos e Instituciones. Editorial Juan Mejía Baca. Lima, 1982.

Fuente: BIB CENTRAL PUCP

RAYGADA, Carlos
 "Panorama Musical del Perú". *En: Boletín Latinoamericano de Música*, Tomo II, Año II, pp. 169-214. 1936.

Fuente: BIB NAC-MUSICOTECA

. ——— "La Música en el Perú". *En: Perú en Cifras*, pp. 910-922. Ediciones Internacionales. Lima, 1944-1945.

Fuente: BIB CENTRAL PUCP

ROMERO, Raúl R.
 "La Investigación Musical en América del Sur". *En: Letras*, N° 90, pp. 71-92. Lima, 1986.

Fuente: AMTA PUCP

. ——— "Panorama de los Estudios Sobre Música Tradicional en el Perú". *En: Boletín del Instituto*

Riva-Agüero, N° 14, pp. 99-116. Lima, 1987.

Fuente: HEM PUCP

. ——— “La Música Tradicional y Popular”. En: *La Música en el Perú*. Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica. Lima, 1985.

Fuente: BIB CCSS PUCP

2. Música Académica

ALARCO LARRABURE, Rosa Alfonso de Silva. Ediciones Casa de las Américas. La Habana, 1981. 204 p.

Fuente: AMTA PUCP

ARROSPIDE DE LA FLOR, César “La Opera de Hace un Siglo en Lima”. En: *Revista de la Universidad Católica del Perú*, Tomo XII, N° 4-5, pp. 165-178. Lima, 1944.

También En: Serie IV: *Estudios de Teatro Peruano* N° 1. Escuela Nacional de Arte Escénico. Lima, 1959. 10 p.

Fuente: BIB NAC-MUSICOTECA

. ——— “Vida Musical de Lima en el Siglo XIX”. En: *Debate* N° 30, pp. 44-48. APOYO. Lima, 1984.

Fuente: HEM PUCP

ARROSPIDE DE LA FLOR, César y Rodolfo HOLZMANN

“Catálogo de los Manuscritos de Música Existentes en el Archivo Arzobispal de Lima”. En: *Cuadernos de Estudio del Instituto de Investigaciones Históricas*, Tomo III, N° 7, pp. 36-49. PUCP. Lima, 1949.

Fuente: BIB IRA PUCP

BEHAGUE, Gerard “The Twentieth Century: the An-

dean Area”. En: *Music in Latin American: an Introduction*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1979.

Fuente: BIB CENTRAL PUCP

ESTENSSORO, Juan Carlos *Música y Sociedad Coloniales. Lima 1680-1830*. Editorial Colmillo Blanco. Lima, 1989. 160 p.

Fuente: BIB CENTRAL PUCP

ESTENSSORO, Mario “La Orquesta Sinfónica Nacional”. En: *Fanal* Vol. XVIII, N° 68. pp. 34-40. International Petroleum Company. Lima, 1963.

También En: *Boletín Interamericano de Música*, N° 40-41. OEA. Washington D.C., 1964.

Fuente: BIB NAC-HEM

GARCIA, Fernando “En Busca de la Música Colonial Sacra en los Conventos de Monjas Limeños”. En: *Ensayos de Música Latinoamericana*. Casa de las Américas. La Habana, 1982.

Fuente: BIB CCSS PUCP

GUTIERREZ VALDEZ, Silvia Marina

Roberto Ojeda Campana, Revolución de la Música Vernacular Cusqueña. Tesis para optar el Grado de Bachiller en Letras y Ciencias Humanas. UNSAAC. Cusco, 1983. 53 p.

Fuente: BIB CCSS UNSAAC CUSCO

HOLZMANN, Rodolfo “Catálogo de la Obra de Theodoro Valcárcel (1902-1942)”. En: *Boletín Bibliográfico*. Año XV, Vol. XII, pp. 135-271. Lima, 1942.

Fuente: HEM UNMSM

. ——— “Catálogo de las Obras de Alfonso de Silva y Vicente Stea”.

En: Boletín Bibliográfico. Año XVI, Vol. XIII, Nº 3-4, pp. 242-252. Lima, 1943.

Fuente: HEM UNMSM

. ——— “Catálogo de las Obras de Daniel Alomía Robles (1871-1942)”. *En: Boletín Bibliográfico. Año XVI, Vol. XIII, Nº 1-2, pp. 25-78. Lima, 1943.*

Fuente: HEM UNMSM

ITURRIAGA, Enrique
“Música Erudita y Tradicional”. *En: Cultura y Pueblo Año 1, Nº 1, pp. 34-35. Lima, 1964.*

Fuente: BIB NAC-HEM

ITURRIAGA, Enrique y Juan Carlos ESTENSSORO
“Emancipación y República: Siglo XIX”. *En: La Música en el Perú. Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica. Lima, 1985. pp. 103-124*

Fuente: BIB CCSS PUCP

MEJIA BACA, Juan
110 Cartas y Una Sola Angustia. Editorial Juan Mejía Baca. Lima, 1975. 269 p.

Fuente: BIB NAC-MUSICOTECA

PINILLA, Enrique
“La Música en el Siglo XX”. *En: La Música en el Perú. Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, Lima, 1985.*

Fuente: BIB CCSS PUCP

QUEZADA MACHIAVELLO, José
“La Música en el Virreinato”. *En: La música en el Perú. Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, Lima, 1985. pp. 65-102*

Fuente: BIB CCSS PUCP

RAYGADA, Carlos
Historia Crítica del Himno Nacio-

nal. Juan Mejía Baca & P. C. Villanueva Editores. Lima, 1954. 444 p.

Fuente: BIB NAC-MUSICOTECA

. ——— “Guía Musical del Perú” (1a, 2a y 3a parte). *En: Fénix, Nº 12, 13 y 14. Lima, 1956-1957.*

Fuente: BIB NAC-HEM

SAS, Andrés

“Notas Para el Estudio de José de Orejón y Aparicio”. *En: Revista Peruana de Cultura, Nº 5, pp. 116-125. Lima, 1965.*

Fuente: HEM PUCP

. ——— *La Música en la Catedral de Lima Durante el Virreynato. Casa de la Cultura; UNMSM. Lima, 1970-1971. 972 p.*

Fuente: BIB NAC-MUSICOTECA

SIXTO PRIETO, Juan
“Operas y Ballets en Lima Colonial”. *En: Cultura Peruana, Año III, Vol. III, Nº 13, pp. 16-18. Lima, 1943.*

También *En: Ensayos de Música Latinoamericana. Casa de las Américas. La Habana, 1982.*

Fuente: BIB CCSS PUCP

. ——— “El Perú en la Música Escénica”. *En: Fénix, Vol. III, Nº 9, pp. 278-351. Lima, 1953.*

Fuente: BIB NAC-HEM

STEVENSON, Robert
“Comienzos de la Opera en el Nuevo Mundo”. *En: Boletín Interamericano de Música, Nº 30, pp. 18-19. OEA. Washington D.C., 1962.*

Fuente: HEM PUCP

. ——— “The South American Lyric Stage to 1800”. *En: Boletín*

Interamericano de Música, N° 87, pp. 1-27. OEA. Washington D.C., 1973.

Fuente: HEM PUCP

———. *The Music of Peru*. OEA, Washington D.C., 1960.

Fuente: BIB ENM

VALCARCEL, Edgar
"Estado Actual de la Composición Musical en el Perú". En: *Cultura y Pueblo*, Año II, N° VII-VIII, pp. 44-45. Lima, 1965.

Fuente: BIB NAC-HEM

VALCARCEL, Luis E.
"Daniel Alomía Robles". En: *Revista del Museo Nacional*, Tomo XI, N° 2, pp. 267-268. Lima, 1942.

Fuente: HEM PUCP

VARGAS UGARTE, Rubén
"Notas Sobre la Música en el Perú". En: *Cuadernos de Estudio del Instituto de Investigaciones Históricas*, Tomo III, N° 7, pp. 23-35. PUCP. Lima, 1949.

Fuente: HEM PUCP

VON GAVEL, Arndt.
Investigaciones Musicológicas de los Archivos Coloniales en el Perú. Asociación Artística y Cultural JUEVES. Lima, 1974. 184 p.

Fuente: BIB ENM

3. Música Tradicional Andina

ALVIÑA, Leandro
"La Música Incaica. Lo que es y su Evolución Desde la Epoca de los Incas Hasta Nuestros Días". En: *Revista Universitaria*, Segunda Epoca, Año XIII, Vol. II, N° 58, pp. 299-328. Cusco, 1929.

Fuente: BM CUSCO

ARGUEDAS, José María
"Folklore del Valle del Mantaro

Provincia de Jauja y Concepción, Cuentos Mágico-realistas y Canciones de Fiestas Tradicionales". En: *Folklore Americano*, Año 1, N° 1, pp. 101-293. OEA. Lima, 1953.

Fuente: HEM PUCP

BRADY, Bárbara
"Symmetry Around a Centre: Music of an Andean Community". En: *Popular Music*, Tomo 6, N° 2, pp. 197-218, 1987.

Fuente: AMTA PUCP

CABALLERO FARFAN, Policarpo
Música Inkaika. Sus leyes y su Evolución Histórica. Comité de Servicios Integrados Turístico Culturales. Cusco, 1988. 375 p.

Fuente: BM CUSCO

CARPIO MUÑOZ, Juan Guillermo
Arequipa, Música y Pueblo. Corporación Departamental de Desarrollo de Arequipa; Instituto Nacional de Cultura, Departamental Arequipa. Arequipa, 1984. 191 p.

Fuente: AMTA PUCP

CASTRO, José
"Sistema Pentafónico en la Música Indígena Precolonial del Perú". En: *Boletín Latinoamericano de Música*, Tomo 4, pp. 835-841, 1938.

Fuente: BIB ENM

DE LA CRUZ FIERRO, Juan
"Folklore Andino I". En: *Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Seminario de Historia Rural Andina*. Lima, 1982. 214 p.

Fuente: AMTA PUCP

DEN OTTER, Elisabeth
"Música y Sociedad en el Callejón de Huaylas, Ancash". En: *Debates en Antropología*, N° 8, pp. 45-65. Lima, 1982.

Fuente: HEM PUCP

. ——— *Music and Dance of Indians and Mestizos in an Andean Valley of Peru*. Eburon. Delft, 1985. 366 p.

Fuente: AMTA PUCP

GARCIA, Fernando

"Proposición Para Clasificar la Flauta de Pan Andina en Perú". En: *Ensayos de Música Latinoamericana*, pp. 184-199. Casa de las Américas. La Habana, 1982.

Fuente: BIB CCSS PUCP

GUSHIKEN, José J.

El Violín de Isua. Biografía de un Intérprete de Música Folklórica. UNMSM. Seminario de Historia Rural Andina. Lima, 1979. 101 p.

Fuente: AMTA PUCP

HARCOURT, Raoul et Marguerite D'

La Musique des Incas et Ses Survivances. Librairie Orientaliste Paul Geuthner. Paris, 1925. 575 p.

También: HARCOURT, Raoul y Marguerite D'. *La Música Incaica y sus Supervivencias*. Occidental Petroleum Company. Lima, 1990. 605 p.

Fuente: BIB NAC-MUSICOTECA

HOLZMANN, Rodolfo

Panorama de la Música Tradicional del Perú. Casa Mozart. Lima, 1966.

Fuente: BIB ENM

. ——— "De la Trifonía a la Heptafonía en la Música Tradicional Peruana". En: *Revista San Marcos*, Nº 8, pp. 5-51. 1968.

Fuente: BIB ENM

. ——— "4 Ejemplos de Música Q'ero". En: *Latin America Music*

Review, Tomo 1, Nº 1, pp. 75-87. 1980.

Fuente: AMTA PUCP

. ——— *Q'ero, Pueblo y Música*. Patronato Popular y Porvenir Pro-Música Clásica. Lima, 1986. 398 p.

Fuente: BIB NAC-MUSICOTECA

. ——— *Jaime Guardia, Charanguista*. Instituto Nacional de Cultura. Lima, 1988. 70 p.

Fuente: AMTA PUCP

PACHECO GARMENDIA, Elsa *Aspectos del Arte Incaico, Música y Danza*. Editores H.G. Rozas Sucesores. Cuzco, 1943. 56 p.

Fuente: BM CUSCO

ROEL PINEDA, Josafat

"Raíz Agraria de la Música Peruana". En: *Agro (Revista del Banco Agrario del Perú)* Tomo 2, Nº 3, pp. 41-43. 1985.

Fuente: AMTA PUCP

ROMERO, Raúl R.

"Musical Change and Cultural Resistance in the Central Andes of Peru". En: *Latin American Music Review*, Tomo 11, Nº 1, pp. 1-35. 1990

Fuente: AMTA PUCP

SARGEANT, Winthrop

"Types of Quechua Melody". En: *The Musical Quarterly*, Tomo 20, Nº 2, pp. 230-245. 1934.

FUENTE: AMTA PUCP

SAS, Andrés

"Ensayos Sobre la Música Inca". En: *Boletín Latinoamericano de Música*, Nº 1, pp. 71-77. 1935.

Fuente: HEM PUCP

TURINO, Thomas

"The Coherence of Social Style and

Musical Creation Among the Ay-mara in Southern Peru". *En: Ethnomusicology*, Vol. 33, Nº 1, pp. 1-30. Michigan, 1989.

Fuente: AMTA PUCP

VALCARCEL, Theodoro

"¿Fue Exclusivamente de 5 Sonidos la Escala Musical de los Incas?". *En: Revista del Museo Nacional*, Nº 1, pp. 118-121. Lima, 1932.

Fuente: HEM PUCP

——— "Síntesis del Plan de Trabajo del Departamento de Folklore". *En: Boletín Latinoamericano de Música*, Nº 2, pp. 458-459. 1936.

Fuente: BIB NAC-HEM

VASQUEZ, Chalena y Abilio VERGARA

Ranulfo, el Hombre. CEDAP. Lima, 1990. 319 p.

Fuente: AMTA PUCP

VIVANCO, Alejandro

Cien Temas del Folklore Peruano. Librería Distribuidora Bende-zú. Lima, 1988. 496 p.

Fuente: BIB NAC-MUSICOTECA

VIZCARRA, Abraham

"Folklore musical Peruano". *En: Revista Universitaria*, Nº 29, pp. 163-198. 1940.

Fuente: BM CUZCO

3.1. Géneros Tradicionales Andinos

ARGUEDAS, José María

Canto Quechua. Compañía Impresiones y Publicidad. Lima, 1938.

Fuente: AMTA PUCP

BERNAL, Dionicio Rodolfo

"El Huaino". *En: Peruanidad*, Vol.

IV, Nº 18, pp. 1438-1445. Ministerio de Gobierno. Lima, 1944.

Fuente: HEM PUCP

——— *La Muliza*. G. Herrera Editores. Lima, 1978. 269 p.

Fuente: AMTA PUCP

CARPIO MUÑOZ, Juan

El Yaraví Arequipeño. La Colmena. Arequipa, 1976.

Fuente: AMTA PUCP

CASQUERO ALCANTARA, Rolando

Antología de la Muliza Cerreña (Historia y Antología de 1880 a 1977). Concejo Provincial de Cerro de Pasco. Cerro de Pasco, 1979. 197 p.

Fuente: BIB CCSS PUCP

CAVERO CARRASCO, Jesús Armando

"El Qarawi y su Función Social". *En: Allpanchis*, Año XV, Vol. XXI, Nº 25, pp. 233-240. Cuzco, 1985.

Fuente: HEM PUCP

ESCOBAR, Gloria y Gabriel

Huaynos del Cusco. Editorial Garcilaso. Cusco, 1981. 535 p.

Fuente: BM CUSCO

FARFAN, J.M. y Jorge LIRA

"Los Himnos Quechuas Católicos Cusqueños". *En: Folklore Americano*, Año III, Nº 3, pp. 121-232. OEA, Comité Interamericano de Folklore. Lima, 1955.

Fuente: HEM PUCP

GARCIA PANTOJA, Juan Mariano

Folklore y Poesía de la Muliza Tarmaña. Tarma, 1973. 143 p.

Fuente: BIB NAC-MUSICOTECA

GUZMAN, Víctor

Cancionero Incaico. Imprenta La

Universidad. Buenos Aires, 1979.

Fuente: BIB ENM

LIENHARD, Martin

"Pachacutiy Taki: Canto y Poesía Quechua de la Transformación del Mundo". En: *Allpanchis*, Año XX, N° 32. pp. 165-198. Cusco, 1988.

Fuente: IPA CUSCO

LIRA, Jorge A.

"Puhllay, Fiesta India". En: *Perú Indígena*, Vol. IV, N° 9, pp. 125-134. Lima, 1953.

Fuente: BIB IRA-PUCP

. ——— *Canto de Amor*. Cusco: 1956.

Fuente: AMTA PUCP

. ——— *Himnos Sagrados de los Andes*. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1959.

Fuente: AMTA PUCP

LUNA, Lizandro

Zampoñas del Kollao. Editorial Los Andes. Puno, 1975. 110 p.

Fuente: BIB CCSS PUCP

MONTOYA ROJAS, Luis Alcibíades

Canción Quechua, Historia y Región en las Provincias Altas del Sur Andino. Tesis de Doctorado. UNMSM. Lima, 1987. 643 p.

Fuente: BIB CENTRAL UNMSM

MONTOYA, Rodrigo, Edwin y Luis
La Sangre de los Cerros. Mosca Azul Editores; CEPES; UNMSM. Lima, 1987. 690 p. Incluye suplemento con transcripciones musicales.

Fuente: AMTA PUCP

NAVARRO DEL AGUILA, Víctor
Pukllay Taki, Sobretiro de la Re-

vista del Instituto Interamericano de Arte, Año I, Vol. I, N° 1. Instituto Americano de Arte. Cusco, 1943. 22 p.

Fuente: BM CUSCO

PAGAZA GALDO, Consuelo

"El Yaraví". En: *Folklore Americano*, Tomo 8, N° 9, pp. 75-141. 1961.

Fuente: HEM PUCP

. ——— *Cancionero Andino Sur*. Casa Mozart. Lima, 1967.

Fuente: BIB ENM

QUIJADA JARA, Sergio

Canciones del Ganado y Pastores. 200 cantos quechua-español. Huanacayo, 1957. 334 p.

Fuente: BIB ENF

ROEL PINEDA, Josafat

"El Carnaval Canka". En: *Tradicción*, Año I, Vol. I, N° 2, pp. 109-118. Cusco, 1950.

Fuente: BIB NAC-HEM

. ——— "El Wayno del Cusco". En: *Folklore Americano*, Año VI-VII, N° 6-7, pp. 109-246. Lima, 1959.

Fuente: HEM PUCP

. ——— "Hacia la Determinación de los Caracteres Típicos del Huayno Cusqueño". En: *Revista del Instituto Americano de Arte*, Año IX, N° 9, pp. 180-212. IIA. Cuzco, 1959.

Fuente: HEM PUCP

TAIPE, Néstor

Los Harauis de Siembra de Matz en las Comunidades Campesinas de La Loma, Santa Cruz de Pueblo Libre y San Antonio. CESCA (Centro de Servicios Campesinos). Huanacayo, 1988. 66 p.

Fuente: AMTA PUCP

VASQUEZ, Chalena; Abilio VERGARA

!Chayraq! Carnaval Ayacuchano. CEDAP; Tarea. Lima, 1988. 395 p.

Fuente: AMTA PUCP

VERGARA FIGUEROA, César Abilio

"Malaya mi Suerte. Ideología Determinista en el Huayno". En: *América Indígena*, Año XLI, Vol. XLI, N° 1, pp. 135-149. México D.F., 1981.

Fuente: HEM PUCP

VILLARREAL, Félix

"El Carnaval y la Marcación del Ganado en Jesús". En: *Folklore Americano*, Año VI-VII, N° 6-7, pp. 94-128. Lima, 1959.

Fuente: HEM PUCP

. ——— "El Wayno de Jesús". En: *Perú Indígena*, Vol. VIII, N° 18-19, pp. 103-133. Lima, 1959.

Fuente: HEM PUCP

3.2. Instrumentos Tradicionales Andinos

BELLENGER, Xavier

"Les Instruments de Musique Dans Les Pays Andins (Equator, Perou, Bolivie). Première partie: Les Instruments Dans Leur Contexte Historico-Geographique". En: *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, Tomo IX, N° 3-4, pp. 107-149. Lima, 1980.

Fuente: HEM PUCP

. ——— "Les Instruments de Musique Dans Les Pays Andins. Deuxième partie. En: *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, Tomo X, N° 1-2, pp. 23-50.

Lima, 1981.

Fuente: HEM PUCP

BOLAÑOS, César

Las Antaras Nasca: Historia y Análisis. CONCYTEC, Programa de Arqueomusicología del Instituto Andino de Estudios Arqueológicos. Lima, 1988. 122 p.

Fuente: AMTA PUCP

CODINA SCARABOTOLO, Maria Eugenia

Instrumentos Musicales y Sociedad Prehispánica de la Costa Central Peruana en el Período Intermedio Temprano. Memoria de Bachiller en Antropología. PUCP. Lima, 1984. 221 p.

Fuente: BIB CCSS PUCP

FORTUN, Julia Elena

"Aerófonos Prehispánicos Andinos". En: *Folklore Americano*, Tomo 18 N° 16, pp. 49-77. 1970.

Fuente: AMTA PUCP

GONZALES BRAVO, Antonio

"Kenas, Pincollos y Tarkas". En: *Boletín Latinoamericano de Música*, N° 3, pp. 25-32. 1937.

Fuente: BIB ENM

. ——— "Trompeta, Flauta Traversa, Tambor, y Charango". En: *Boletín Latinoamericano de Música*, N° 4, pp. 167-175. 1938.

Fuente: BIB ENM

. ——— "Clasificación de los Sicus Aymaras". En: *Revista de Estudios Musicales*, Tomo 1, N° 1 pp. 92-101. 1949.

Fuente: BIB ENM

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA

Mapa de los Instrumentos Musicales de uso Popular en el Perú. INC,

Oficina de Música y Danza. Lima, 1978. 583 p.

Fuente: AMTA PUCP

JIMENEZ BORJA, Arturo
"Instrumentos Musicales Peruanos".
En: Revista del Museo Nacional,
Tomo XIX-XX, pp. 37-190. Lima,
1950-1951.

Fuente: BIB NAC-HEM

. ——— *¡Música Maestro! Instru-
mentos Musicales en la Tradición
Cajamarquina*. Tomo 5. Biblioteca
Campesina. Serie: Nosotros los Ca-
jamarquinos. Cajamarca, 1989. 201
p.

Fuente: AMTA PUCP

PANIAGUA, Félix
"El Charango". *En: Boletín de Lima*
Año 8, Nº 47, pp. 41-48. Lima, 1986.

Fuente: HEM PUCP

PINTO, Arturo
"Instrumentos Musicales Nativos y
Mestizos". *En: Boletín de Lima*, Nº
40, pp. 41-48. Lima, 1985.

. ——— "Afinaciones de la Guita-
rra en Ayacucho". *En: Boletín de
Lima* Año 9, Nº 49, pp. 83-88. Lima,
1987.

Fuente: HEM PUCP

ROEL PINEDA, Josafat
Un Instrumento Musical de Para-
kas y Q'ero. *En: Boletín del Conser-
vatorio Nacional de Música*, Tomo
2, Nº 30, pp. 18-29. 1961.

Fuente: BIB ENM

TURINO, Thomas
"The Charango and the Sirena:
Music, Magic and the Power of
Love". *En: Latin American Music
Review*, Vol. 4, Nº 1 pp. 81-119.
Austin, 1983.

Fuente: AMTA PUCP

. ——— "The Urban-mestizo Cha-
rango Tradition in Southern Peru:
a Statement of Shifting Identity".
En: Ethnomusicology, Vol. XXVIII,
Nº 2, pp. 253-269. Michigan, 1984.

Fuente: AMTA PUCP

VALENCIA, Américo
"Los Chiriguanos de Huancané (1a,
2a y 3a parte)". *En: Boletín de
Lima*, Año 3, Nº 12, 13 y 14. pp.
35-43. Lima, 1981.

Fuente: HEM PUCP

. ——— "Jjaktasiña Irampi Ar-
campi: el Diálogo Musical". *En:
Boletín de Lima*, Año 4, Nº 22, pp.
8-23. Lima, 1982.

Fuente: HEM PUCP

. ——— "El Siku Bipolar en el
Antiguo Perú". *En: Boletín de Lima*.
Año 4, Nº 23, pp. 29-48. Lima, 1982

Fuente: HEM PUCP

. ——— *El Siku Bipolar Altiplá-
nico. Estudio, método y Proyección
del Siku o Zampoña Altiplánica.
Recopilación y Aspectos de la Mú-
sica del Altiplano*. Volumen I. Edi-
torial ARTEX; Taller de Música
Hatarisun. Lima, 1983. 151 p.

Fuente: BIB NAC-MUSICOTECA

. ——— *El Siku o Zampoña. Pers-
pectivas de un Legado Musical
Preincaico y sus Aplicaciones en el
Desarrollo de la Música Peruana*.
ARTEX Editores; Centro de Inves-
tigación y Desarrollo de la Música
Peruana. Lima, 1989. 141 p.

Fuente: BIB NAC-MUSICOTECA

VALENZUELA, Rubén
*La Orquesta Típica del Centro del
Perú*. Tesis, Escuela Nacional de
Música. Lima, 1984.

Fuente: BIB ENM

VEGA, Carlos
La Flauta de Pan Andina. Actas y Trabajos Científicos del XXV Congreso Internacional de Americanistas, Tomo 1, pp. 333-348. La Plata, 1932.

Fuente: AMTA PUCP

VILLARREAL, Félix
"Las Afinaciones de la Guitarra en Huánuco". *En: Revista Musical Chilena*, Año XII, Nº 62, pp. 33-43. Santiago, 1958.

Fuente: BIB ENM

3.3. Arqueomusicología Andina

BOLAÑOS, César
"La Música en el Antiguo Perú". *En: La Música en el Perú*. Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica. Lima, 1985.

Fuente: AMTA PUCP

CASTRO FRANCO, Julio
Música y Arqueología. Eterna. Lima, 1961.

Fuente: AMTA PUCP

GIONO, Guillermo G.
"Una Aproximación al Patrimonio Musical de dos Culturas Peruanas: Nazca y Mochica". *En: Antiquitas*, Tomos 20-21, pp. 8-26. 1975.

Fuente: ATA PUCP

HAEBERLI, Joerg
"The Inca Cantar Histórico: a Lexico-historical Elaboration of Two Cultural Themes". *En: Ethnomusicology*, Tomo 23 Nº 2, pp. 195-204. 1979.

Fuente: AMTA PUCP

HOYLE MONTALVA, Ana María
Patrimonio Musical de la Cultura Moche. Tesis para obtener el título

de Licenciado en Arqueología. Universidad Nacional de Trujillo. Trujillo, 1985. 375 p.

Fuente: BIB CCSS UT

SAS, Andrés
"Ensayos sobre la música Nazca". *En: Revista del Museo Nacional*, Tomo VIII, No. 1. Lima: 1939. pp. 124-138. Lima, 1939.

Fuente: HEM PUCP

ROWE, Ann Pollard
"Textile Evidence For Huari Music". *En: Textile Museum Journal*, Nº 18, pp. 5-18. 1979.

Fuente: AMTA PUCP

VEGA, Carlos
Escalas con Semitonos en la Música de los Antiguos Peruanos. Actas y Trabajos Científicos del XXV Congreso Internacional de Americanistas. Tomo 1, pp. 349-381. La Plata, 1932.

Fuente: AMTA PUCP

3.4 Música Andina Migrante

ARGUEDAS, José María
Nuestra Música Popular y sus Interpretes. Mosca Azul; Horizonte editores. Lima, 1977.

Fuente: AMTA PUCP

DEGREGORI, Carlos I.
"El Otro Ranking: de Música Folklórica a Música Nacional". *En: La Revista*, Nº 4, pp. 34-39. 1981.

Fuente: AMTA PUCP

—. "Huayno, 'Chicha' el Nuevo Rostro de la Música Peruana". *En: Cultura Popular*, Nº 13-14, pp. 187-193. CELADEC. Lima, 1984.

Fuente: HEM PUCP

LLORENS AMICO, José Antonio
"Los Programas Folklóricos en la Radiodifusión Limeña". *En: Materiales para la Comunicación Popular*, N° 6, pp. 2-15. 1985.

Fuente: AMTA PUCP

— *Migrantes Andinos y Radio Difusión: el Caso de los "Programas Folklóricos"*. Memoria de Bachiller en Antropología. PUCP. Lima, 1986. 110 p.

Fuente: BIB CCSS PUCP

MATHEWS, Patricia
"Chicha or Cumbia Tropical Andina? Music and Creation of a New Identity in Peru". *En: Andean Studies Occasional Papers*, pp. 49-60. Bloomington, 1987.

Fuente: AMTA PUCP

NUÑEZ REBAZA, Lucy y José Antonio LLORENS
"La Música Tradicional Andina en Lima Metropolitana". *En: América Indígena*, Año XLI, Vol. XLI, N°1, pp. 53-74. México D.F., 1981.

Fuente: HEM PUCP

QUISPE, Arturo
"La Satanización de la Chicha". *En: Quehacer*, N° 31, pp. 88-96. DESCO. Lima, 1985.

Fuente: HEM PUCP

RABASA, Milka
Literatura Trivial y Poética "Chichera". Tesis de Bachiller en Literatura. PUCP. Lima, 1988. 230 p.

Fuente: BIB CENTRAL PUCP

RAZURI, Jaime
"La Chicha: Identidad Chola en la Gran Ciudad". *En: Debate* N° 24, pp. 72-75. APOYO. Lima, 1983.

Fuente: BIB CEDEP

ROMERO, Raúl R.
"Música Urbana en un Contexto Campesino. Tradición y Modernidad en Paccha (Junín)". *En: Antropologica*, N° 7, pp. 119-133. Lima, 1989.

Fuente: AMTA PUCP

SALCEDO, José María
"El Poder de la Chicha". *En: Quehacer*, N° 31, pp. 88-96. DESCO. Lima, 1985.

Fuente: HEM PUCP

TURINO, Thomas
Power Relations, Identity and Musical Choice: Music in a Peruvian Altiplano Village and Among its Migrants in the Metropolis. Tesis Ph. D. Antropología. The University of Texas at Austin. Austin, 1987. 697 p.

Fuente: AMTA PUCP

— "The Music of Andean Migrants in Lima-Perú: Demographics, Social Power and Style". *En: Latin American Music Review* Vol. 9, N° 2, pp. 127-149. Austin, 1988.

Fuente: AMTA PUCP

— "Somos el Perú [we are Perú]: Cumbia Andina and the Children of Andean Migrants in Lima". *En: Studies in Latin American Popular Culture*, N° 9, pp. 15-37. 1990

Fuente: AMTA PUCP

VASQUEZ RODRIGUEZ, Rosa Elena
"Las Disqueras Absorben los Andes". *En: Música*, N° 100, pp. 21-33. Casa de las Américas. La Habana, 1983.

Fuente: HEM PUCP

VIVANCO GUERRA, J. Alejandro
El Migrante de Provincias como

Intérprete del Folklore Andino en Lima. Tesis de Bachiller en Antropología. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 1973. 259 p.

Fuente: BIB CCSS PUCP

VOLINSKY, Nan Leigh
"A Patron Saint Festival and a Social Dance in Lima, Peru". En: *Andean Studies Occasional Papers*, N° 3, pp. 37-48. 1987

Fuente: AMTA PUCP

4. Música Tradicional Costeña

COLLANTES, Aurelio
Historia de la Canción Criolla. Lima, 1956. 182 p.

Fuente: BIB NAC-MUSICOTECA

LLORENS AMICO, José Antonio
Música Popular en Lima: Criollos y Andinos. IEP; Instituto Indigenista Interamericano. Lima, 1983. 163 p.

Fuente: BIB CENTRAL PUCP

. ——— "De la Guardia Vieja a la Generación de Pinglo: Música Criolla y Cambio Social en Lima, 1900-1940." En: *Lima Obrera*, pp. 252-282. Editado por Steve Stein. El Virrey. Lima, 1986.

Fuente: BIB CCSS PUCP

. ——— "Introducción al Estudio de la Música Popular Criolla en Lima, Perú." En: *Latin American Music Review*, Vol. 8, N° 2, pp. 262-268. Austin, 1987.

Fuente: AMTA PUCP

MEJIA BACA, José
"El Nacimiento de El Triste" En: *Tres*, N° 2, pp. 63-68. Lima, 1939.

Fuente: BIB NAC-HEM

NUÑEZ RABAZA, Lucy y José Antonio LLORENS AMICO

"Lima: de la Jarana Criolla a la Fiesta Andina". En: *Quehacer*, N° 9, pp. 107-127. DESCO. Lima, 1981.

Fuente: HEM PUCP

RAMIREZ, Miguel Justino
Cumananas Piuranas. Recogidas en Huancabamba, Morropón y Catacaos. Chiclayo, 1955. 108 p.

Fuente: BIB NAC-MUSICOTECA

ROCCA, Luis
La Otra Historia. Instituto de Apoyo Agrario. Lima, 1985.

Fuente: AMTA PUCP

ROMERO, Fernando
"Instrumentos Africanos de la Costa Zamba". En: *Turismo*, No. 137, pp. 21-23. Lima, 1939.

Fuente: BIB IRA-PUCP

. ——— *De la Zamba de Africa a la Marinera del Perú*. Actas y Trabajos Científicos del XXVII Congreso Internacional de Americanistas. Tomo II, pp. 105-140. Lima, 1942.

Fuente: BIB NAC-HEM

SANTA CRUZ GAMARRA, César
"La Marinera. Antología Festival de Lima" En: *Folklore*, Vol. 8. Lima: Concejo Provincial. Lima, 1959.

Fuente: AMTA PUCP

. ——— *El Waltz y el Vals Criollo*. Segunda Edición. CONCYTEC. Lima, 1989. 162 p.

Fuente: AMTA PUCP

STEIN, Steve
"El Vals Criollo y los Valores de la Clase Trabajadora en la Lima de Comienzos del Siglo XX". En: *Socialismo y Participación*, N° 17, pp. 43-50. CEDEP. Lima, 1982.

Fuente: HEM PUCP

TOMPKINS, William David
The Musical Traditions of the Blacks of Coastal Peru. Tesis de doctorado en Música. University of California. Los Angeles, 1981. 578 p.

Fuente: AMTA PUCP

VASQUEZ RODRIGUEZ, Rosa Elena

La Práctica Musical de la Población Negra en Perú. Casa de las Américas. La Habana, 1982. 177 p.

Fuente: BIB CENTRAL PUCP

VIDAL DONAIRE, Guido

La Jarana es Piurana. Centro de Investigación y Promoción del campesinado (CIPCA). Piura, 1988. 179 p.

Fuente: AMTA PUCP

ZUÑIGA DE RIOFRIO, Pina

Música y Danzas Folklóricas de Piura. Instituto Nacional de Cultura-Centro de Folklore José María Arguedas. Lima, 1984

Fuente: AMTA PUCP

5. Música Tradicional de la Amazonía

ADAMS, Patsy

"La Música Culina". *En: Perú Indígena*, Vol. X, N° 24-25, pp. 82-87. Lima, 1963.

Fuente: HEM PUCP

BELLIER, Inés

"Los Cantos Mai Juna del Yaje". *En: Shupihui*, Vol. XIII, N° 45-46, pp. 137-164. Iquitos, 1988.

También *En: América Indígena* Vol XLVI, N° 1. México D.F., 1986.

Fuente: BIB CETA IQUITOS

CHAUMEILL, Jean Pierre

"Canto del 'Pijuayo'. En Torno al Bactus Gampaes y su Importancia entre los Yaguas". *En: Amazonía Indígena. Boletín de Análisis*, Año IV, N° 8, pp. 12-14. Iquitos, 1984.

Fuente: BIB CETA IQUITOS

CHIRIF, Alberto y otros

"Voces e Instrumentos de la Selva". *En: Shupihui*, Vol. XIII, N° 45-46, pp. 123-136. Iquitos, 1988.

Fuente: AMTA PUCP

GASCHE, Jürg

"Algunos Buiña 'Cantos de Beber' de los Huitoto". *En: Amazonía Indígena*, Año IV, N° 8, pp. 15-18. Iquitos, 1984.

Fuente: BIB CETA IQUITOS

GUYOT, Mireille

"Cantos del Hacha de los Bora y Miraña de las Selvas Colombiana y Peruana". *En: Amazonía Indígena*, Año IV, N° 8, pp. 19-21. Iquitos, 1984.

Fuente: BIB CETA IQUITOS

PAWLICK, J.

"El Tambor Semeiótico". *En: Revista del Museo Nacional*, Tomo XIX-XX, pp. 21-36. Lima, 1950-1951.

Fuente: BIB NAC-HEM

PINILLA, Enrique

"La Música de la Selva Peruana". *En: Shupihui*, Vol. XIII, N° 45-46, pp. 8-36. Iquitos, 1988.

Fuente: BIB CETA IQUITOS

SANTOS GRANERO, Fernando

"Cantos del Espíritu: Misticismo Indígena en los Trópicos Sudamericanos". *En: Shupihui*, Vol. XIII, N° 45-46, pp. 103-123. Iquitos, 1988.

Fuente: BIB CETA IQUITOS

SHERZER, Joel.
"El Arte Verbal de los Cantos Shamanísticos Cuna". *En: Shupihui*, Vol. XIII, N° 45-46, pp. 177-186. Iquitos, 1988.

Fuente: BIB CETA IQUITOS

SMITH, Richard Chase
"Muerte y Caos / Salvación y Orden: Un Análisis Filosófico Acerca de la música y los Rituales Amuesha". *En: América Indígena*, Año XLII, Vol. XLII, N° 4, pp. 651-686. México D.F., 1982.

Fuente: HEM PUCP

STOCKS, Anthony
"Tendiendo un Puente Entre el Cielo y la Tierra en Alas de la Canción". *En: Shupihui*, Vol. XIII, N° 45-46, pp. 67-99. Iquitos, 1988.

También *En: Amazonía Peruana* N°4, pp. 71-100. CAAAP. Lima, 1979.

Fuente: BIB CETA IQUITOS

II. DANZA

1. Danzas Andinas

ALARCO, Rosa
"Los Negritos de Huánuco". *En: San Marcos*, N° 13, pp. 55-95. Lima, 1975.

Fuente: BIB IRA-PUCP

ANGELES CABALLERO, César
"La Danza de los Shacshas". *En: Perú Indígena*, Vol. IV, N° 9, pp. 135-140. Lima, 1953.

Fuente: BIB IRA-PUCP

BERNAL MALAGA, Alfredo Simón
Danzas de las Etnias Collaguas y Cavanás, un Estudio en la Cuenca del Colca-Cailloma. Tesis de Li-

enciatura en Antropología. UNSA. Arequipa, 1983. 284 p.

Fuente: BIB CCHHSS-UNSA AREQUIPA

BROWN, Michael F.
"Notas Sobre la Chonguinada de Junín". *En: América Indígena*, Vol. XXXVI, N° 12, pp. 375-384. México D.F., 1976.

Fuente: HEM PUCP

CUENTAS ORMACHEA, Enrique
"Elogio de la Pandilla". *En: Revista del Instituto Americano de Arte*, Año II, N° 2, pp. 70-81. Puno, 1953.

Fuente: BIB CCAN CUSCO

. ——— "La Danza 'Choquela' y sus Características Mágico-Religiosas". *En: Boletín de Lima*, Año 4, N° 19, pp. 54-70. Lima, 1982.

Fuente: HEM PUCP

. ——— "Ayarachi: Expresión Musical de un Rito Autóctono". *En: Boletín de Lima*, Año 4, N° 20, pp. 81-91. Lima, 1982.

Fuente: HEM PUCP

. ——— "La Wiphala, Danza del Departamento de Puno". *En: Boletín de Lima*, Año 5, N° 29, pp. 45-56. Lima, 1983.

Fuente: HEM PUCP

GARCIA, José Uriel
Las Danzas Indígenas del Perú como Elementos Teatrales en las Epocas Incaica y Colonial. Serie: Estudios de Teatro Peruano N° 8. Escuela Nacional de Arte Escénico. Lima, 1955. 16 p.

También *En: Letras*, Año II, N° 3, pp. 9-31. UNSAAC. Cusco, 1968.

Fuente: HEM UNSAAC CUSCO

GILT CONTRERAS, Mario Alberto
"La Danza de los K'achampa". *En: Revista del Instituto Americano de*

Arte, Año IX, Nº 11, pp. 75-95. Cusco, 1963.

Fuente: BIB NAC-HEM

GORBAK, Cecilia y otros
"Batallas Rituales del Chiaraje y del Tocto de la Provincia de Kanas (Cusco-Perú)". *En: Revista del Museo Nacional*, Tomo XXXI, pp. 245-304. Lima, 1962.

Fuente: HEM PUCP

JIMENEZ BORJA, Arturo
"La Danza en el Antiguo Perú (Epoca Inca)". *En: Revista del Museo Nacional*, Tomo XV, pp. 122-159. Lima, 1946.

Fuente: HEM PUCP

. ——— "Coreografía Colonial II".
En: Mar del Sur, Año II, Vol. II, Nº 7, pp. 31-41. Lima, 1949.

Fuente: BIB NAC-HEM

. ——— "Coreografía Colonial II".
En: Mar del Sur, Año II, Nº 8, pp. 11-29. Lima, 1949.

Fuente: BIB NAC-HEM

. ——— "La Danza en el Antiguo Perú". *En: Revista del Museo Nacional*, Tomo XXIV, pp. 111-136. Lima, 1955.

FUENTE: HEM PUCP

JIMENEZ BORJA, Arturo y Hermógenes COLAN SECAS
"Danza de los Parlampanes". *En: Estudios de Teatro Peruano*, Serie IV, Nº 150. Lima, 1978. 5 p.

Fuente: BIB NAC-MUSICOTECA

MENDOZA-WALKER, Zoila
"La Danza de los Avelinos, sus Orígenes y sus Múltiples Significados". *En: Revista Andina*, Tomo 7, Nº 2, pp. 501-521. Cusco, 1989.

Fuente: AMTA PUCP

MERINO DE ZELA, Mildred
"Folklore Coreográfico e Historia". *En: Folklore Americano* Nº 24, pp. 67-94. México D.F., 1977.

Fuente: BIB NAC-HEM

NUÑEZ REBAZA, Lucy
La Vigencia de la Danza de las Tijeras en Lima Metropolitana. Tesis de Magister en Antropología. PUCP. Lima, 1985, 338 p.

Fuente: BIB CCSS PUCP

ORELLANA VALERIANO, Simeón
"Los Huatrilas de Jauja: Folklore del Valle del Mantaro". *En: Folklore Americano*, Año XIX-XX, Nº 17, pp. 230-238. Lima, 1971-1972.

Fuente: HEM PUCP

. ——— "La Huaconada de Mito".
En: Anales Científicos, Nº 1, pp. 457-602. Huancayo, 1972.

Fuente: AMTA PUCP

. ——— "La Pachahuara de Acollla: una Danza de los Esclavos Negros en el Valle de Yanamarca". *En: Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, Tomo V, Vol. 1-2, pp. 149-165. Lima, 1976.

Fuente: HEM PUCP

PANIAGUA, Félix
"Glosas de Danzas del Altiplano Peruano." *En: Boletín de Lima*, Año 3, Nº 15, pp. 43-60. Lima, 1981.

Fuente: HEM PUCP

PATRON MANRIQUE, José
La Pandilla Puneña. Editorial Samuel Frisancho Pineda. Puno, 1984. 112 p.

Fuente: BIB IRA PUCP

PORTUGAL CATACTORA, José
Danzas y Bailes del Altiplano. Editorial Universo. Lima, 1981. 198 p.

Fuente: BIB NAC-MUSICOTECA

PULGAR VIDAL, Javier
 "Notas del Folklore Peruano. Los negritos". *En: Revista de la Universidad Católica del Perú*, Tomo III, Año IV, N° 13, pp. 185-196. PUCP. Lima, 1935.

Fuente: BIB IRA-PUCP

ROEL PINEDA, Josafat
 "Música y Coreografía Tradicionales: la Danza de los C'uncos (Chunchos) de Paucartambo. *En: Tradición*, Año I, Vol. I, N° 1, pp. 59-70. Cusco, 1950.

Fuente: BIB NAC-HEM

. ——— "La Danza del Cóndor". *En: Tradición*, Año I, Vol. II, N° 3-6, pp. 135-141. Cusco, 1950.

Fuente: BIB NAC-HEM

. ——— "Bailes y Danzas en el Perú". *En: Perú Indígena*, Vol. 12, N° 27, pp. 105-113. Instituto Indigenista Peruano. Lima, 1988.

Fuente: HEM PUCP

RUIZ, María Angélica
 "Doce Pares de Francia en el Ande Peruano". *En: Folklore Americano*, Año XVII-XVIII, N° 16, pp. 211-230. Lima, 1969-1970.

Fuente: HEM PUCP

SALAS PONZE, María Carmen
Diez Danzas Indígenas del Departamento de Puno. Tesis de Bachillerato en Humanidades. UNMSM-Facultad de Letras. Lima, 1945. 69 p.

Fuente: BIB CENTRAL UNMSM

VAN KESSEL, Juan
Danzas y Estructuras Sociales de los Andes. IPA. Cusco, 1981. 315 p.

Fuente: BIB CCSS-PUCP

VASQUEZ, Emilio
 "Coreografía Titikaka". *En: Folklo-*

re, Año II, N° IX, pp. 178-180. Lima, 1943.

Fuente: BIB NAC-HEM

VELLARD, J. y Mildred MERINO DE ZELA

Etudes Sur le Lac Titicaca VI. Bailes Folkloricos del Altiplano. Anses du Haut-Plateau Bolivien (Extrait des Travaux de L'Institut Francais detudes Andines). Tome IV, pp. 475-602.

Fuente: AMTA PUCP

VERGER, Pierre

Fiestas y Danzas en el Cusco y en los Andes. Segunda Edición. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1951. 199 p.

Fuente: BIB CENTRAL UNSA AREQUIPA
 BIB CCSS PUCP

2. Danzas Costeñas

AGUILAR LUNA VICTORIA, Carlos.

La Marinera: Baile Nacional del Perú. Alcances Teóricos para la Ejecución del Baile de la Marinera. Ilustraciones e Informaciones Folkloricas. Grupo Acuario; CONCYTEC; Ministerio de Educación. Lima, 1989. 305 p.

Fuente: INC TRUJILLO-LA LIBERTAD

ASSUNCAO, Fernando

"Aportaciones para un Estudio sobre los Orígenes de la Zamacueca". *En: Folklore Americano*, Año XVII-XVIII, N° 16, pp. 5-39. Lima, 1969.

Fuente: HEM PUCP

BANCO DE CREDITO

Signo e Imagen: la Marinera, la Danza Nacional del Perú. Banco de Crédito del Perú. Lima, 1988.

Fuente: AMTA PUCP

- GALVEZ, José
 “La Marinera”. *En: IPNA*, Año 1, Vol. 1, N° 1, pp. 20-31. Lima, 1944.
Fuente: BIB ICPNA
- GALVEZ, José y otros
La Marinera. Club Libertad; Banco de Crédito. Lima, 1988. 98 p.
Fuente: AMTA PUCP.
- QUILLAMA POLO, Elena L.
El Tondero como Expresión Folklórica y Artística del Perú. Lluvia Editores; CONCYTEC. Lima, 1990. 169 p.
Fuente: AMTA PUCP
- RAVINES, Rogger
 “Moros y Cristianos”, Espectáculo Tradicional Religioso de San Lucas de Colán, Piura. *En: Boletín de Lima*, Año 10, N° 56, pp. 41-52. Lima, 1988.
Fuente: HEM PUCP
- ROMERO, Fernando
 “Ritmo Negro en la Costa Zamba”. *En: Turismo*, Año XIV, N° 135, pp. 20-21. Lima, 1939.
Fuente: BIB NAC-HEM
- . ——— “La Zamba, Abuela de la Marinera”. *En: Turismo*, Año XIV, N° 141, pp. 30-31. Lima, 1939.
Fuente: BIB NAC-HEM
- . ——— “Cómo era la Zamacueca Zamba”. *En: Turismo*, Año XIV, N° 146, pp. 11-12. Lima, 1939.
Fuente: BIB NAC-HEM
- . ——— “La Evolución de ‘La Marinera’. La Zamba Colonial, Abuela de la Marinera”. *En: ICPNA*, Año III, Vol. VI, N° 6, pp. 29-33. Lima, 1946.
Fuente: BIB ICPNA
- . ——— “La Evolución de La Marinera” (2a parte). *En: ICPNA* Año III, Vol. VII, N° 7, pp. 11-22. Lima, 1946.
Fuente: BIB ICPNA
- “La evolución de La Marinera” (3a parte). *En: ICPNA*, Año IV, Vol. VIII, N° 12, pp. 12-20. Lima, 1947.
Fuente: BIB ICPNA

1. En este campo son pioneros los grupos formados en el sur andino como el Instituto Americano de Arte de Cusco y su similar de Puno. Asimismo podemos apreciar otros esfuerzos en la actualidad como el trabajo del Grupo TEA de Chiclayo y algunas Escuelas Regionales de Música.

Raúl R. Romero. Sociólogo y etnomusicólogo peruano. Obtuvo su licenciatura en sociología en la Universidad Católica del Perú y su doctorado en etnomusicología en la Universidad de Harvard. Es investigador del Instituto Riva Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú, institución donde dirige desde 1985 el proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina.

Thomas Turino. Etnomusicólogo estadounidense. Es profesor de la Universidad de Illinois en Urbana Champaign. En el Perú ha investigado la música del sur andino peruano, en particular la de los departamentos del Cuzco, gracias a una beca de la Interamerican Foundation (1982), y de Puno, con el apoyo de la Comisión Fulbright (1984-1985). Es autor de los libros *Moving Away from Silence. Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration* (1993) y *Nationalism, Cosmopolitanism and Popular Music in Zimbabwe* (en prensa).

Zoila Mendoza. Antropóloga peruana. Obtuvo su licenciatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú y su doctorado en la Universidad de Chicago. Ha realizado estudios sobre las fiestas religiosas y las danzas en el valle del Mantaro y en el Cuzco, analizando los diversos aspectos de la construcción de las identidades étnicas/raciales en el Perú. Actualmente es profesora en el Departamento de Música y está asociada al Departamento de Antropología en la Universidad de California, Davis.

Gisela Cánepa Koch. Antropóloga peruana. Obtuvo su licenciatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú y es candidata al doctorado en la Universidad de Chicago. Como investigadora del Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina entre los años 1986 y 1994 ha realizado investigaciones sobre la significación ritual de las máscaras y danzas andinas en el Cuzco, Cajamarca, Lambayeque, Puno y el valle del Colca. Es autora del libro *Máscara, transformación e identidad en los Andes* (1998). Actualmente es profesora en el área de antropología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

James M. Vreelland, Jr. Antropólogo estadounidense. Candidato al doctorado en la Universidad de Texas en Austin. Desde hace más de una década ha residido en Lambayeque (costa y sierra norte del Perú), realizando investigaciones sobre la ciencia, el arte y la cultura de esa región.

Michelle Bigenho. Antropóloga estadounidense. Luego de graduarse en la Universidad de California en Los Angeles, obtuvo su Magister en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Actualmente está terminado de redactar su tesis de doctorado en la Universidad de Cornell.

Manuel Ráez Retamozo. Antropólogo peruano. Se graduó en la Pontificia Universidad Católica del Perú. De 1985 a 1994 fue investigador del Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina, habiendo trabajado en diversas regiones del sur, centro y norte de los Andes peruanos. Actualmente es investigador asociado del Archivo de Música Tradicional Andina y se encuentra reuniendo una importante colección de videos etnográficos sobre fiestas y rituales andinos.

Leonidas Casas Roque. Ha sido investigador del Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina de 1988 a 1992. Participó en las investigaciones realizadas en las regiones de Cajamarca, del valle del Colca, del Cuzco, de Lambayeque y de Puno. Ha sido profesor en la Universidad de Zurich, en Suiza, y trabaja en el Archivo Etnomusicológico de la misma universidad.

Ana María Béjar. Antropóloga peruana. Se graduó en la Universidad Católica del Perú. En 1990 obtuvo una beca de la Asociación Peruana de Fomento a las Ciencias Sociales para elaborar una bibliografía sobre música y danzas en el Perú, reuniendo 1,250 títulos a lo largo de una investigación en diversas regiones del país. Fue investigadora del Proyecto de Preservación de la Música Tradicional Andina durante 1988 y 1989.



PUBLICACIÓN DEL INSTITUTO RIVA-AGÜERO

Nº 130

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES DE
TAREA ASOCIACIÓN GRÁFICA EDUCATIVA
PSJE. MARÍA AUXILIADORA 156 - BREÑA
TELÉF. 424-8104 / TELEFAX: 424-1582
FEBRERO DE 1998.
LIMA - PERÚ

La fiesta andina congrega y conmueve pueblos enteros, marca de modo imborrable el ciclo anual de la vida campesina y expresa inequívocamente la identidad de sus protagonistas.

La música, las danzas y las máscaras son elementos insustituibles en ella, y constituyen sus manifestaciones de mayor simbolismo, emotividad y vistosidad. Pocas veces, sin embargo, estas formas de expresión cultural han sido tratadas con la atención debida por los estudiosos de la cultura andina.

En este libro, estos tres aspectos de la fiesta andina son enfocados desde la antropología y la etnomusicología por varios investigadores a través de diversos estudios de caso en diferentes regiones de los Andes del Perú.

Completa esta obra una bibliografía selectiva sobre música y danzas en el Perú.

**Ana María Béjar / Michelle Bigenho / Gisela Cánepa Koch
Leonidas Casas Roque / Zoila Mendoza
Manuel Ráez Retamozo / Raúl R. Romero
Thomas Turino / James M. Vreeland, Jr.**