

# FOLKLORE

ARTE, CULTURA y SOCIEDAD

REVISTA DEL CENTRO UNIVERSITARIO DE FOLKLORE - UNMSM

Año 1 - Número 2 - Noviembre 2010



**LA NEGRERÍA  
EN EL PERÚ**

La cultura andina se presenta como un universo simbólico complejo que alberga y narra su propia historia, la llegada de la cultura hispana sólo ha incrementado su contenido y formas expresivas, como la música y la danza (hoy llamada folklórica).

Muestra máxima de estas formas simbólicas son las danzas referidas a la presencia negra en el mundo andino, las que son conocidas como: "Negrería", "Negros", "Negro", "Negritos", "Negrazos", "Negrada", "Morenada", etc. Una forma narrativa muy creativa del pueblo con los que logra perennizar específicos procesos históricos y a los que hemos llamado genéricamente "Negrería Andina".

Este es el tema que aborda el presente número de **"FOLKLORE: Arte, Cultura y Sociedad"**, revista académica del Centro Universitario de Folklore de la UNMSM.

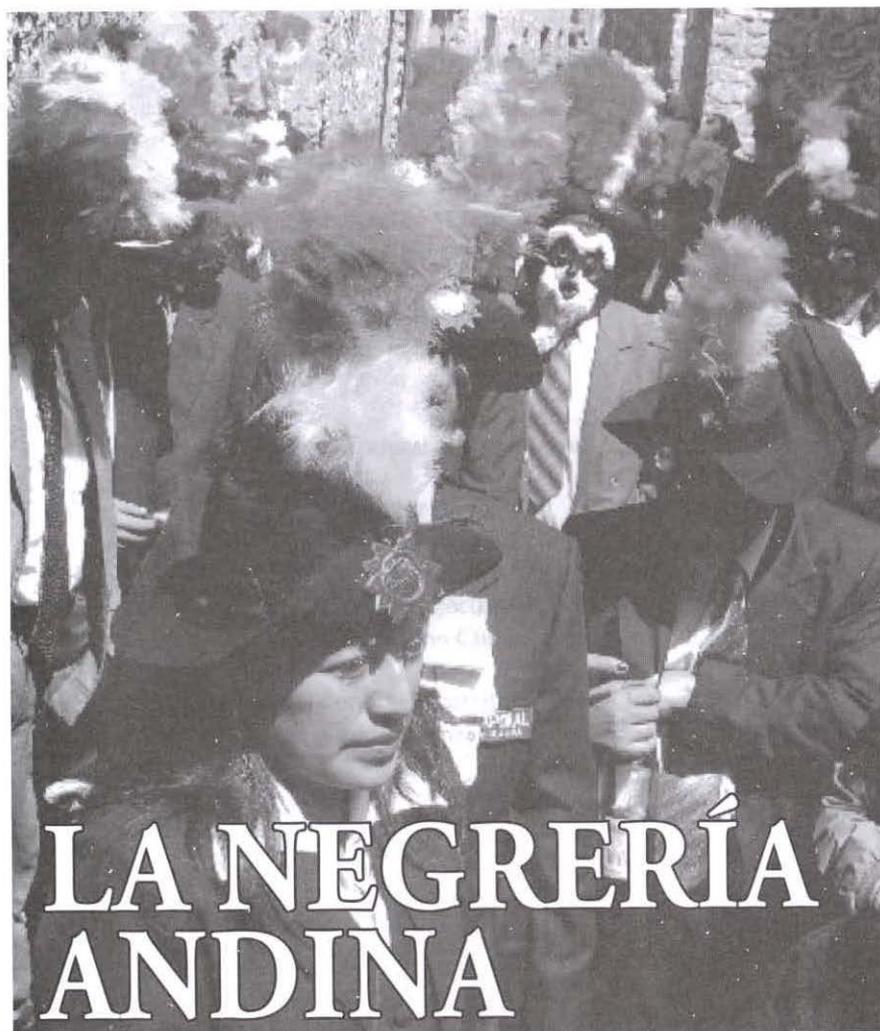
Carlos Sánchez  
Director



**FOLKLORE**  
ARTO, CULTURA Y SOCIEDAD

# FOLKLORE

*ARTE, CULTURA Y SOCIEDAD 2*



LA NEGRERÍA  
ANDINA

UNMSM-CEDOC

© **Centro Universitario de Folklore**  
Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Noviembre de 2010

**UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS**

Rector

Dr. Luis Izquierdo Vásquez

Vicerrector Académico

Dr. Víctor Peña Rodríguez

Vicerrectora de Investigación

Dra. Aurora Marrou Roldán

**CENTRO CULTURAL DE SAN MARCOS**

Director General

Lic. Carlos del Águila Chávez

Director Ejecutivo

Lic. Marino Cuarez

Director del Centro Universitario de Folklore

Lic. Carlos Sánchez Huaranga

## REVISTA DE FOLKLORE

Dirección postal  
Centro Cultural de San Marcos  
Av. Nicolás de Piérola 1222, Parque Universitario, Lima  
Teléfono: 427-7351

Hecho el Depósito Legal en la biblioteca Nacional del Perú:  
2010-14485

Portada: Edgar Carrasco Bravo  
Foto: Carlos Sánchez H.

Compilación y edición de textos:  
Carlos Sánchez H.  
Víctor Huaylla Q.  
Rubén Suárez E.

Traducción de textos:  
César Espino Salazar y Albert Guerrero Ñaupas

Diagramación e impresión:  
Centro de Producción Editorial e Imprenta de la UNMSM  
Teléfono: 6197000, anexos: 6009 y 6015  
Tiraje: 500 ejemplares

# SUMARIO

- |            |  |
|------------|--|
| <b>11</b>  | Presentación<br><b>Luis Repetto</b>              |
| <b>15</b>  | La Negrería de Huancaya<br><b>Carlos Sánchez</b> |
| <b>71</b>  | El Qhapaq Negro<br><b>Chalena Vásquez</b>        |
| <b>107</b> | Los Negritos de Otuzco<br><b>Luis Millones</b>   |
| <b>127</b> | Los Negritos de Huánuco<br><b>Rosa Alarco</b>    |
| <b>179</b> | La Morenada<br><b>René Calsín</b>                |
| <b>193</b> | Sobre los autores                                |



## PRESENTACIÓN

Las danzas de origen africano atraviesan transversalmente todo el territorio nacional, en la mayoría de las regiones tenemos distintas interpretaciones de la presencia de este sector de nuestra población. El tema musical es el más diverso debido a las diferencias en la interpretación de acuerdo al lugar de procedencia. Está pendiente un estudio de la interpretación del movimiento del cuerpo en la danza de acuerdo a las distintas interpretaciones. En la mayoría de los casos se trata de reinterpretaciones de un sentir colectivo. En algunos casos se trata de mantener la tradicionalidad y rigurosidad y en otros de la innovación, se entremezclan sentimientos, coreografías y músicas diversas desde los andes en su gran mayoría. En la costa, evidentemente se trata de otras interpretaciones porque son las propias comunidades descendientes de poblaciones africanas de distinto origen que han logrado un conjunto de danzas reinterpretadas y de nueva data como una expresión del sentimiento y con una gran libertad en la interpretación coreográfica.

Las investigaciones relacionadas con la presencia negra en nuestro país se han incrementado en los últimos tiempos. Evidentemente que han contribuido a estas propuestas el surgimiento del Instituto de Poblaciones Andinas, Amazónicas y Afroperuanas que además ha dado como consecuencia la visibilización de la presencia histórica de estas poblaciones en nuestro territorio en estos casi 500 años de poblamiento. Se han creado museos como el de Museo Afroperuano de Zaña o el Museo Nacional Afroperuano y se han intensificado las publicaciones.

En este marco situacional surgen las investigaciones universitarias a través de publicaciones que intentan mostrar la trascendencia de lo negro en el Perú y las distintas versiones de la presencia africana a través de las

danzas y la música así como otras expresiones sociales que están generalmente asociadas al mundo de la fiesta. La fiesta en el mundo andino es un espacio de intercambio, de prestigio y compromiso con su propia comunidad y por supuesto con sus pobladores. La iglesia juega un papel importante y la visión de los andinos de la presencia de los negros incluso en algunos casos en comunidades que no han tenido dicha presencia y que la danza se instaura desde tiempos anteriores al siglo XX.

La revista de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos siguiendo su compromiso con la investigación asume esta publicación con la intención de dar a conocer a los investigadores y a la comunidad los aportes de la presencia negra en comunidades tan cercanas como la propia sierra de Lima, Huancaya en Yauyos, que a pesar de haber transcurrido 475 años de la fundación española de la Ciudad de los Reyes todavía existen comunidades andinas como hace casi cinco siglos y donde se desarrolla estas actividades festivas imbuidas de gran contenido y autoestima con sus pobladores. Además la investigación se desarrolla este año 2010 lo cual nos permite tener una visión cercana de la importancia de estas manifestaciones y aunarse a la pasión de los miembros del Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Esta investigación nos presenta hasta tres tipos especiales de representación artística perfectamente delineadas en la investigación lo que nos hace recordar la publicación del doctor Juan José Vega sobre los Aportes de la Cultura Afroperuana editado por la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle en la cual nos da hasta 149 variedades de danzas de origen africano en nuestro país.

Así como se presenta la Negrería de Huancaya en Yauyos como producto de una visita realizada este año, la etnomusicóloga Rosa Elena "Chalena" Vásquez nos presenta un recuento de la presencia de los Qhapaq Negro (negro rico poderoso) en las festividades de la Fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo en 1985 y nos acompaña su propuesta de registros musicales en pentagrama lo que nos permite analizar la transformación de la música y su innovación si la hubiera. Letras, cantos,

melodías y fotografías de la entrañable Addie Barandiaran perfectamente registrados como un antecedente de una de las fiestas más significativas del Cusco en el mes de julio de cada año.

Luis Millones nos entrega el artículo sobre los negros esclavos de la Virgen de la Puerta de Otuzco a 72 kilómetros de la ciudad de Trujillo en las serranías de la región La Libertad. Entre el 11 y 16 de diciembre de cada año se lleva esta celebración que es una de las más concurridas de la sierra norte del país, logra convocar a casi 100,000 visitantes cada año. La presencia de danzas con personaje negros es de las más antiguas en la representación de esta fiesta. Gitanos, cóllas y negros, comunidades disímiles se hacen presente en las representaciones para bailar alrededor de la Virgen de la Puerta cuya imagen despierta las más vibrantes emociones dentro de sus fieles, es tratada casi como un ser divino y humano. La organización religiosa alrededor de la imagen le brinda un trato divino y sus requerimientos son cubiertos por una organización humana que vive para el servicio de esta imagen.

Rosa Alarco, investigadora sanmarquina, fundadora del coro y la peña folklórica de la UNMSM se hace presente con su investigación alrededor del 1975 sobre la representación de los Negritos de Huánuco, trabajo no superado y que nos demuestra la presencia de los negros esclavos en esta parte oriental del país. Los Negritos de Huánuco constituyen la más clara expresión de la presencia de los negros esclavos en los andes centrales orientales es una expresión tradicional arraigada fuertemente en la población local. Constituye un caso único debido a la representación fuertemente vinculada a las celebraciones más importantes del calendario festivo de la región Huánuco. Además es la más clara expresión de la presencia africana en esa región durante los años del virreinato. No constituye la visión de afrodescendientes sino la visión del poblador andino contemporáneo que ha recibido la interpretación de la danza de generación en generación, es la pervivencia de la memoria colectiva. Las investigaciones de Rosa Alarco son pioneras por la metodología utilizada y el trabajo de campo realizado en los años sesenta lo que nos demuestra en la actualidad la pervivencia de la danza y su innovación en los tiempos contemporáneos. Es el tema de la indumentaria, la sombrerería y las

máscaras las que denotan mayor cambio años a año, ya sea durante las fiestas de navidad hasta la bajada de reyes o las celebraciones alrededor de las fiestas conmemorativas de la fundación española de la ciudad alrededor del 15 de agosto de cada año.

Finalmente René Calsin, historiador muy reconocido de Juliaca (Puno) nos presenta una serie de versiones muy coherentes sobre la aparición y desarrollo de la Morenada en el altiplano peruano/Boliviano de indispensable lectura para los que se encuentran comprometidos en el tema.

En este ámbito la presencia de esta Revista de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos cumple una noble misión, la de acercar a los interesados en estos temas esta cuidadosa selección de artículos vinculados a una parte de nuestra historia que es importante visibilizar como testimonio de la diversidad de nuestra cultura.

LUIS REPETTO  
Noviembre de 2010

# LA NEGRERÍA DE HUANCAYA YAUYOS<sup>1</sup>

CARLOS SÁNCHEZ H.

## RESUMEN

La negrería de Huancaya (Yauyos - Lima) es una de las manifestaciones artísticas más simbólicas que evoca la presencia del hombre afro en tierras andinas, se trata de una danza que tiene un lenguaje inconfundible. Es más trascendental en la medida que en la actualidad esta fiesta de la negrería forma parte intrínseca de la realidad social del pueblo de Huancaya incrustada con nuevos elementos de cambio y continuidad, he aquí un intento etnográfico y explicativo de esta fiesta y danza.

## ABSTRACT

The artistic expressions of black people in Huancaya (Yauyos-Lima) are cultural manifestations that evoke the presence of afro descendants in andean land. We are talking about a dancing which it has an unmistakable language. This expression is of great significance because in these times, the cultural manifestations of black people in the andes, are part of the social reality of Huancaya, which experiments new changes and continuity. This is an ethnographic essay that tries to explain this party and this dancing.

1 El presente artículo fue realizado en base a una visita al distrito de Huancaya en Yauyos - Lima durante la fiesta de la negrería huancayana el 31 de enero de 2009 y el 1, 2 y 3 de diciembre de 2010, al que asistimos con un equipo de profesores e integrantes del Centro Universitario de Folklore de la UNMSM.

“Uno de los trece inmortales de la Isla del Gallo fue también un negro, llevado posteriormente a Tumbes. Causa espanto y curiosidad –afirma un cronista de la época– esta variedad étnica entre los sencillos tumbesinos quienes lo lavan, lo hacen hablar y absorbe por completo su atención hasta que prorrumpen en ruidosas manifestaciones de hilaridad al ver la franca alegría del africano y el notable contraste que ofrecía la blancura de sus ojos y de sus dientes y el fondo negro de su rostro.” (Mac Leann, 1948)<sup>2</sup>

Desde su llegada, conjuntamente con los hispanos, la raza “negra” ha causado profunda impresión en el poblador andino al punto de inscribirse en su memoria histórica, más aún por el estado tiranizado en el que llegó. Por ello, en la mayoría de lugares del continente y muchas veces a pesar de no haber interactuado con ellos, encontramos reminiscencias de la presencia negra expresada, por ejemplo, en la existencia de una gran variedad de “danzas de negros”, “danzas afro peruanas” o “negrerías” que se hallan diseminadas a lo largo de nuestra patria y que han sido incluidas en el amplio universo de la danza folklórica peruana.<sup>3</sup>

Durante la colonia estas poblaciones llegaron al Perú como propiedad de los colonos españoles y fueron llevadas a diferentes espacios geográficos y pisos ecológicos como esclavos hasta que encontraron su liber-

2 Roberto Mac-Leann y Estenos “Negros en el Nuevo Mundo” Lima 1948.

3 El Profesor Rubén Suárez Espinoza, Director del Elenco de Danzas de la UNMSM nos cita algunas danzas representativas del Perú por departamentos: Lima (Festejo, Aguenieve, Zamacueca, Son de los diablos, Negrerías de Yuyos, Negritos de Canta, Negritos de Huaral, Negrada de Cajatambo), Huánuco (Negritos de Huánuco, Jija de Llata, Tucuman de Jesús), Cerro de Pasco (Negritos de Huayllay, Chacranegro), Junín (Negrería de Mito, Pachahuara, Chacranegro, Negritos de Sincos), Puno (Tundiquis, Tuntuna, Morenada, Rey Moreno), Huancavelica (Negritos de Santiago de Chocorvos, Negritos), Cusco (Negro negro, Qhapac Negro, negrillo), Arequipa (Los Negrillos de Chivay, Los Negritos de Madrigal), Apurímac (Negrillos de Andahuaylas), Ayacucho (Negritos de Ishua, de Puquio, negritos de Lucanas, de San Sebastián de Sacaca, Negritos de Coracora), Ancash (Negrería de la Merced, Shararitas, Negritos de Ticllos, Negritas de Ocros, de Huacllán – Aija, negritos de Recuay, negritos de Huallanca, de Pomabamba, de Lucma, de Musga, de Ocros, etc.), La Libertad (Negritos de Otuzco, Negros de Huamachuco, Negritos de Jallanca), Lambayeque (danza de los negros o negritos), Ica (Negritos de Ocucaje), Moquegua (Negritos Reyes de Putina), Piura (Negritos de Nnari-Walac), etc.



Llegada de los esclavos negros al nuevo mundo, el origen de las negrerías.



El "Atajo de negrito", danza negra.

tad en 1854. Durante este periodo colonial e inicios de la república, las sociedades andinas, que fueron testigos del pasaje cruento de esta raza, plasman en sus lenguajes y formas de narrar y perennizar su historia (en la construcción de las llamadas danzas folklóricas) esta inefable presencia; así nacen las “negrerías” que se van a extender en casi todo el Perú (más aún en un radio geográfico que comprende la sierra norte, central y sierra sur, principalmente departamentos de Ancash, Lima, Junín, Huancavelica, Cusco y Puno). Estas danzas andinas que representan y recuerdan al “negro esclavo” van a llegar hasta nuestros días vívidamente compatibles con las transformaciones sociales del siglo XX que no ha hecho sino moldear formas y sentidos necesarios para su continuidad.

El incremento o desaparición de personajes, pasos y coreografías, los cambios en los vestuarios, las transformaciones en la música y demás variaciones, son procesos que expresan justamente vitalidad y vigencia de estas “negrerías” y su importancia para las poblaciones que las representan.

De esta manera, la presencia de las poblaciones negras ha dado origen y forma a tres espacios o tipos peculiares de realización y expresión artística (danzaria y musical) en el Perú, el que hoy conocemos como “danzas folklóricas afro peruanas”:<sup>4</sup>

1) **Las danzas negras.**- Danzas de origen colonial recreadas por la misma población negra, que hasta la actualidad siguen practicando los descendientes de las mismas y que han formado un área cultural (obviamente asentado en un espacio geográfico común); el caso concreto en la actualidad es la danza o la fiesta del Hatajo (o Atajo) de negritos casi como caso único y que se puede observar en el distrito de El Carmen, Chincha, Ica. En este rubro también podemos incluir la Saya, danza de orígenes afro en la zona yunga boliviana, lo bailan hasta la actualidad descendientes de población negra llevados a esa zona en épocas coloniales.<sup>5</sup>

4 Usaremos a lo largo del trabajo indistintamente los términos “danzas afro peruanas” como “danzas negras” sin detenernos en sus significaciones específicas.

5 Al respecto se dice: “Su origen africano está implícito en la deformación del vocablo Nsaya de Origen Kikongo (Africa); así la saya etimológicamente significa: trabajo en común bajo el mando de un (a) cantante principal (...) Preside el grupo uno o dos caporales (achachis) al estilo del capataz que siendo moreno vestía al estilo de un patrón del tiempo colonial. El caporal lleva



Festejo, Zamacueca, Lavanderas, etc., danzas reconstruidas a inicios del siglo XX desde un nuevo imaginario sobre "lo negro en el Perú".

2) **Las danzas afro-peruanas.**- Danzas de orígenes republicanos y capitalinos, reconstruidos por descendientes de ex esclavos negros, urbanos académicos que con el tiempo adquirieron mejorada posición social y económica.<sup>6</sup> Estos formaron a lo largo del siglo XX academias o conjuntos artísticos (como la “Compañía Pancho Fierro” y posteriormente “Perú Negro” y con personajes como José Durand, Nicomedes y Victoria Santa Cruz) desde donde dieron forma a danzas muy conocidas y difundidas en adelante como “folklore afro peruano” entre los cuales forma parte “danzas folklóricas” como: “Son de los diablos”, “Zamacueca”, “Malató”, “Lavanderas”, “Festejo”, etc.: A estas élites o personas rectoras de la música y la danza negra, Carolyn Feldman los llama “líderes urbanos del renacimiento afroperuano” y sobre ellos dice: “... se trata de ciertos personajes destacados o compañías artísticas que utilizaron proyectos de la memoria particulares para reinventar la música y el baile afroperuanos: la nostalgia criolla, la memoria ancestral, la negritud, el folklore, el turismo, y los orígenes rurales recreados, la nostalgia del inmigrantes y la world music cosmopolita”<sup>7</sup>. Se trata de una música y danza (re) creada desde una nueva mirada sobre la “negritud”, pensado más como la recuperación, revaloración y difusión de la herencia artística de la “cultura negra” y elaborado como performance, especialmente para el escenario.

Estas danzas son las más difundidas y conocidas en el medio actual y son concebidas (gracias a esta élite) como herencia de la cultura afro-peruana y son presentadas exclusivamente por grupos o instituciones dedi-

---

un látigo que lo usa para conservar la disciplina de los bailarines. Además, llevan cascabeles en los tobillos.” Tomado de Wikipedia.

- 6 Se trata de personas o elites que posiblemente lograron esta ascendencia principalmente por un proceso de herencia de sus amos y que luego lucharon su posibilidad de intelectualizarse: “No todos los esclavos recibieron igual trato, ni fueron sometidos a iguales sufrimientos. Los negros del servicio doméstico tuvieron, en este sentido de relatividad, una situación ventajosa: fueron mejor tratados por sus amos, cuyos caprichos y vicios se preocuparon en fomentar mañosamente. Contáronse muchos negros a quienes los blancos se esmeraron en dar lado y estudios; negros que todo lo tuvieron de sobra, tratados a la par que los hijos de sus amos nominales (...) negros en fin que heredaron a sus amos.” En Roberto Mac-leann y Estenos “Negros en el Nuevo Mundo” Lima 1948.
- 7 Carolyn Feldman “Ritmos Negros del Perú” Instituto de Etnomusicología de la PUCP, Instituto de Estudios Peruanos.

cadadas a la práctica de la danza folklórica: "... aporte artístico e intelectual realizado por los hermanos Santa Cruz, quienes animan el "rescate", la difusión y la práctica de la tradición cultural "afroperuana", en especial de la música, décima y danzas."<sup>8</sup> (Parra, 2009: 73)

3) Las Negrerías.- Danzas andinas de origen colonial y republicano que se forman en un proceso de recuperación de lo que fue la presencia negra en los espacios andinos; es una expresión de la memoria colectiva de los pueblos rurales sobre lo que vieron, convivieron o entendieron del esclavo negro. A este tipo de danzas las vamos a denominar genéricamente "negrerías" por su referencia obvia a la población negra. Estas se desarrollan en casi todos los departamentos del Perú a donde los negros esclavos fueron llevados como propiedad de los hispanos colonialistas.<sup>9</sup> Al respecto Mildred Merino nos dice: Los Negros, Negritos o Negrita son danzas de varones. Todo un ciclo de danzas perenniza a este extraño personaje que forzosamente irrumpió en los Andes. Y continúa:

"Conocido como "Negrería" en el Valle del Mantaro con lujo y belleza de ropas y bailete; "Negros", en Canchis-Cuzco, para la festividad de Reyes el 6 de enero; visto también en Moquegua, Naccacho-Apurímac y para la "Virgen Santa Inés" en Huaraz y en Cajabamba, Cajamarca. "Negritos" en Junbilla, Bongará-Amazonas; Piura; recogimos en Mocupe-Lambayeque, 1969, los famosísimos "Negritos" de Huánuco, de rutilante y policroma vestimenta que recuerda los trajes de época y deleitan con elaborados movimientos en compleja y hermosa coreografía. Los "Negritos" de Quipán, Canta, Lima (con dama), en uniforme occidental moderno y malabares de acrobacia en Navidad y Reyes, solamente acompañados con arpa. Los "Negros" de Andahuaylas (con dama), al igual que el anterior, también de renombre, singularmente no simulan

8 Miryan Parra "Poder y Estudios de las Danzas en el Perú" UNMSM.

9 Rostowroski en "Lo africano en la cultura criolla" nos dice que la propiedad de esclavos negros no sólo fueron propiedad exclusiva de los hispanos, sino de gente mestiza o indígena con poder y dinero: "En los primeros tiempos de la colonia los curacas, que supieron y pudieron mantener su categoría de señores étnicos, no tardaron en adquirir africanos. Un jefe indígena que poseía esclavos y una situación económica destacada fue don Luis de Colán que en su testamento de 1622 manifestaba tener cinco esclavos y un pequeño criollo nacido en Piura".



La Morenada (Puno).



El Qhapaq Negro (Cusco).



Los Negritos de Canta (Lima).



Los negritos de Huànuco (Huànuco).

ser “de color”, aunque se ocultan con máscaras de tela metálica; ejecutan zapateo acompañados por el canto de los “huaylías”, en Navidad.” (Merino, 2003)

Sin embargo, también existen danzas de negrerías en pueblos donde no se encuentra indicios de esta presencia (tal es el caso de Huancaya). Las negrerías existen en mayor cantidad y variedad en el departamento de Ancash y Lima (en la provincia sureña de Huarochirí, Yauyos y en las norteñas como Huaral, Canta y Cajatambo). Como consecuencia del fenómeno de las migraciones del siglo XX muchas negrerías pueden ser observadas en Lima y en otros centros ciudadanos receptores de migrantes (como Huancayo, en el caso de la negrería de Huancaya), y aunque parecieran ser una copia exacta, estos presentan muchas diferencias en sus sentidos y significaciones de y para los actores, por lo que prácticamente estamos hablando de un nuevo movimiento de negrerías en las ciudades. Por otra parte, lo que hace muy distinguible a las “danzas de negrerías” de las “danzas negras”, es que las primeras necesariamente usan máscaras en la mayoría de los casos (o en todo caso usan caretas o pinturas para representar el sentido de lo negro) lo que nos indica que son danzas realizadas por andinos buscando representar al “desaparecido negro”.

Esta tradición dancística de las negrerías es la que más fielmente encarna la conjunción de estas dos razas explotadas y maltratadas por el blanco español desde su llegada a América: “La INDIA, vencida y conquistada por los hispanos y sobre la que caía el rigor de la derrota con el peso de una losa funeraria; y la NEGRA traída de otro continente para que compartiera el tan desgraciado destino de la autóctona. La primera, protegida nominalmente por esas leyes expedidas en la metrópoli y que se acataban pero no se cumplían por estas tierras; y la segunda, esclavizada por la propia ley. Ambas razas igualmente esclavas y oprimidas por la bárbara rudeza de un trato inferior al que recibían las bestias de carga.” (Mac-Lean y Estenós. 1948).<sup>10</sup> Las negrerías expresarían el hondo conte-

10 Roberto Mac-Leann y Estenos continúa diciendo al respecto: “Dos signos –CLIMA Y TRABAJO– marcan en el Perú, el destino del negro. Al principio fueron esparcidos en todas las regiones novoespañolas de este continente, sin reparar en la altura o en las influencias ambientales, aún en aquellos sitios que sobrepasan los tres mil metros sobre el nivel del mar y en aquellos

nido de la conjunción de dos razas expresamente prohibidas de juntarse (aparearse) durante la colonia: “En efecto, en 1536, un edicto del cabildo de Lima penaba la unión entre negros e indias, amenazando con castigar a quienes infringieran la norma: al negro se le castraba y a la india se le cortaba las orejas.”<sup>11</sup> (Panfichi, 2000: 138)

De esta manera las negrerías en la actualidad no son danzas ejecutadas o bailadas por gente negra, aunque sí es posible que algunas negrerías (como se dice en el caso de Huánuco) habrían sido bailadas primigeniamente por los mismos negros esclavos y que en lo posterior (ante la desaparición de la población negra), fue continuado por la población lugareña generando un proceso de re-creación que dio lugar a las actuales negrerías andinas. Por ello las negrerías son una forma artística de evocación o representación de la presencia negra, quienes llegaron primero a la sierra como escudos militares (o “carne de cañón”) de los españoles durante la invasión armada y luego como servidumbre en la etapa de colonización. También se intentó usarlos en la explotación minera y agrícola en las serranías sin mucho éxito.<sup>12</sup> Este sacrificado estado se refleja en las negrerías, las cuales expresan dolor y sufrimiento, mezclada también con estados de devoción, alegría y suntuosidad (todo esto podemos apreciarlos en varios pasajes y elementos de la danza): “Los Negritos que participan en esta actividad, evocan el sufrimiento al que fueron sometidos los negros durante la esclavitud, los

---

climas hostiles para su organismo. Así lo acreditan las primeras referencias documentadas de la colonia. Guamán Poma los constata en Huánuco. En Jauja, a tres mil metros de altura, llegaron a ser tan numerosos en 1534 que obligaron al Cabildo a dictar una Ordenanza reglamentando sus actividades. Lo propio ocurrió en otras ciudades cordilleranas. A diferencia del blanco, no pudo el negro en esas regiones climáticamente inhospitalarias para él. No pudo, por lo mismo, seguir siendo utilizado, como ocurrió al principio de su explotación en el Perú en los rudos trabajos de las minas. Los negros no pudieron, por su propia naturaleza, dominar, como lo harían los blancos, todas las alturas andinas y, antes bien, los Andes, antes que los propios esclavistas, arrojaron a todas las “piezas de ébano” a las regiones de la costa peruana, principalmente en aquellas zonas cuyos climas tienen vagas reminiscencias de los climas africanos.”

- 11 Aldo Panfichi en “Lo Africano en la Cultura Criolla” Fondo Editorial del Congreso. 2000. Lima - Perú.
- 12 Se ha dicho que muchas danzas de negros representan el dolor de estos cuando fueron forzados a trabajar en las minas de las serranías como esclavos (principalmente en el altiplano), sin embargo, estudios posteriores han descartado estos supuestos por razones como la escases y alto costo de los esclavos negros en tan lejanas tierras, así como el estatus que daba el hecho de poseer un esclavo negro, como para “desperdiciarlas” en las minas. Teresa Gisbert “La fiesta en el tiempo”. Unión Latina, La paz, 2007.



El niño Jesús,  
símbolo que da  
vida a la negrería  
huancayana.

duros castigos que recibían de parte de los Caporales, los momentos de su agonía y los instantes alegres en que se decreta su libertad.” (Alvarado)<sup>13</sup>

Con el transcurrir de la colonia, la presencia física del poblador negro fue disminuyendo ya sea afectado por el excesivo maltrato y trabajo, espantado por el accidentado clima y geografía o cercenado por la extrema prohibición a su reproducción biológica con los naturales del lugar; así fueron poco a poco extinguiéndose, regresados a la costa muchos de ellos y finalmente retirados forzada o voluntariamente ante el anuncio de su libertad, por lo que la presencia del “hombre negro” en los lugares donde se baila la negrería es actualmente un lejano recuerdo.

También observemos que las diferentes danzas de negrerías se bailan principalmente en diciembre durante las celebraciones de la Navidad por lo que son clasificadas o consideradas “danzas navideñas”, “danzas religiosas” o “danzas de adoración”. Aunque a veces se baila en honor a un Santo Patrón;<sup>14</sup> otras, en fechas de Año Nuevo, en bajada de Reyes o se conjugue con la cruz cristiana; su relación con el nacimiento del niño Jesús o Niño Dios es inobjetable. La navidad obviamente es una de las fechas más significativas e importantes del calendario cristiano católico, hecho que revela principalmente la extrema devoción cristiana del negro (obligada o voluntaria). Aunque también existe la precepción de que esta estrecha relación se habría formado a partir del decreto de abolición de la esclavitud emitida por el presidente del Perú Don Ramón Castilla, el fue anunciado en el mes de diciembre (13 de diciembre de 1854)<sup>15</sup>, esto habría producido expresiones de algarabía, festejos que coincidirían por su proximidad con la fiesta de la Navidad. Esteban Pavletich en su “Antología de los Negritos de Huánuco” (1973) dice que “de los galpones salieron los negros esclavos a las calles cuando llegó de Huancayo la noticia

13 Agustín Alvarado, en: <http://www.cajatambo.com/>

14 En el departamento de La Libertad los Negritos de Otuzco danzan en honor a la Virgen de la Puerta en octubre, los Negritos de Canta bailan en la fiesta de las cruces en mayo, los negritos de Sumbilca (Huaral, Lima) que se bailan en Bajada de Reyes y en honor a la Cruz.

15 El 3 de diciembre de 1854, Ramón Castilla expide un decreto trascendental: Proclama la libertad de todos los hombres que pisan el territorio de la República. Es el decreto que rompía las cadenas de la esclavitud del negro. Lo expide un año después de iniciada su revolución contra Echenique.

de la liberación de los negros. Por ello se celebra en los últimos días del mes de diciembre y coincide con la fiesta de navidad (del 24 de diciembre al 6 de enero).” La musicóloga Rosa Alarco hace la misma referencia sobre el tema: “El 3 de noviembre de 1854 el Mariscal Ramón Castilla dio la Ley de libertad a los esclavos negros. Estos, en multitud, se encaminaron a sus lugares de origen. Esta ley dio lugar al nacimiento de una danza que se fue propagando hasta llegar a los lugares más apartados del Perú...”<sup>16</sup> La mayoría de negrerías serranas han construido su imaginario histórico en base a estos datos, leamos lo que se dice sobre la “Negrada de Cajatambo”: “El baile de Los Negritos, o Negrada es una danza que se practica desde el siglo pasado, evocando los sufrimientos a los que estuvieron expuestos los negros por la esclavitud, y mostrando la gratitud al Mariscal Ramón Castilla, quien decreto su libertad.” (Alvarado)<sup>17</sup>

Sin embargo, es más probable que esta íntima relación se haya cimentado en un proceso largo iniciado en tiempos de la colonia y como parte del cruento proceso de evangelización que los religiosos hispanos tuvieron como encargo realizar con todos los paganos de estas tierras. Entonces en muchos casos los patrones obligaban a sus esclavos a asistir a estas reuniones religiosas que se convertiría luego en fervor religioso voluntario complementándose con la organización de cofradías y/o cuadrillas de devotos. Chalena Vásquez nos decía además que hay tener en cuenta que por estos días de diciembre los patrones daban permiso de descanso a sus esclavos sin derecho a comida ni propina, por lo que tendrían que además buscar su sustento temporal y para ello es posible que podrían haber recorrido las calles del pueblo ofreciendo su música y danza a cambio de una atención, o en todo caso tenían que infiltrarse en las fiestas que encontrasen (por aquellos días las fiestas serían navideñas) para encontrar una “atención”. Asimismo, muchas glosas de danzas de negrerías señalan ideas similares: “Por aquellos tiempos los negros bailaban en Navidad aprovechando la libertad temporal que les daban sus patrones”.<sup>18</sup> Además creo que esta idea

<sup>16</sup> Rosa Alarco “Los negritos de Huánuco” UNMSM, 1971

<sup>17</sup> Redacción sobre “La Negrada de Cajatambo” por Agustín Alvarado, en: <http://www.cajatambo.com/>

<sup>18</sup> En el distrito de Huanchi (Ancash) se baila la negrería llamada “Shararitas” sobre el que se dice: “En la danza, el negro y su negra festejan la fiesta de Navidad, puesto que tienen permiso -por

se complementa muy bien con el hecho de que la devoción o construcción religiosa más conocida desde tiempos de la colonia de la población negra fue el “Cristo Moreno”, es decir, el máximo símbolo de la religión cristiana (tal vez los vejámenes sufridos eran tan graves que posiblemente el mismo Dios era el único que podría escucharlos y ayudarlos). María Rotworowski también señala que el negro fue inducido por la fuerza o por la seducción (mezclada con fiesta) a la fe cristiana: “los esclavos respondieron con entusiasmo el hacer (inteligible) religioso, pues el negro manifestaba siempre una alegría de vivir y tenía proclividad a la fiesta (y) los jesuitas, con el fin de atraer a los esclavos a las iglesias, organizaban pomposas ceremonias con ricos estandartes multicolores y formando conjuntos de músicos y bailar...” (Rostworowski, 2000).<sup>19</sup> Sin duda que esta estrecha relación del hombre negro con la llegada del niño Dios fue un proceso inculcado desde los patrones y religiosos hispanos y que la memoria colectiva e histórica del hombre andino le ha permitido narrarla a su manera, en el lenguaje más eficaz y perdurable que conocemos: la danza.

#### 1) HUANCAYA<sup>20</sup>

Se encuentra localizado en la región andina central de la cadena occidental de los andes peruanos. Políticamente el distrito de Huancaya pertenece a la jurisdicción de la provincia de Yauyos en el departamento de Lima. Está situada sobre los 3,554 msnm. Existen 3 vías principales para llegar a Huancaya desde Lima: 1) Por la Panamericana Sur: Lima - Cañete - Lunahuana - Tinco Alis - Huancaya (Aprox. 334 km); 2) Por la Carretera Central: Lima - La Oroya - Pachacayo - Cochas - Vilca - Huan-

---

ocho días- para celebrarlo, en consecuencia los negros saludan con alegría el nacimiento del Niño Jesús. Cantan y bailan con toda la efervescencia navideña, pues son los únicos días de descanso y festejo libre en esta zona.” Documentos de Capacitación de la Escuela Nacional de Folklore JMA.

19 En María Rostworowski, *ibidem*.

20 El presente capítulo ha sido elaborado tomando como referencia la página web de la Municipalidad de Huancaya, el artículo de Josué Salazar Cotera, la Monografía “Historia de los pueblos de Yauyos” de Winston Reyes Ramos y de los libros: “El Libro de Oro de la Negrería Huancayana” y “Huancaya: Reserva turística nacional” de Milton Trigos Salazar. Estos autores en cuanto a la historia de Yauyos trabajan en referencia al texto de María Rostworowski “Historia del Tawantinsuyo” IEP. 1988.

caya (Aprox. 285 km) y 3) Por la Carretera Central: Lima - Huancayo - Chupaca - Tinco Alis - Huancaya (Aprox. 444 km).

**Un poco de historia.**- Durante la época pre inca conformaban pequeños poblados de la cultura Yauyu, independientes entre sí y hablaban el idioma Jaqaru que hasta hoy pervive en la comunidad vecina de Tupe. Durante la época incaica, María Rostworowski señala que se aliaron a los cusqueños, que los “querían mucho” de manera que de forma pacífica la región “Yauyu” fue incorporada al Tahuantinsuyo (1,400 – 1,500 ac) con el Inca Túpac Yupanqui quien para su mejor gobierno habría dividido a los “Yauyu” en tres parcialidades: Hatun Yauyu o región del Centro Yauyos; Hanan Yauyu o región del alto Yauyos, y Hurin Yauyu o región del bajo Yauyos. Huancaya por su ubicación geográfica perteneció en esa época al Hanan Yauyu. Con la invasión española, la región “Yauyu” fue someramente conquistada debido a que en la zona localizaron poco potencial minero. Francisco Pizarro en 1534 crea la encomienda del Jatun Yauyos y encarga el gobierno a Hernando de Soto, Hernán Ponce de León y Diego de Agüero, después pertenecería a la Intendencia de Lima, zona que para “mejor administración” de la fe religiosa católica, la recaudación de tributos e imposición del castellano fue dividida en tres Curatos: Curato de Ayavirí, Curato de Yauyos y Curato de Laraos, al que perteneció Huancaya.

En los tiempos de la emancipación, la gesta libertaria se inició en la región Yauyos específicamente en la “Villa de Tomas”, proclamado por el caudillo Juan Evangelista el 12 de noviembre de 1820. En el pueblo de Huancaya el caudillo Ciriaco Lovera proclama la independencia el 13 de noviembre de 1820. Estos caudillos en una asamblea popular, proclaman la independencia de Yauyos, el 09 de febrero de 1821. Es decir, en Yauyos proclamaron su independencia antes que en Lima lo hiciera don José de San Martín. A finales de la emancipación, don Simón Bolívar, por estrategia militar dicta un decreto el 28 de octubre de 1824, mediante el cual anexa Yauyos al departamento de Huancavelica, estableciendo en ella el mando militar y político. Durante la república, Huancaya pertenece al distrito de Carania hasta el 5 de noviembre de 1915 cuando logran su reconocimiento como tal y en 1935 durante el gobierno de Oscar R. Be-

navides consigue su reconocimiento como Comunidad Indígena, luego denominado Comunidad Campesina.

Sobre el significado etimológico de la palabra Huancaya encontramos bastante consenso de que se trataría de un término que proviene del idioma Cauqui<sup>21</sup> “Huancallahuaín” que significaría “casa de piedras”. Derivándose luego a “Huancalla” que a su vez significaría montón de piedras o piedras amontonadas. Aunque también existen versiones que sostienen que derivaría de la palabra quechua “wankaya” que significaría “lugar de pedrones”, también se dice que vendría de las palabras “wanka” que quiere decir “piedra” y “Aya” = “muerto”; es decir, que se puede traducir como “piedra muerta”, o tal vez “muerto a pedradas”.

Huancaya es un pueblo de hermosos paisajes y merecido tiene el reconocimiento de Reserva Turística Nacional aunque su acceso en el último tramo sigue siendo accidentado y no cuenta con muchas y pomposas fiestas tradicionales a lo largo del año. El calendario festivo anual termina y se inicia con la Fiesta de la Negrería que nos ocupa el presente. Una semana después de la negrería se realiza la fiesta de “Pascua de Reyes” también conocido como “bajada de reyes”, el que se realiza en honor a la Virgen Acepcona o “Mama Llanchi – Achi” entre el 6 y el 8 de enero, en esta las mujeres bailan con disfraces y en la mano portan una azucena de colores vistosos, los varones acompañan en el baile con bastón en la mano, en esta fiesta sucede uno de los rituales más importantes de esta festividad conocida como la “quema de la azucena” que se realiza el último día, sin duda uno de los rituales más simbólicos del sincretismo. En enero (cada 20) también se realiza el tradicional “Jala Gallo” donde los mejores chalanos de la zona, se presentan con sus caballos ensillados para demostrar su destreza jalando la cabeza del gallo al compás de una banda de músicos. También se celebra la fiesta religiosa en Semana Santa donde se aprecia la procesión a Cristo en su recorrido por las calles pintadas y adornadas con hermosas flores del campo (pinta plaza), aquí compiten los cuatro ayllus para demostrar los arcos de palo adornado de flores, frutas y aves silvestres.

21 Este idioma se cree que es el más antiguo que el quechua y que hasta ahora se practica en la comunidad de Tupe – Yauyos.

Finalmente una de las fiestas más importantes es el que se celebra en honor a su santo patrón: San Juan el Bautista. Se festeja entre el 23 al 27 de junio de todos los años. Inicia a la una de la mañana de todos los días, con la plantada del palo y la cabeza de vacuno, luego por la mañana se realiza “La Carga Leña”, a medio día una misa, luego del cual la demostración de los *funcionarios* montados en briosos caballos donde demuestran su destreza con coreografías y al compás de la banda de músicos, acto seguido, pasan a la casa de los *funcionarios* a continuar con “El Baile General”. Al cuarto día se realizan los rituales del palo encebado para la “Baja Cabeza”, concluyen por la tarde con el tradicional “Jala Gallo” al igual que la fiesta de enero. También entre los meses de junio y julio se realiza la fiesta de la limpia de la acequia al compás de la tinya y el pinkullo o quenás, se trata de una fiesta muy común a varios lugares andinos y en el que se limpian las acequias que sirven para el riego de las chacras.

## II) LA FIESTA DE LA NEGRERÍA DE HUANCAYA (Testimonio)

El día 31 de diciembre del año 2009 en horas de la tarde, uno de los tres únicos buses que había llegado a tan lejanas e inaccesibles tierras desembarcó a los integrantes de la orquesta musical “BOSCH” (Banda Orquesta Social Huancaya) de Lima. La Bosch como se le conoce cariñosamente y popularmente en toda la región yauyina, es una “banda de músicos” especializado en música de la región por lo que son muy requeridos a lo largo del año. Estos son expertos no sólo en música popularailable (fiestas sociales), sino en las músicas de las distintas danzas y principalmente de las negrerías yauyinas. La llegada de la banda de músicos sin duda es el principal indicativo de fiesta en las serranías andinas. La BOSCH es una banda de buen prestigio, muy reconocido y requerido, por ello seguro tienen muy bien ganado el apelativo popular de “Orgullo de Yauyos”. Para las cinco de la tarde sus integrantes ya se habían instalado en algunas casas del pueblo que serían sus alojamientos por los días de fiesta, algunos habían traído incluso a su familia por tratarse también de pasar una fecha de año nuevo en tan lejana tierra. Es obvio que aunque la BOSCH tiene sus orígenes en Huancaya actualmente no todos sus integrantes tienen ligazón con el pueblo.



Elección y presentación de mayús y alcalde catalán.

A estas horas de la tarde, junto con el cielo nublado, cierta sensación de poca fiesta recorre el pequeño pueblo que pareciera no alcanzar más allá de algunas manzanas, un pueblo realmente hermoso y pequeño. La única plaza tiene las calles empedradas y corta al pueblo en dos mitades albergando en uno de los lados al local de la Municipalidad y junto a ella la única iglesia del pueblo: “San Juan Bautista”. Los *funcionarios* o encargados de la fiesta (conocidos en otros lugares como mayordomos o alferados) también habían llegado procedentes de Lima y Huancayo y se encontraban muy ocupados con los preparativos de la fiesta. Fueron cuatro *funcionarios* elegidos para este año, dos para el primer día de fiesta y dos para el segundo día (nos dicen que las décadas pasadas llegaban a ser hasta ocho *funcionarios* para la fiesta), ellos atienden a las cuadrillas de negritos y a la banda como dicta la tradición andina, además se encuentran apoyados por una fuerte red de familiares, amigos y vecinos que ayudan no sola hacer frente los gastos sino además participan de la fiesta. Estos *funcionarios* son hasta ahora en mayoría “naturales” (oriundos) del pueblo aunque en estos tiempos de gran movilidad social ya se puede aceptar algún “invitado”.

Al promediar las 6 de la tarde los *funcionarios* y algunas autoridades del pueblo se aprestaron a realizar el “recibimiento” de la banda reunidos en la plaza principal al frente del Municipio y a la iglesia del pueblo (que paradójicamente nunca la vimos abierta durante los días de fiesta). La banda para dar inicio a la fiesta inicia su participación desde la entrada del pueblo representando así su llegada desde la ciudad de Lima, transitan por la principal calle que lleva a la Plaza de armas donde los *funcionarios* lo esperan con el mejor regalo y deferencia que existen en esta como en todas las fiestas andinas: Cerveza. Dos cajas de cerveza que marcan el inicio de largos días y horas de atención siempre con la misma o principal expresión simbólica de cariño y amistad: cerveza y más cerveza.

Después de una pequeña retreta en la plaza de armas durante el “recibimiento” y cuando ya la noche había caído, los *funcionarios* acompañados y al ritmo de la banda empiezan el recorrido a las casas de los que pasan “los cargos” donde continuará este recibimiento y muestra de afecto a la BOSCH quienes en adelante serán los encargados de animar la fiesta de la negrería huancayana. Es cierto que sin banda no hay fiesta, por ello de seguro son tan bien acogidos y atendidos, antes y durante la fiesta. Estas visitas se viven a media claridad por la poca luz eléctrica que tiene el pueblo, mientras la poca gente que acompaña este recibimiento comparte e veces el baile en los patios de las casas visitadas al ritmo de los huaynos yauyinos. Este proceso dura hasta las 9 o 10 de la noche cuando todos se retiran a prepararse para lo que será la gran reunión comunal, momento fundamental en la realización de la fiesta.

**Asamblea de fin de año.**- Al promediar las 11 de la noche del día 31 de diciembre, vísperas de año nuevo, es también vísperas de la fiesta de la negrería huancayana. El salón municipal (de la nueva sede en construcción) empieza a recepcionar a los pobladores que llegan de a pocos, ingresa también la imagen que da razón religiosa a la negrería: el niño Jesús. Sus apoderados, la familia que lo acogió y albergó a lo largo de todo el año se encargan de llevarlo y en un ambiente de mucho respeto ingresan al local y es ubicado en un adecuado lugar central, donde ha sido erigido

un acogedor mueble rodeado de candelabros y flores para el reposo de la imagen del niño. Este se encuentra de pie y bien vestido con el traje de la negrería, un terno oscuro, una campanilla en la mano y un sombrero de paño con un penacho de flores que adorna su frontal. Poco a poco los *funcionarios* y demás autoridades comunales llegan y se apuestan en la gran mesa para dirigir la reunión. El Alcalde Municipal, el presidente de la comunidad, los cuatro *funcionarios* y demás personas con cargos públicos se hallan en la mesa de honor y es el presidente comunal quien dirige la reunión. La asistencia es de los interesados en la fiesta, no es general ni obligatorio para la comunidad por lo que asisten con prioridad los círculos sociales relacionados con la fiesta.

Era el 31 de diciembre vísperas del año nuevo 2010 y en la plaza del pueblo no habían visos de fiesta por ello, sino se siente el ambiente ritual de sus propias actividades diseñadas o establecidas en algún momento de su historia: la asamblea de fin de año y el inicio de la fiesta de la negrería. En la asamblea se habla sobre la negrería, se presenta a los *funcionarios*, y principalmente se realiza la elección del *alcalde catalán* un cargo muy importante para la realización de la fiesta y luego se proponen a los *mayús* para el año siguiente, cargos consiguientemente importantes. Este año, un huancayano residente en Lima fue elegido *alcalde catalán* de manera rápida e inobjetable tal vez por la sensación de que el día se terminaba y había que apurar la reunión, más adelante nos contaría un familiar suyo que rumores de su nombramiento venían desde Lima pues al parecer los *funcionarios* prevén con anticipación la elección de este cargo por la importantísima función que desempeña durante la fiesta. Luego se elige a los *mayús* y en esta oportunidad fue reelegido el *mayú* general quien ya viene realizando este papel hace varios años pues que al parecer el pueblo no encuentra todavía alguien que lo suceda en esta función; nosotros seríamos luego testigos de su liderazgo y experiencia en la dirección artística de la negrería. Con esto se dio por terminado la reunión comunal exactamente a medianoche dando paso a los sonidos de algunos modestos cohetes que junto a la irrupción de la banda de músicos dio inicio a la fiesta de la negrería y de paso a la celebración del nuevo año. Al son de la música contagiante de la negrería hicieron su ingreso al local toda la

delegación de danzantes de negrería al mando de los *mayús* quienes coordinadamente diseñaban e indicaban los pasos como en un baile general, mientras los asistentes deseosos ingresaban a las filas de las cuadrillas procurando imitar fielmente a los *mayús*. Esta fiesta duró aproximadamente dos horas a ritmo total de negrería y con la feliz y masiva participación de los asistentes de los cuales cerca de la mitad eran mujeres y a las que más parecía divertirles el baile de la negrería. Nos retiramos antes de las dos de la mañana puesto que la fiesta del 1 de enero empezaría a las 5.30 y faltaba muy menos de tres horas para ello.

**La Fiesta.**- A las 5.30 de la mañana el *mayú* general nos recepcionó en su casa y amablemente nos invitó a acompañarlo a su alcoba para verlo completar su vestido en su preparación para el gran día; nos hablaba mientras se vestía y narraba sus impresiones detallando de vez en cuando las prendas de su vestimenta. Antes de las 6 de la mañana se apersonó a la casa del *mayú* general el *alcalde catalán* junto a la banda de músicos y cual serenata esperaron a que este los invitara pasar a su casa donde la familia del *mayú* ofreció unas rondas del trago popular "chamis" (calientito) como deferencia. El objetivo del *alcalde catalán* con esta visita es realizar el primer saludo al principal guía de la danza y así dar inicio a la gran fiesta de la negrería recogiendo al *mayú* y trasladándolo a las próximas casas de los *mayús* al son de la música. De esta manera se procedió a visitar y recoger de sus casas a los dos *mayús* secundarios siempre al compás de la música de los negritos y brindando en cada casa el cariño respectivo consistente en cajas de cerveza. Entre recorrido y recorrido cada vez más gente del pueblo se iba aunando a la fiesta aunque sólo como observadores, también en cuanto los 3 *mayús* ya formaban parte de la danza, los demás negritos iban llegando a la cuadrilla sumándose poco a poco, es ahí cuando vimos por primera vez llegar a las "negritas", característica realmente novedosa en las negrerías que analizaremos más adelante. Luego la comparsa procedió a visitar la casa de los *funcionarios* donde la cuadrilla es invitada a su interior para continuar la fiesta; aquí vuelven a ser recibidos con el cariño de siempre: cerveza. Este sistema de visitas a las casas de las personas involucradas directa o indirectamente con la negrería se repetirá a lo largo de

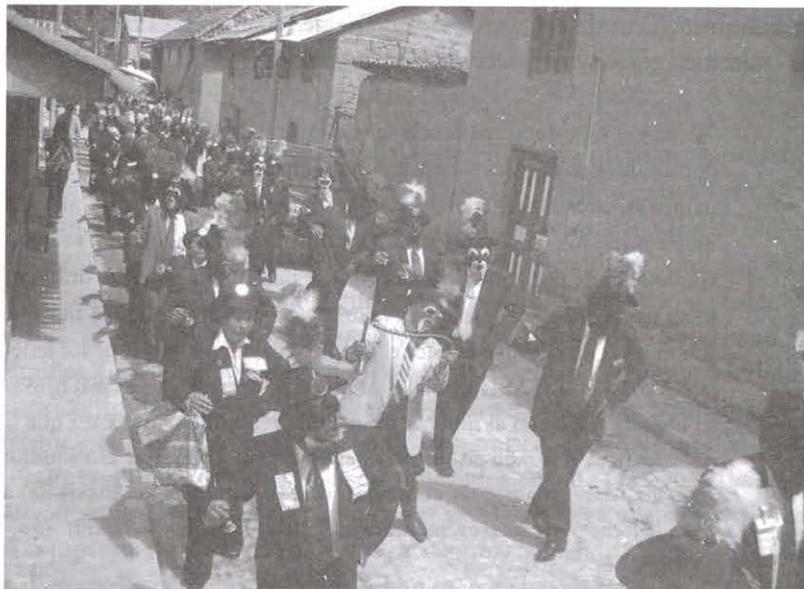
la fiesta, en cada una se brindan entre 2 y 4 cajas de cerveza entre todos los asistentes, los *mayús* junto al *alcalde catalán* fueron los encargados de repartir el brindis a lo largo de la fiesta.

**Las visitas.**- La fiesta de la negrería en Huancaya se desarrolla en base a la visita a las familias que han ofrecido una “atención” o “gasto”, es decir, un brindis para la cuadrilla, que en la actualidad consiste en cajas de cerveza que sirve para continuar la fiesta. Este sistema de visitas es denominado “recojo de cargos” y es posible que sea una reminiscencia de lo que alguna vez los grupos (o grupo) de negros hacían: Bailar por las calles visitando familias que pudieran agasajarlos con alguna atención recompensándolos estos con su danza. Los *funcionarios* que pasan la fiesta previamente han recibido el ofrecimiento de las familias o amistades que pretenden contribuir con un “gasto” los que son ordenados en una lista por el *alcalde catalán* quien organiza y supervisa estas visitas. Se llega a la casa escogida al compás de la banda y la cuadrilla de negritos comandados por los *mayús* y el *alcalde catalán*. Los anfitriones han preparado su casa, aunque sea esta pequeña se ve que esta todo limpio y listo para recibir a los visitantes. La banda hace silencio al mando del *alcalde catalán* o del *mayú* general, nadie más imparte las órdenes y los danzantes e ingresan a la casa donde se ubican formando un gran círculo dentro del patio o en su defecto en la puerta de la casa, en plena calle. Las palabras de presentación de la familia a quien se visita retumba en la casa y luego el anfitrión hace presente el convite: cerveza, mientras prende en el saco de terno del *alcalde catalán* o del *funcionario* dinero en billetes como muestra de apoyo a la gestión festiva. La banda toca una diana de agradecimiento y al tiempo es acompañado por las campanillas de los negros. Este proceso de visitas es repetido durante el día incansablemente de casa en casa al son de la música y la danza. Estas visitas o recepciones, el orden y lo que se hará dentro de ella es organizada y supervisada por el *alcalde catalán*, mientras que el desarrollo artístico, los pasos, coreografías, mudanzas, partes, etc, etc es labor del *mayú* general. Este proceso se va a repetir durante todo el día, haciendo un pare obligatorio para el almuerzo que siempre, nos dicen, es bastante tarde (entre 3 y 4 de la tarde). Terminado el almuerzo sigue la fiesta de la misma manera hasta un promedio de las 5 o 6 de la tarde cuando se inicia uno de los eventos

más emblemáticos de la fiesta de la negrería de Huancaya: El *Belén*, el que es concebido como el ritual de la “adoración al niño Jesús”:

“Ya con el niño Jesús frente a la iglesia se ve rodeado en todo momento por sus devotos negritos y estos en un momento de baile de adoración, se reúnen en círculo para adorar y entonar la siguiente canción: “el niño no quiere plata, sólo el poronguito si”. Terminada con la adoración se inicia con la ofrenda por parte de los negritos y público en general, consistente en dar monedas de cualquier valor, previa la entrega de una flor que simboliza la invitación que hace el negrito, cualquier familiar de los festejantes o del sacerdote de la iglesia, para que la persona que lo reciba, brinda su ofrenda respectiva al niño, la misma que es voluntaria; una vez que la persona haya realizado su ofrenda para a recibir y saborear el exquisito “ponche” elaborada por las mayorales (damas, familiares del festejante) a base de leche pura, huevos, manzanilla, canela, etc.” (Trigos, 2000)

El *Belén*.- El término obviamente hace la referencia al lugar donde según la biblia nació Jesús de Nazaret. A este momento de la fiesta se le conoce también como “la adoración al niño Jesús” y se realiza al término del primer día de fiesta frente a la iglesia y plaza principal del pueblo. Se trata sin duda del momento más importante y de mayor significación dentro del proceso de la fiesta toda vez que la razón principal es la devoción y celebración por la llegada del niño Dios. Su actual ambiente divertido lo hace ser el momento más esperado y concitado, en ella los *mayús* desarrollan su ingenio y jocosidad en diálogos burlescos y graciosos sobre las faltas, errores, defectos o alguna peculiaridad de los negritos. Empero se sabe que el *Belén* es un momento ritual tan antiguo como importante y en su sentido original se trata de la posibilidad de limpiar o lavar los pecados cometidos a lo largo del año por los negros (me refiero en este peculiar caso al danzante y no al personaje), pero que en la actualidad se ha transformado “de un evento en el que se desenmascara las verdades ocultas de los negritos (sobre todo sus malas acciones) (...) a un momento de mofa y burla de todo, hasta de los defectos” (Entrevista in situ). Por lo menos es el parecer de un anciano entrevistado por nosotros y que ha visto los cambios del *Belén* a lo largo de varias décadas. De hecho,



Fiesta de la negrería en Huancaya.

los testimonios e indicios obtenidos nos señalan que este evento ha ido tomando un giro distinto al que tenía hace décadas atrás: De una forma social de cuestionamiento y balance de la vida moral (acción de lavar realmente las faltas o pecados) a un evento divertido.

El *Belén* se inicia con la lectura o “llamada de lista” de los negritos por los *mayús* acomodados sobre una tarima especialmente preparada para la ocasión. Durante el preámbulo el *mayú* general hace una lectura inicial divertida situando al país, a su gobernante y luego al pueblo mismo (siempre suponen que ellos son de otro continente y se encuentra de visita forzada en estos lugares). Así desfilan por la sorna de los *mayús*, el presidente de la república, el alcalde municipal, el presidente de la comunidad, el gobernador, el *alcalde catalán*, el *mayú* general, los caporales de pampa, *funcionarios* y finalmente todos los negritos.

En esta “lectura de la vida oculta de los negritos” el *mayú* llama uno por uno a los negritos y a la mención, estos tiemblan haciendo sonar sus campanillas fuertemente y expresando un gutural uhuhuhu. El “doctor”

llamado hace entrega de su sombrero en señal de sumisión y obediencia que es colgado en unos ganchos a la espalda de los *mayús* y seguidamente se procede a leer su “vida secreta”. En este sentido el *Belén* es un momento en que se ventila pasajes supuestamente ocultos de la vida personal y se pone a consideración del público para su conocimiento, escarnio e indulgencia. Por ello nos cuentan que hace años cuando este momento era “más serio” traía consigo muchos problemas a los personajes de los negritos en su vida real, pues a veces “se excedía y se contaban cosas muy íntimas, ocultas, tergiversadas o mal intencionadas ocasionándoles problemas personales muy serios” (entrevista in situ). Trigos dice que esta parte del *Belén* se conoce como la “llamada de lista a los negros” y consiste en que los *mayús* llaman a los bailantes primero por sus nombres y luego por sus sobrenombres y “se indica una parte anecdótica de su vida, el mismo que causa risa y en algunos casos admiración por la concurrencia, avergonzando al negrito cuya moral es levantada por el *mayú*, diciéndole “variente choro” (valiente cholo).”

Aquí algunos pasajes o diálogos del *Belén* recogidos en nuestra visita: “Daremos a conocer la vida que llevan los doctores del 2010” dice el *mayú* general con voz fuerte tratando de llegar a toda la plaza del pueblo, luego llama por orden de importancia: “¡Alcalde Catalá... que diga presente...!” Grita en tono de “falsete” mientras todos los negritos levantan sus campanillas y emiten el sonoro “uhuhuhuhu” a manera de suspenso. Y sigue: “¡Por novato en estas cuestiones de la negrería es que estamos leyendo mal leído estas cosas a estas horas de la noche, cuando ya teníamos que estar bailando otras música en el pueblo...!” Se escuchan risas generales, campanillas, y voces mientras la lluvia anuncia su pronta llegada. Sigue “¡...A este le dicen papa a la huancaína y árbol de navidad...!” “¡¿Por qué?!” Preguntan todos en diferentes tonos “¡Porque los huevos y las bolas lo tiene de adorno!”. Y risas, el público se agita y celebra la “broma” con más sonidos de campanillas y uhuhuhu, el *mayú* entonces termina la sorna mirando al alcalde catalá y animándolo con la frase: “variente choro, variente choro”. Y así, para todos los negros habrá comentarios burlescos, cómicos, insidiosos, en base a algún aspecto de su vida y terminan diciéndole que sea valiente.

El *Belén* termina con una danza o baile más ligero donde los negros se quitan los sombreros e inician un jugueteo a carreras, escapando uno del otro después de intentar o lograr golpear o burlarse de su compañero, se pegan suavemente con la campanilla en la cabeza u otras partes del cuerpo y luego escapan tratando que no se den cuenta quien golpea a quien. O también se toman entre parejas y bailan de manera graciosa mirándose, se agarran alguna parte del cuerpo, bailan tal vez agarrándose la nariz el uno al otro, otros se abrazan y bailan juntos, en fin, se trata de un momento muy extraño y creativo en los gestos y ocurrencias. También se trata de un momento de interrupción del orden, de amplio libertinaje, por ello los *mayús* son los más buscados para fastidiarlos mientras estos se defienden con el chicotillo (látigo), es el momento propicio para devolverle a los *mayús* los castigos. Dan rienda suelta a sus alegrías y hacen reír a los asistentes con sus ocurrencias. Es el momento de mofarse de uno mismo, de sacar a relucir sus ideas de cómo fastidiar al otro o como hacer una bufonería o monada para que el otro se ría o reírse de sí mismo, es una explosión de ocurrencias y alegrías encerradas que se permiten exteriorizar al estar detrás de una máscara.

Luego de este evento se procede con el ritual de adoración al niño Jesús que se realiza danzando una tonada diferente (más ágil). En filas se acercan a la mesa donde se encuentra el niño Jesús en la puerta de la iglesia y entregan un dinero simbólico (cuyos montos van entre veinte céntimos hasta dos soles) y apuntan sus nombres en un cuaderno. Antaños cuentan que esta parte del *Belén* o adoración al niño era también el momento más esperado, más importante, mejor desarrollado y con más interés y compromiso de participación, hoy se ha olvidado algunos componentes de este evento, también se han relajado al parecer las formas de devoción y se prioriza más la fiesta en sí. Así la noche había ganado a la “adoración del niño Jesús” y cortando partes inherentes a esta se dio paso a la fiesta general.

El segundo día de fiesta transcurre al igual que la primera pero con menos intensidad, también con menos concurrencia de negritos por la fiesta anterior y con mayor relajo que el primer día pues la fiesta ya ha

alcanzado su límite máximo y el licor ha mellado a los festejantes. Las visitas que son la fiesta misma continúan de un lado a otro, a veces repitiendo las casas ya visitadas, con palabras de sus propietarios al brindar el cariño huancayano: cerveza y más cerveza. Siguen las bromas, las conversas, los castigos en cada parada mientras todos beben, hombres y mujeres hasta que de nuevo la banda irrumpe la tranquilidad agitado por el alcalde catalá que viene calculando cuantas visitas todavía faltan para terminar y cumplir con todos los ofrecimientos y no faltar a ninguno, apura entonces el alcalde, conversa con los *mayús* y estos apuran las visitas, al ritmo del negrería siempre, en el transcurrir por las calles o en los patios van desarrollando algunas coreografías que a simple vista no es descifrable. Cae la noche y en el local municipal previamente acondicionado se inicia la gran fiesta final al ritmo de la banda quien se despide con lo mejor de su música que contenta a los asistentes, y así se despide pues el tercer y último día se rumorea que llegará otra banda más pequeña del pueblo cercano de Vitis para dar fin a la fiesta de la negrería huancayana.

### III) ORÍGENES DE LA NEGRERÍA HUANCAYANA

En el pueblo y para el pueblo de Huancaya, los orígenes de esta danza se pierden en el pasado histórico, mientras que los más destacados y veteranos danzantes responden con mucha decisión que los orígenes de esta danza se encuentran “cuando los españoles trajeron a los negros”. De esta manera la memoria histórica de los danzantes y del pueblo ubica la razón de existencia y formación de esta danza a los negros esclavos que vivieron en el tiempo de la colonia española. Suponen que el contenido, sentidos y el baile mismo de la danza (los movimientos corpóreos, pasos, música, vestuario, etc.) tiene su origen en la posible imitación o representación de la vida de los negros esclavos, de alguna danza o movimiento que los negros realizaban, o de alguna danza bailada por ellos mismos en aquellas épocas: “Aprendimos a bailar imitando el baile que los mismos negritos hacían en sus lugares de orígenes a donde nuestros antepasados asistían a intercambiar sus productos” nos dice el *mayú* general, líder artístico de la negrería en Huancaya. También Trigos, un autor huancayano, sobre el origen de la danza nos dice:

“En Huancaya se inicia la negrería en réplica de la danza que practicaban los pobladores de las localidades de la costa peruana, a donde muchos huancayaños viajaban a adquirir productos diversos para luego comercializarlos en la capital del distrito y centros poblados de los alrededores, quienes impresionados por la belleza del baile que practicaban los negros, trajeron esta costumbre a Huancaya, allá por los años 1885. Poniéndose de acuerdo toda la comunidad de festejar esta danza año tras año, el mismo que hasta la fecha se sigue practicando.” (Trigos.2000)

Esta versión es la más transmitida en el medio dancístico huancayano como argumento válido coincidiendo en señalar que en el pueblo nunca ha existido realmente la raza afro. También encontramos otra interesante hipótesis que manifiesta que las negrerías fueron “traídas” del lado de la selva de Huánuco o tal vez de la zona minera del departamento de Pasco a donde también los pobladores de Huancaya habrían llegado en busca de trabajo:

“...los lugareños la trajeron del lado este de la zona de cerro de Pasco y Huánuco a donde se trasladaron, muchos pobladores por trabajo (minero principalmente) y de ahí abrina visto a los negros como el de Vicos (cerro de Pasco).” (Trigos.2000)

De esta manera el argumento que las negrerías en Huancaya -como en la mayoría de sectores de Yauyos-, provienen de otros lugares, cobra mucho sentido. Sin embargo, también voy a citar una versión encontrada y narrada por un autor huancayano sobre el origen de esta danza:

“Según el Ing. Orlando Alejandro Salhuana, Maestro de la Negrería, los negros fueron llevados a Huancaya por los españoles. En la Colonia se instalaron grandes centros mineros, a falta de mano de obra por la muerte indiscriminada de indios, tuvieron que llevar negros que trabajaran. Éstos, en los primeros años fueron muriéndose, porque decían que eran de sangre caliente y sobre los 3,500 msnm, eran pocos los sobrevivientes. Con el paso de los años fueron aclimatándose e iniciaron danzar, bailar

igual que en su tierra de origen, pero había un cruce con las melodías andinas-afrocongoleñas.”<sup>22</sup>

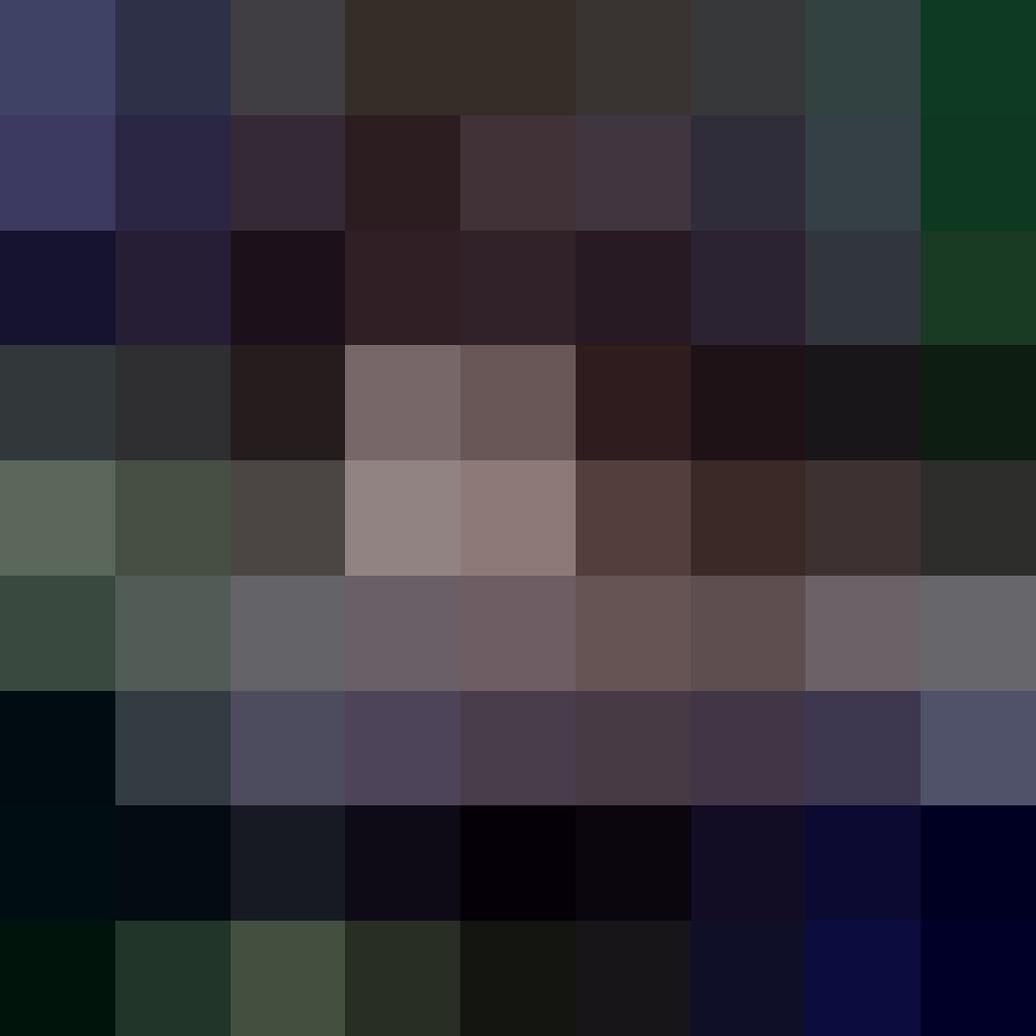
En el imaginario colectivo de los danzarines en Huancaya, aún en los más antiguos, manifiestan que sus padres y abuelos ya danzaban, por lo que toda respuesta va siempre en dirección de “se remonta a la época de los abuelos”. Los datos de fuentes bibliográficas encontradas en el pueblo, hacen referencias rápidas y con poca precisión el tema del origen de la danza y de las razones de su fecha de realización: “En Huancaya desde años inmemoriales, el 1 de cada año se celebra la negrería... en homenaje al niño Jesús.”<sup>23</sup> Sin embargo esta forma de inscribir un hecho o evento cultural en la memoria de los abuelos ya ha sido vista en muchos lugares andinos como una estrategia de legitimar y validar una costumbre en el presente y para el futuro, usando a la tradición y la antigüedad como razones supremas.

Pero sin duda, los orígenes y consolidación de las danzas de las negrerías se inscriben el proceso creativo de las sociedades andinas de narrar y perennizar en su historia usando lenguajes propios (como son las llamadas “danzas folklóricas”), por lo que más que imitación a los negritos de la costa, se tratan de danzas andinas nacidas de la conmoción ocasionado por la presencia de una peculiar y humillada raza: Los negros. Heydi Fiedman también supone que hasta los “hatajos de negritos”, danza interpretada hasta ahora por descendientes de raza afro-peruana en Chincha-Ica, tienen origen andino, lo cual es curioso e intrigante si observamos que las navidades huancavelicanas del lado sur (Provincia de Huaytará y pueblos como Laramarca, Chocorvos, Sangayaico) se celebran con grupos de negritos con vestidos, música (arpa y violín) y bailes de zapateos muy semejantes al hatajo de negrito de Chincha (Ica), departamento con el cual colindan.

De esta manera cobra sentido argumentos que señalan que esta danza es réplica o importación de otras zonas. Si esta viene de la costa (Cañete como señalan algunos) estaríamos ante una plena re-invencción de la ne-

22 En “Historia de los negros de Huancaya” En “Yauyos al día” Portal de noticias de Yauyos, en: <http://www.yauyosaldia.com/>

23 En “El libro de oro de la negrería de Huancaya” de Milton Trigos Salazar.





Novedoso ingreso de la mujer en la negrería de Huancaya.



grería yauyina<sup>24</sup> pues casi nada tiene que ver con las danzas de negros que actualmente se bailan por esa zona (el “hatajo de negritos”). En cambio si esta tiene orígenes en Huánuco reflejaría más una re interpretación de la danza de los “Negritos de Huánuco” que si ha logrado construir con más veracidad una propia historia de aparición y desarrollo autónomo. El uso de algunos elementos en los vestuarios (como el algodón o cotoncillo, saco muy adornado propio de la zona de Huánuco), caracteres musicales, movimientos de la danza, momentos rituales, sentidos y significados semejantes hacen más cercana de una relación con los negritos de Cerro de Pasco, de Ancash y Huánuco, creando así un área cultural importante de la negrería andina.

Inclusive en Huánuco mismo se dice que esta danza se inició en una determinada cofradía que inventó la danza en honor al niño Jesús y desde ahí se fue multiplicando a otras haciendas y por los mismos negros quienes inclusive implantaron el uso de la chaqueta española como necesidad de portar una vestimenta elegante para adorar al niño Dios. Sin duda que el proceso de irradiación de una danza generándose cambios en sus nuevos ámbitos es una estrategia válida de reproducción cultural:

“Cuando esta Cofradía bailó en cada una de las haciendas, sus hermanos de raza también quedaron impresionados, imitando este ritmo negro andino, propagándose de esta manera este baile de adoración al niño Jesús en nuestra serranía huanuqueño. En las demás haciendas los señores dueños, no tuvieron la misma voluntad de don Luis y doña Francisca para participar con sus esclavos por lo que un par de esclavos negros se tenían que vestir con ropas viejas de sus amos para disimular o imitarles en la Fiesta de Pascua; esta cofradía era agasajada con “huarapo” y aguardiente en vichis de barro como agradecimiento por haber danzado y adorado a su niño Jesús. Y es así que los negros visitaban las demás haciendas y fundos de Guánuco cada año. Un anciano negro llamado Jacinto decía: De dicha devoción al niño Jesús, nació una cofradía de negros en la dolorosa circunstancia de esclavitud que tenían aquellos negros en la hacienda de Guánuco.”<sup>25</sup>

24 Como suele suceder en análisis comparativos con otras zonas, las “Negrerías de Yauyos” se reconocen como una sola en la medida que pertenecen a una identificable área cultural, hecho que no elimina las diferencias que se reconocen entre distritos yauyinos.

25 En <http://www.webhuanuco.com/negritos/>

## IV) LA MUJER EN LA NEGRERÍA

Históricamente se recuerda que el personaje femenino de la cuadrilla de la negrería es “el o la marica”.<sup>26</sup> Un personaje inefable que en muchas negrerías rurales ha ido desapareciendo y ha dado paso a las cuadrillas de mujeres, este es el caso de Huancaya donde “la marica” es sólo un recuerdo que hasta hace aproximadamente una década todavía se le podía ver haciendo bufonadas en la cuadrilla; paradójicamente aún se le puede ver en las negrerías que se bailan en la capital por los migrantes.<sup>27</sup> Pero a este personaje difícilmente podemos considerarlo como la participación femenina, aunque personifique al sexo femenino; se trata de un varón o una mujer (se dice que a veces eran más de dos) vestidos exageradamente como “mamachas” (mujeres campesinas mayores) y mal ataviadas (casi como pordioseras), siempre cargando una wawa (un hijo representado por una muñeca) y quien no tiene reparos al bailar. Es un personaje bastante travieso, bufón y grotesco. Se dice que posiblemente represente a la mujer en su deseo de bailar, de ser parte de la fiesta y que al ser impedidas socialmente (por el absolutismo cristiano) emerge esta figura a manera de una fémina desviada, desenfrenada, libertina; convertida casi en una pordiosera y grotesca. Este al parecer es el contexto en el que emerge este personaje que significará el complejo y dísimil papel del sexo femenino respecto de la danza y del varón.

La negrería tradicionalmente es considerada una danza de varones: “Las danzas de Negros, Negritos, Negrita, Negrería, etc. Son danzas de varones y solamente algunas veces incluye personaje femenino, en cuyo

26 Según Trigos “la “marica” usa un sombrero de paja, una falda plisada de cualquier color, una lliclla (anta usada en fiestas) y una blusa de color blanco, una callashmanta para cargar un muñeco (negrito) en la espalda, en la mano una campanilla y una máscara que cubre su rostro”.

27 Es muy interesante ver que “la marica” desaparecido en la mayoría de negrerías yauyinas, sobreviven con mucha fuerza en las negrerías realizadas por las asociaciones de migrantes en las ciudades como Huancayo y Lima. Pero este es un nuevo sector social, que por sus visiones y acciones merece un diferente estudio y entendimiento, así por ejemplo, estos, desde una “nueva” racionalidad rural/ciudadina, van a enfatizar en el desarrollo de algunos elementos o momentos de la tradición que crean importantes o bajo el argumento de “rescate” o “reivindicación” renovarán otros; incluso se juegan entre posiciones de paternalismo, superioridad y subordinación, cuestionando acciones del pueblo como el “olvido de ciertas costumbres” y relevando e idealizando otros.



caso cumple ya un rol activo.” (Merino, 2003). Sin embargo, en la actualidad la mujer con propia identidad ha ingresado plenamente como danzante en el caso de Huancaya y otros lugares como Huañec (en el caso de Yauyos). Esta fuerte presencia femenina (que en algunos casos supera en número al varón) se ha desarrollado al punto que se han organizado cuadrillas propias eligiendo también un (una) propio *mayú* (mujer) aunque no democráticamente ni en asamblea comunal (como es el caso de los tres *mayús* varones) sino por automatismo, por querencia. Esta presencia –nos dicen los testimonios–, se ha ido formando en un proceso que nace con la invitación a la mujer –en un afán enamorado–, a bailar en ciertos momentos de la fiesta y que seguiría incorporando poco a poco a la mujer (masculinizándola en su vestuario y baile) hasta compaginarse hoy en día como un grupo femenino que se exhiben con propio traje de terno de colores y cortes femeninos, movimientos propios de la mujer y bailan muchas veces sin máscaras:

“Anteriormente, el negrito y previa autorización de su líder, cortésmente brindaba su campanilla a una dama, con la finalidad de que lo acompañe a bailar, quien se integraba a la fila. El negrito usando su pañuelo como campanilla seguía el baile al compás de la música. Pero en la actualidad se estila, que las damas también participen en el baile, formando su propia fila, que es liderada por una “marica”, si van vestidos de terno, se integran a la fila de los negritos”.<sup>28</sup>

Otro autor huancayano nos dice sobre las mujeres en la negrería: “La cuadrilla de las mujeres se hizo presente a órdenes de la *Mayú* Lupe Sierra Matos, sin los disfraces de la cara,<sup>29</sup> pero igual que los varones, muy bien uniformadas. Entre estas beldades podemos citar: Antonia, Maruja, Nivia, Gladis, Lely y Elena Salazar, todas parecen hermanas; Maira Sánchez, Carmen Granados, Carolina y Amelia Alejandro y Ana Melo. Ellas todas jacarandosas que transmiten, gracia, donaire y regalaban sonrisa a diestra y siniestra. Con gráciles movimientos de sus cuerpos, se movían

28 Milton Trigos, *ibídem*.

29 El énfasis es nuestro para resaltar los rasgos distintivos de esta novedosa presencia de la mujer en la negrería.



tradicionalmente al son de la música. Todo un acontecimiento digno de grabarse eternamente en las retinas. Un espectáculo lleno de colorido, música, baile y belleza.”<sup>30</sup>

Es posible que su novísima aparición le de acceso a muchas prerrogativas propias de la racionalidad urbana, lógicas y valores urbanos ya insertos en este espacio y en esta fiesta, por ello se puede escuchar como respuesta: “primero son las damas”. De esta manera en la cuadrilla podemos encontrar una redistribución y aparición de nuevos roles del género el que se traduce en libertades de las féminas tales como usar la máscara en la danza sólo si desean hacerlo, dispensas en cuanto a las faltas y errores cometidos (por ejemplo a ellas no se les sanciona con el *tindy* o castigo como a los varones), es decir no son tratados como “negros”, y siempre la respuesta sobre este diferenciado trato es “porque son mujeres”. Sin embargo, desde que existe una *mayú* de las mujeres se intenta masculinizar algunas acciones como el castigo o *tindy*, pero no se ha institucionalizado todavía existiendo un recelo que interrumpe haciéndola una práctica muy tímida, en este por ejemplo no son cargadas o suspendidas al aire como los varones, se castigan de pie y muy suavemente convirtiendo el hecho más en un pasaje gracioso muy ajeno al mensaje tradicional del *tindy*.

En todo caso creemos que la participación de la mujer es un proceso inicial que busca construir sus propias características de acuerdo a la idiosincrasia actual. Por ello su ingreso diferenciado no sólo se realiza mayores conflictos o cuestionamientos, sino con cierta algarabía; socialmente se trata más bien de un atractivo y bienvenido cambio. No hace más de una década que han empezado a formar parte de la negrería vistiendo un terno femenino propio de la mujer urbana (sport elegante), y han sido favorecidas con no usar las máscaras o usarlas sólo cuando lo desean, la *mayú* de las “negras” nos dijo que no la usaban simplemente porque les incomoda (les impedía respirar bien), mientras el *mayú* general puntualizó que “como son mujeres no se les puede exigir”.

30 Página web de la Municipalidad de Huancayo, artículo de Josué Salazar Cotera,

En la actualidad la presencia de la mujer independizada de las cuadrillas de varones (en el caso de Huancaya forman sus propias columnas y suelen ser a veces más numerosas que los varones mientras que en otros lugares forman propias cuadrillas) es ya una realidad no sólo en la negrería de Huancaya sino a lo largo de las negrerías de la provincia de Yauyos y en las recreadas en Lima y Huancayo por los migrantes, es tan alta esta presencia que ya se organizan concursos de cuadrillas de negritas ¿Por qué no? Nos dijeron ellas mismas.

#### V) COMPONENTES DE LA FIESTA, PERSONAJES Y SIGNIFICADOS

**Funcionarios o caporales de pampa.**- Son las personas encargadas de la organización de la fiesta (en realidad son más financistas que organizadores), entonces no son “personajes” estrictamente hablando. Las denominaciones de “funcionario” y “caporal de pampa” se unen aquí como queriendo conjugar dos personajes y escenarios del pasado y el presente: El primero, el capataz que mandaba en el campo (en la “pampa”) allá donde el esclavo negro fue desgraciado por el “caporal” el jefe cruel; y el segundo término que nos alude al hombre que tiene un importante puesto y un poder similar en las estructuras actuales de la sociedad: Los *funcionarios*.

Los roles y caracteres de los “funcionarios” es análogo a los “alferados” o “mayordomos” que de manera muy similar existen en las fiestas andinas, y al igual se los eligen de manera tradicional: voluntariamente o por solicitud de los *funcionarios* de salida, obviamente que el primer requisito es que tengan dinero, sean pudientes. El cargo de *funcionario* se halla relacionado con el poder y el estatus, uno otorga lo otro; los días de fiesta el *funcionario* tiene el poder máximo y total, esto de seguro es muy importante en la satisfacción personal y en su vida pública y al final otorga status. En Huancaya la cantidad de *funcionarios* y algunos roles u obligaciones han ido cambiando por diversos factores, por ejemplo nos dicen que hace algunas décadas los *funcionarios* eran en número de 8 por día (la fiesta en realidad dura dos días) y ahora son menos, inclusive para el año 2011 ha recibido el cargo sólo una pareja de esposos para los dos



Componentes de la fiesta, personajes y significados de la negrería huancayana.

días de fiesta, este cambio se debería a varios factores, veamos algunas: 1) No hay muchos voluntarios para pasar la fiesta. 2) El poder adquisitivo antes era menor por lo que se necesitaba más *funcionarios* para enfrentar los gastos en una fiesta que era más pomposa según nos señalan. 3) Se ha incrementado el nivel económico de varias familias (sobre todo las migrantes) al punto que pocos pueden hacerse cargo de una fiesta que por lo demás ha bajado en pomposidad (no siempre se llevan bandas como la BOSCH por ejemplo). Finalmente dentro del transcurso de la fiesta, artísticamente los *funcionarios* bailan de negritos, ninguno deja de hacerlo, y dentro de la cuadrilla pierden el poder y estatus y bailan sin distinciones y responsabilidades.

*Alcalde Catalán.*- Llamado por los negritos alcalde catalá (sin “n”), es sin duda el personaje imprescindible para la realización o ejecución de la fiesta misma, este se encarga de lo que suceda el día de la fiesta desde la partida a las 5 de la mañana (recogiendo al *mayú* general de su casa acompañado de la banda) hasta que la adoración del Niño haya terminado por la noche del mismo, y al día siguiente repite la misma rutina, por ello es el que más sobrio se debe mantener en el transcurso de la fiesta, es el único que no se disfraza de negro y encabeza la delegación pero sin danzar. Realiza todos los actos protocolares en cada momento necesario, conduce la cuadrilla y toda la delegación que compone la fiesta, encabeza las visitas y se presenta a nombre de la fiesta misma en cada casa, recibe los obsequios y los entrega a la cuadrilla, agradece y se retira dirigiendo nuevamente toda la delegación festiva, no se viste de negro: “... (es) la autoridad responsable de hacer cumplir todas las costumbres de la danza, así como conducir y dirigir la festividad por el espacio de tiempo que dure la fiesta.” (Trigos.2000). Por otro lado, el *alcalde catalán*, que es una presentación (una evocación) del español hacendado o gamonal, se encuentra también presente pero redimido de su imagen negativa. Es posible que este personaje de la historia cruel, injusto y perverso podamos verlo revertido como un personaje benigno y necesario, organizador y consensual; por ello este deja de ser un “personaje” y se vuelve en la persona que conexas la comunidad negra inventada o imaginada con la comunidad real, por ello se elige a una persona que ostente una buena

imagen privada y pública real otorgándosele la responsabilidad del desarrollo práctico de la fiesta. El *alcalde catalán* no finge roles y funciones, por ello no lleva vestuario como lo hacen hasta los mismos *funcionarios* que se pierden dentro de la cuadrilla como unos negritos más, el alcalde viste cotidianamente y sus funciones son reales: actúa como un alcalde, es decir, organiza y supervisa todo el desarrollo de la fiesta e imparte indicaciones, se convierte en el responsable inmediato de la fiesta. El, cómo los mayus, son inequívocos, incuestionables e incastigables. Son autoridades máximas.

**Gran Mayú.-** A este también se le denomina “caporal de pampa”, el nombre deviene de la modificación de la palabra “mayor”, que indica al líder, al jefe o el que manda. Los negros de la cuadrilla en este intento de imitar o reconstruir imaginariamente la comunidad negra, inventan también un supuesto dialecto afro peruano donde las terminaciones se procuran hacer en vocales y acentuarla, así: Catalán=Catalá, alzar=alzá, agarrar=agarrá y mayor=mayó, de donde devendría luego en *mayú*. Existe un solo *mayú* que por ello se llama “general” y luego dos *mayús* menores a quienes se les denomina “secundarios”: “Uno principal y dos colaboradores, quienes necesariamente serán personas que destacan en esta danza y aquellas que en alguna oportunidad participaron en los festejos, quienes tendrán la labor de liderar y conducir las filas de los negritos bailantes.” (Trigos.2000). La *mayú* mujer, por ejemplo, aparece quebrando esta “lógica” y se sitúa más como un caso excepcional hasta que el tiempo y su regularidad lo institucionalice.

La ropa o vestimenta que usan los delatan y caracterizan a los *mayús*: Pantalón de montar, que evoca al capataz que andaba en caballo, este es representado en la cuadrilla como el mayor, el jefe de los negros que tenía privilegios del hacendado y hacía que este mandara siendo esclavo a los demás esclavos. Estos serían los negros bozales (caporales) quienes se habían ganado la confianza del hacendado:

“...los negros africanos bozales (caporales) que habían logrado ganarse la confianza de sus amos por su adulonería, zalamería, badulaquería y otras

cosas más se encargaban del trabajo sucio y traicionero: Controlar, vigilar, vejar y arremeter contra los negros braceros engrilletados, hermanos de infortunio del caporal; estos últimos representados por los “pampas”, bailarines de la comparsa dirigidos por los caporales y los “guiadores” que son otros personajes de la negrería de menor rango”<sup>31</sup>

**Los Negros.-** Son la gran cantidad de personajes que conforman la cuadrilla, durante la danza y en todo momento de representación de la “comunidad negra imaginada” se encuentran de buen humor, expresan alegría, es el mensaje de la danza: la jocosidad a pesar del infortunio se trata de una comunidad organizada y muy satisfecha y jubilosa. Por ello siempre están prestos a las bromas y a la risa como queriendo hacer escarnio o contradiciendo la historia de sufrimientos de los negros esclavos. Se proyectan con entusiasmo, se ven elegantes, pudientes, refinados al vestir y al bailar, por ello también se autodenominan “doctores”, “embajadores del África” o “bravos negros”. La cantidad de danzantes de negritos llegaron el primer día de fiesta en este año a unos 80 en total y el público que sigue a estas cuadrillas sumó un promedio igual. El segundo día de fiesta el número aproximado se mantuvo pero a decir de ellos mismo algunos que bailaron el primer día ya no estaban y otros nuevos habían llegado por lo que el número de integrantes de alguna manera fue similar. Este nivel de participación y fiesta se mantuvo constante el primer y segundo pero no el tercer día, cuando inclusive la banda de músicos se había retirado y llegaría en su reemplazo otra de un pueblo cercano, entonces también muchos “doctores” habían empezado a retornar a sus lugares de residencia. Los negros que forman las cuadrillas varían mucho en edades aunque se evidencia una mayor presencia de gente adulta quienes caracterizan a la danza, es importante ver mucha participación de jóvenes y señoritas, esta alta presencia nos da la principal lectura: Estamos ante una danza muy vigente. En menor número se puede ver también a algunos niños, aunque no niñas.

Por otro lado, en la danza de la negrería, nos encontramos ante dos personajes que se conjugan en una expresión de identidades: el danzante

31 En: <http://hoy.pe/cultural/modNoticias/>

y el negro o “doctor”, si bien el danzante da vida y caracteriza al “doctor”, es posible que este también se manifieste en su carácter personal. Por ello cada uno va a identificarse y querer perennizar un vestuario tipo, manifestando o proyectando en su personaje “negro” una propia identidad, por lo que desde afuera se puede ver “diferentes tipos de negros” como en una comunidad real, semejantes pero no idénticos, refleja una identidad colectiva y la vez individual. Finalmente la “comunidad negra” proyecta en la vida real una comunidad en la medida que han formado un grupo social reconocible y reconocidos, atados por su pertenencia a la cuadrilla, en ellos no está ausente la renovación generacional vía la herencia consanguínea, la herencia familiar hace que los nuevos negritos sean descendientes de negros, entonces se enrola a la familia a esta costumbre y gusto familiar, una estrategia de continuidad muy evidente.

**Máscara e identidad.**- En cuanto los negritos se ponen la máscara inmediatamente cambian sus formas de actuar y ser, principalmente se nota un nuevo tono de voz y los acentos (voz aguda, en falsete y buscando terminar todas las palabras en las vocales en las cuales acentúan), buscando siempre reflejar una comunidad de negros: “...cuando los danzantes se colocan la máscara también sucede una transformación del individuo en colectividad, en el sentido que el personaje a través de la máscara unifica a los danzantes otorgándoles una identidad colectiva”.<sup>32</sup> Desde este momento repelen y objetan el término “negro” para nombrarlos y para autodenominarse bajo riesgo de castigo a quien los llame así; entonces se exige el uso del término “doctores” o “Embajador (del África)”, esta particularidad emite un mensaje intrínseco que atraviesa no sólo la danza sino la fiesta misma: la voluntad o búsqueda de realzar la imagen disminuida del negro esclavo, recuperarlo de su menoscabada imagen. Este uso del término “doctores” al encarnarse en el personaje, no es sino una inconsciente sublimación de su existencia misma, es como redimir el estado humillante del esclavo negro en estas tierras. De igual manera podemos entender el uso del término “embajadores” con el que se pretende revertir el hecho de haber sido traídos por la fuerza y de manera ignominiosa por una llegada prodigiosa; de lamentarse por su

32 Gisela Cánepa Koch “Máscara, transformación e identidad en los andes”. PUCP. 1998

suerte en estas tierras a un enaltecimiento o gozo de encontrarse aquí: de esclavos a embajadores. Por otro lado, el personaje construido mediante el traje y principalmente la máscara, es muy divertido y cómico a lo largo no sólo en el baile mismo sino hasta en momentos de dolor como son los castigos, en esta representación del micro cosmos de la vida negra hallamos siempre el mensaje de una sociedad más óptima, más humana y de alguna manera próspera: “La máscara desinhibe al que la usa, le permite adentrarse en el personaje que representa y decir todo lo que guarda en el subconsciente sin temor a represalias: hacer suyos, ante el opresor común, se rencor y su protesta” (Alarco:1970, 9). Ciertamente el uso de la máscara les permite crear sus propios personajes que inicia desde la forma del lenguaje hasta los movimientos y baile, lo que no va a suceder con las negritas que al no usar máscaras se expresan a sí mismas con la notoria inclinación a la fémmina urbana: la sensualidad.

El *Belén*.- Este evento fue concebido –hasta hace algunos años–, como el momento oportuno para limpiar los pecados y la moral (de los negros y del pueblo) en momentos que finaliza y empieza un nuevo año, el acto de quitarse el sombrero y entregarlo a los *mayús* escenifica este “desnudarse” para recibir con sumisión las lecciones o castigos, de esta manera este acto trascendía el nivel de la fiesta a la vida social del pueblo y a la vida pública del danzante (y a su personaje “negro”). Así el evento atravesaba las fronteras del personaje a la imagen privada y pública misma del danzante; en el *Belén* hay este encuentro entre el personaje (el negro) y el danzante (la persona misma), por lo que los pecados del personaje negro en realidad son los pecados “reales” del danzante que el *Belén* permite exhibir y redimir.

Sin embargo, en estos años el *Belén* ha pasado a ser un evento humorístico que –en base a la mofa– se exalta más los defectos, fallas, errores o alguna característica de los danzantes negros, se hace mucho uso de la forma cómica para dar vida al *Belén* dejando muy recóndito la función social que alguna vez parece haber tenido. No por casualidad el acto del *Belén* forma parte del momento de “la adoración al niño Jesús” lo que indica claramente la articulación de la redención de pecados con el mo-

mento de mayor devoción al niño Dios. Pero en la actualidad también vemos una disminución de la dimensión religiosa de la fiesta, la débil y casi secundaria presencia del niño o de la imagen del niño durante el *Belén* y las puertas de la iglesia cerradas todos estos días (por lo menos en este año), marcan este carácter (aunque nos dicen que hay años de mayor relevancia del carácter devoto). Este proceso de cambio del carácter divertido y jocoso de la mayoría de las negrerías a un papel más cómico se sucede más extremadamente en la danza de los negritos en Lambayeque, como señala Leo Casas: "... el humor que hacen los negritos se ha "modernizado" y "popularizado", asemejándose al de los programas cómicos de la televisión nacional..."<sup>33</sup>. Pero el tema de la gracia en las negrerías es siempre una constante: "...la alegría le pone "el Abuelito" con su gracia y entusiasmo de hacer divertir a todos los pobladores." Señala el profesor Ademir sobre los Negritos de Chauca (Huaral), y sobre las Shararitas de Ancash se señala: "...el negro y su negra festejan la fiesta de Navidad, puesto que tienen permiso –por ocho días– para celebrarlo, muestran su amor por el baile y el festejo, por ello ni el hijo pequeño que requiere cuidado corta la diversión; ingenian divertidamente formas para no perder ni un minuto de la fiesta: primero cuidan al negrito pero el niño por tanto movimiento llora y no les deja bailar, así que toman la decisión de darle un poco de chicha para que se quede dormido. Hecho esto, dan rienda a su jolgorio..."<sup>34</sup>.

**Los castigos.-** Es conocido como el *Tindy* y se encuentra muy presente a lo largo de la fiesta convirtiéndose en uno de los momentos más atractivos de esta. El *tindy* se le imputa al danzante de la cuadrilla (menos a los *mayús*) como consecuencia de una falta o error cometido, a este se le sujeta de los brazos y piernas suspendiéndolo en el aire para luego ser azotado por los tres *mayús* con los chicotes que portan exclusivamente para ello, al final del castigo se le ofrece un trago especial al que llaman lava curo (lava culo), una forma de reparar o amenguar el dolor infringido por los latigazos en el trasero del negro. Como el

33 Leonidas Casas Roqué "Fiestas, danzas y música de la costa de Lambayeque" En *Música, danzas y máscaras en los andes*, Raúl Romero editor, PUCP 1998.

34 Glosas de danzas, Centro Universitario de Folklore – UNMSM.

proceso de la fiesta gira en torno de la representación de la vida de los negros, entonces se encuentra muy presente los castigos físicos imputados y ejecutados por los *mayús*. La cuadrilla misma se encuentra estructurado a manera de un grupo de esclavos al mando de tres negros bozales (los *mayús*), el capataz (el alcalde catán) y los gamonales (los *funcionarios*). Estos castigos recuerdan cuan frecuente era el maltrato en la vida del esclavo negro y este infortunio se busca reflejar con mucha continuidad durante la fiesta. Los *mayús* realizan castigos no sólo de los mayores errores o faltas graves sino por faltas menores y en estos últimos tiempos nuevamente aparece la banalización de las razones, abusando del castigo por cualquier motivo superficial o insustancial convirtiendo el “sagrado castigo” en formas humorísticas: “¿Por qué lo castigan?” preguntó en un momento el público ante un castigo incomprendible a un negro, el que fue respondido por el *mayú* general: “por bromista”. Pero los castigos son tradicional y rigurosamente por faltas e indisciplina (evocando de seguro los rigurosos tiempos del esclavismo): llegar tarde, mal vestido, salirse de las filas, quitarse la máscara, etc. En todos los casos el castigo es bienvenido para el negro mismo en la medida que supone que es merecido y limpiará el error cometido y acarreará una redención de la falta; en esa medida se recibe casi con mucho agrado los tres dolorosos latigazos (uno por cada *mayú*). El *tindy* también incluye a la banda de músicos especialmente cuando estos equivocan en algún momento el acompañamiento musical.

**Los migrantes en la fiesta.**- Huancaya es un pueblo pequeño pero pese a ello la fiesta de la negrería no compromete a todo el pueblo, sino a un sector social de ella, de la clase media a la más próspera del pueblo (el actual alcalde por ejemplo pertenece y baila en la cuadrilla de la negrería y nos comenta que heredó de su padre y abuelo esta costumbre)<sup>35</sup>, es por eso también que más del 50% de la cuadrilla de bailantes son migrantes asentados en las ciudades de Huancayo, Cañete y Lima, denominados “hijos residentes”, se trata de un grupo social que ostenta cierto status y

35 En una entrevista el alcalde de Huancaya nos comentó que guarda con mucho cariño y cuidado el tocado o moño de plumas (que portan en el sombrero) porque era herencia de su padre y que además de su valor simbólico este era también de mejor calidad y no sintética como los actuales.

poder y que se inicia desde su denominación mismo “de residentes” hasta controlar el comercio básico de Huancaya. A este sector se le confiere la responsabilidad del progreso del pueblo:<sup>36</sup> “Requerimos del aporte de estos hijos profesionales” nos dicen sobre los residentes en Huancayo o Lima, por ello no sorprende que a menudo sean mencionados como protagonistas principales de la fiesta.

## VI) VESTIMENTAS, DANZA Y COREOGRAFÍAS

Los personajes que dan vida a la negrería de Huancaya son, por orden jerárquico: Los *funcionarios* (cuyo número oscila entre 2 y 8 personas y se organizan una cantidad para el primer día y otro para el segundo día), el *alcalde catalán*, el *mayú* principal, los *mayús* secundarios y los negros de la cuadrilla.<sup>37</sup> Para realizar la danza se conforman en dos filas liderados por uno de los *mayús* y estos a la vez encabezados por el *mayú* general. En la actualidad el ingreso de un gran número de damas a la danza ha empujado que en algunos momentos de la danza estas formen su propia fila, y que según testimonios de los mismos pobladores, antes era liderada por un “marica”, pero en la actualidad cuentan con “una *mayú*” que viste similar al *mayú* varón; en todo caso este personaje como el ingreso a la danza de la mujer, obedece a un proceso que todavía no termina de configurarse.

El *alcalde catalán* no se disfraza, sino viste comúnmente con un terno o una ropa cotidiana, este no participa de la danza bailando ni disfrazándose de negro, como si es el caso de los *funcionarios* quienes participan de la danza vestidos de negritos. Los *mayús* visten muy semejante al capataz con ropa de montar, usan botas altas o polainas con espuelas, y un pantalón de montar clásico de la época, un saco de color oscuro, camisa, corbata y en la cabeza un sombrero de pana normalmente negro o marrón y adornado en la parte frontal con plumas multicolores y un espejo pequeño; finalmente su rostro es cubierto por una máscara de

36 Progreso en este sentido entendido como logros “urbanos” y prosperidad económica.

37 Como observamos, no se encuentra como personaje “la marica” pues este ha desaparecido de la negrería en Huancaya, sin embargo todavía se le puede observar en las negrerías realizadas por los migrantes en Lima y Huancayo.

color negro y en la mano llevan un “chicotillo” (látigo) adornado con piezas de plata que representa el poder y el mando (los *mayús* no llevan campanillas). Este personaje, en la medida que dentro de la comunidad negra imaginada representa al caporal, se halla vestido como un capataz listo para montar en su caballo y con el látigo presto a usarlo castigando a los negros, muy a pesar que él es también negro.

Los negritos por su parte llevan puesto un terno generalmente azul marino, camisa de color blanco y también una corbata, sombrero de pana de color negro adornado en el frontal con un espejo pequeño en forma de cruz y luego un penacho con plumas multicolores. La cara y parte de la cabeza lo cubre la máscara de color negro<sup>38</sup>, luego zapatos de vestir de color negro y en la mano portan una campanilla que le sirve para acompañar sus parsimoniosos y acentuados pasos en el desarrollo de baile, el uso de la campana no es sino una simbolización de la navidad. Las mujeres de la negrería buscan uniformidad de vestuario con el hombre, por ello visten un terno femenino elegante en su mayoría también de color azul marino (aunque cada vez se pueden apreciar más colores “femeninos” como el rojo), portan al igual el mismo sombrero del hombre, zapatos de vestir de color del terno y en la mano una campanilla. El uso de la máscara como decíamos es voluntario en el caso de las mujeres de la cuadrilla pero no así para la *mayú* quien la usa en todo momento, así mismo el perfil de las máscaras es muy similar al varón y no hay todavía pretensiones de construir máscaras femeninas que representen a las “negras”.

El uso del “elegante terno” se presenta como una imagen anacrónica y contradictoria respecto a la idea general de la danza, que es evocar la presencia maltratada de los negros en la sierra. Sin embargo, es posible que justamente en esta procura de representar la vida de los negros es que se viste de terno siempre y cuando partimos de la idea que los esclavos negros fueron usados casi exclusivamente en trabajos domésticos (en las casas hacienda) y no en las minas; ahí la vestimenta habría sido semejante

38 El “color negro” va quedando sobre todo en el ámbito simbólico, es decir la máscara de por sí ya simboliza lo negro, por lo que en la actualidad algunos personajes prefieren usar máscaras de colores marrón e inclusive blancas, que es aceptado sin problemas en la cuadrilla.

a los amos ya que eran obligados a vestir “decentemente” para poder convivir juntos, este puede ser el motivo de la vestimenta elegante:

“En dichas fiestas los españoles inquirían a los negros si querían bailar. Ellos decían que sí, pero con atuendos igual que los españoles... “queremos vestirnig igual que ustedes”, por ese motivo los negritos de Huancaya son elegantes, quimbosos; primero, porque llevan el baile en la sangre y segundo por la distinción del español, elegante, garbosos con pasos acompasados.”<sup>39</sup>

Durante el desarrollo de la fiesta, la negrería huancayana, desarrolla las siguientes etapas: 1) Pasacalle. Consiste en ir bailando por las calles pueblo o cuando se traslada de una casa (por ello lleva ese nombre), se realiza a ritmo ligero y los pasos son más saltados de los normal. 2) Patio. Se ordena este momento de la danza cuando se baila en el patio de la casa visitada en deferencia a los donantes. 3) Esquina. Se desarrolla este momento cuando llegan a la Plaza o a la esquina de esta, entonces la cuadrilla rodea a la banda de músicos. 4) El *Belén*. Es la última fase de la danza, cuando la cuadrilla rinde culto al niño Dios ya al borde de la noche. Durante la “adoración del *Belén*” se realiza el siguiente canto:

El niño no quiere plata, más que poronguito (bis)

El niño no quiere plata, más que poronguito (bis)

Es en este momento que se realiza “el juego” de los negritos con la intención de alegrar al niño Jesús, (en algunos lugares este momento festivo se conoce como quillincha). En esta etapa los negritos distribuyen flores al público para que estos al son del baile o la música puedan formar filas de adoración frente a la imagen del niño Jesús y dejar una ofrenda consistente en monedas; una vez entregado esta, reciben a cambio una exclusiva bebida (ponche) preparado para la ocasión.

39 Página web de la Municipalidad de Huancaya.

VI) MÚSICA<sup>40</sup>

La música tocada por las bandas y que acompaña a la danza lleva también el nombre de “negrerías”. Se trata de un ritmo particular muy común a todas las negrerías de Yauyos, sin embargo las diferencias entre pueblos es ubicada y refrendada claramente por ellos. Por los testimonios de los músicos de la Banda Orquesta Social Huancaya (la BOSCH) que recorren todos los rincones de Yauyos animando fiestas populares, sabemos que la música de la negrería huancayana es la más tradicional, o en palabras de los entrevistados, es la “más auténtica” de la zona. Del amplio repertorio de las bandas, hemos recogido para nuestro análisis uno de los temas más emblemáticos de estos años llamado “Lágrimas de Huayllahuacran”, tema que según los músicos de la banda fue compuesto por ellos como homenaje a uno de sus integrantes (Javier Salazar Sandoval) quien habría sido asesinado trágicamente cuando se dirigía justamente hacia Huancaya. Huayllahuacran es el cerro más alto, empinado e imponente al pie del cual se encuentra Huancaya, por lo que es considerado como el cerro tutelar, el apu principal. Este tema musical fue interpretado como una pieza emblema de la BOSCH y de Huancaya, muy popular y atractiva (de “moda”) en estos últimos tiempos por lo que a la vez fue muy solicitada por la cuadrilla. Los instrumentos que se emplean en la banda orquesta son: trombones, tubas, bombardinos (bajo), trompetas, saxos, clarinetes, bombo, tarola y platillos. La melodía es interpretada por las trompetas, los saxos y clarinetes; y las tubas, trombones y bombardinos tienen la función de acompañar y adornar la melodía principal.

En el pueblo de Huancaya el marco musical que acompaña a la negrería ha cambiado radicalmente en el transcurso del siglo XX donde lo más resaltante es el paso de los aerófonos andinos (como el pinkullo y la quena) a los instrumentos modernos de metal, mientras que los instrumentos mestizos de cuerdas aún se conservan en otros casos y fiestas específicas. De esta manera las bandas de tipo militar han desplazado a los conjuntos tradicionales andinos retocando la estética de la música y

40 Este capítulo fue realizado con la participación del profesor Paul Huaranca Parco, músico del Centro Universitario de Folklore de la UNMSM

ampliando el repertorio con nuevas composiciones y compositores de gran aceptación en los pueblos yauyinos. En otros casos, el acompañamiento musical tradicional a base de instrumentos europeos como el arpa y el violín siguen siendo muy característicos en las negrerías andinas y aún se pueden ver estos en Huancavelica, Ancash y en las zonas serranas al norte de Lima: Huaral, Cajatambo, Canta.

La melodía está interpretada aproximadamente en 70 negras por minuto, estaríamos hablando de un adagio como movimiento del tema.

El tema se encuentra estructurado en 3 frases los cuales están denominados A, B y C. la frase A y B están compuestas por dos semifrases donde están la pregunta y respuesta (a - b) y su repetición (a - b') donde b1 indica que existe una variación en la melodía y ahí es donde nos muestra que hay una sensación de caducidad en cada frase. En la frase B las semifrases que están contenidas en son (c - b) y su repetición (c - b') donde la semifrase b y b' son las mismas semifrases contenidas en la frase A. La frase C al igual que las demás contiene dos semifrases en el cual tenemos una semifrase que se repite en las demás frases, es la semifrase b entonces la estructura de la frase C sería (d - b) y (d - e); luego de terminada la frase C se vuelve a repetir la frase B. Esta misma secuencia se repite durante el denominado pasacalle y siempre respetando las frases y sus repeticiones.

**Tonalidad y escala.**- La transcripción hecha, se desarrolla en un ámbito de la nota Re/3 a la nota Fa/4, y la tonalidad de Sib Mayor; encontramos en la escala, seis notas empleadas las cuales son: Sib, Do, Re, Fa, Sol, La; las notas que más veces aparecen en la melodía son Sib, Re, Fa, Sol y las notas Do y La aparecen pocas veces. Si tomamos referencia del libro de Rodolfo Holzmann, deberíamos poner a la nota Fa, como el centro tonal o nota de mayor importancia, por tener una mayor aparición dentro de la melodía, le seguiría en importancia la nota Re y luego recién el Sib, pero al constatar estas notas tenemos la triada o acorde de Sib Mayor. Por ende se deduce que es la tonalidad en la que se desarrolla el discurso melódico. También vemos que los finales de frase siempre terminan en la tónica.

## LAGRIMAS DE HUAYLLAHUACRAN

(Negreria Huancayana)

Autor: □□

Transe: Paul Huaranca

**A**  $\text{♩} = 70$

9 **B**

17 **C**

Detailed description: This block contains the musical score for 'LAGRIMAS DE HUAYLLAHUACRAN'. It consists of three staves of music in 2/4 time, with a tempo of quarter note = 70. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first staff (A) starts with a treble clef and a key signature change to two flats. The second staff (B) starts at measure 9. The third staff (C) starts at measure 17. Each staff ends with a double bar line and repeat dots.

## BELEN

(Negreria Huancayana)

Tradicional

Transe: Paul Huaranca

**A**  $\text{♩} = 100$

5 **B**

8 **C**

11

Detailed description: This block contains the musical score for 'BELEN'. It consists of four staves of music in 2/4 time, with a tempo of quarter note = 100. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first staff (A) starts with a treble clef and a key signature change to two flats. The second staff (B) starts at measure 5. The third staff (C) starts at measure 8. The fourth staff starts at measure 11. Each staff ends with a double bar line and repeat dots.

El *Belén*.- Música tradicional interpretada por todas las bandas que acompañan la danza. La melodía se encuentra interpretada aproximadamente en 100 negras por minuto y por tanto tiene una cadencia ágil, estaríamos hablando de un moderato como movimiento del tema. El presente fue interpretado por la Banda Orquesta Social Huancaya. Se trata de una música más ligera y a otro tiempo de las negrerías lo que permite a los danzantes realizar movimientos diferentes a manera de corroteos mientras hacen bromas y juegos entre ellos. Esta melodía es bailada solo al final de la fiesta se podría considerar un remate a la fiesta; y es de movimientos más ágiles y donde se demuestra toda la algarabía de los danzantes y también de la gente del pueblo ya que es libre de ser bailado por cualquier persona sin necesidad de llevar el vestuario de los negritos.

El tema se encuentra estructurado en 3 frases A, B y C; las cuales constan de dos semifrases (a, b) (c, b) y (d, d'), respectivamente. Estas son frases de 4 compases en el caso de la frase A, en la frase B nos encontramos que la frase consta de 3 compases, y en la frase C tenemos dos compases de 2/4 y un compás de 1/4 que forma una sola semifrase (d) y su repetición (d'). Esta melodía tiene una secuencia de frases y sería A, B, A, B, C. y toda esta secuencia es repetitiva mientras dure el baile.

**Tonalidad y escala.**- El ámbito en el cual se desarrolla esta melodía es de la nota Mib/3 a la nota Do/4. La transcripción realizada está en la tonalidad de Mib Mayor, y encontramos en la escala, seis notas empleadas las cuales son: Mib, Fa, Sol, Lab, Sib, Do; las notas de mayor frecuencia en la melodía son Mib, Fa, Sol, Lab, Sib y la nota Do aparece pocas veces. Respetando la cantidad de veces que aparece cada nota sería en el orden de Sib, luego La, Fa, Mib, Sol y Do; de acuerdo a esta relación la tonalidad sería de Sib; pero constatando las partituras y el inicio de la melodía esta empieza en la nota de Mib, y las cadencias finales de cada frase siempre terminan en la tónica que en este caso es Mib.

Sin duda que la actualidad y vigencia de las negrerías en Yauyos se debe en gran medida al impacto agradable de la música. En el transcurso del siglo pasado y sobre todo desde la década de los 90 las bandas de músicos



Banda de Músicos que acompaña la negrería actualmente.

han tomado la batuta en el acompañamiento de casi todas las fiestas y por ende de las danzas sumergiéndolos en necesarios arreglos melódicos, orquestales y composicionales, se puede evidenciar rápidamente los cambios experimentados en la estética, timbres, composiciones con formatos y elementos actuales que realzan la danza haciéndola muy aceptada (deleitada) por viejas y jóvenes generaciones. Por lo tanto, la presencia seductora de la música es tal que podemos decir que el gusto y sentimiento por esta es más que por la danza misma: “Lo que más me atrae de la fiesta es la música, me trae recuerdos y me llena de nostalgias cuando lo escucho... por eso vengo cada vez que puedo a bailar a mi pueblo.”<sup>41</sup>

#### COMENTARIOS Y REFLEXIONES FINALES

Sin duda que una de las características más importante de la negrería huancayana (como de las demás negrerías de Yauyos) es el proceso de

41 Entrevista in situ, 1 de enero de 2010.

cambio que viene experimentando en estas últimas décadas en la reasignación de formas y sentidos de varios componentes de la fiesta y de la danza, empezando por la visión que tienen los danzantes sobre su fiesta misma a la que llaman “folklore de mi pueblo”; esta percepción nos revela la presencia cada vez más fuerte de la racionalidad ciudadana, de una visión externa sobre lo que consideran suyo: sus costumbres. La fiesta y la danza inscritos en este proceso lento de reconstitución promovida y aceptada socialmente, evidencia mayores novedades para el futuro -por los comentarios escuchados-: “Queremos igualar todos los vestuarios”, “Un concurso de cuadrillas de mujeres”, “debemos mejorar nuestra fiesta”, “debemos apuntar más hacia los turistas”, “dicen que la nueva Funcionaria va a “contratar” un *alcalde catalán* que cambie algunos defectos de la fiesta”, etc. Sin duda que el factor decisivo para que este dinamismo cultural alcance también otros aspectos de la vida del pueblo se encuentra en la fuerte interacción con las ciudades de Tarma, Huancayo y Lima donde las asociaciones de migrantes huancayanos se convierten en núcleos o polos de proyección y regresión muy importante.

En este sentido me gustaría asegurar que la fiesta de la negrería se ha convertido en uno de los peculiares y máximos elementos de re-construcción de la identidad huancayana en la medida que por sí sola ha generado y genera ligazón de mucha gente con el pueblo (que posiblemente se hubiera desconectado); así, muchos manifiestan que sólo vuelven por la fiesta, por la música, por el baile que los llama y les regresa a Huancaya. Coadyuva en este fenómeno la música de la negrería, cuyos cambios y arreglos le permitió socializarse eficazmente haciéndose muy atractiva, gustosa y comprometiendo con gran pasión también a las nuevas generaciones, sin duda un gran acierto de los músicos y el trabajo creativo con sus bandas.

En este proceso de continuidades, rupturas y de transformaciones endógenas encontramos otros mensajes que comunican rupturas de tradiciones muy arraigadas (históricamente respetadas e irrompibles), para ello muchas veces se usa la humorada como medio pero que emiten mensajes profundos. Explico: Los jefes máximos de la cuadrilla -como hemos

venido conociendo—, son cuatro o cinco (el *alcalde catalán*, y los tres *mayús* y en el caso actual la *mayú* mujer), de ellos depende la realización y el éxito de la fiesta, durante el proceso de la danza ellos tienen el poder absoluto, más aún en el tema de orden y disciplina dentro la danza por lo que ellos imponen las sanciones y explícitamente son los únicos que realizan en castigo (*tindy*) con el látigo (chicotillo) que sólo ellos llevan dentro de la cuadrilla, nadie más. Sin embargo fuimos testigos que el segundo día de fiesta, vía “las bromas” la cuadrilla hizo válido el *tindy* al *mayú* general por alguna supuesta falta, ante lo cual los otros *mayús* no estuvieron de acuerdo y no participaron. Un posible “castigo a los castigadores” puede ser viable en una sociedad democrática, pero no es un caso general en los pueblos andinos, esta se halla reñido con la cosmovisión andina tradicional, este es imposible, pues el *mayú* o el *alcalde catalán* son la existencia del orden de la disciplina y del poder absoluto, los agentes intachables e intocables del pueblo que de pronto -vía la humorada- fueron despojados de su autoridad (aunque hubiese sido momentáneamente).

Por otro lado, las “negrerías” andinas sin duda representan una contribución a la memoria histórica nacional en la medida que nos recuerda la nefasta historia del esclavismo, de gente arrancados por la fuerza brutal de continentes lejanos y establecidos brutalmente en una distinta sociedad disminuyéndolos de su condición humana. Pero a la vez las negrerías expresarían también las expectantes (hasta ilusorias) mejoras de vida de esta raza (sus fiestas y devoción, por ejemplo) que finalmente se terminaría integrando y contribuyendo al universo racial peruano que somos hoy en día. Definitivamente la negrería puede ser entendida como una forma de enseñanza y testimonio aleccionador del sufrimiento inexplicable, pero también de sus posibilidades y sueños para salir de la tragedia, sobre todo refleja su fe y devoción a quien consideraron posiblemente su único salvador: Jesús.

Finalmente creo necesario indicar que la significación de la fiesta para los participantes es uno de los elementos que evidencia el paso de las generaciones y sus nuevos sellos, en este caso la danza no significa para el

común danzante la evocación de la vida de los negros esclavos, sino, des-  
prendido prácticamente de este discurso se ha convertido en una fiesta  
actual, en un momento de diversión y sobre todo en un espacio necesario  
para la renovación de las redes familiares y comunales y en la posibilidad  
de construcción de nuevas relaciones sociales. Hechos necesarios para la  
continuidad de la identidad y de los lazos huancayanos de un sector de  
ella, una forma también de ligarse al pueblo. El formar y sentirse parte  
de una comunidad "negritos" como parte de un grupo social y festivo  
que le define una cierta identidad que le relaciona y forma un colectivo  
importante para ellos, además de satisfactorio. Es decir la negrería sigue  
existiendo y se proyecta aún más hacia el futuro pero no como una forma  
de conciencia social, de reclamo o evocación del pasado de la raza negra  
(hemos dicho que incluso en el pueblo nunca hubieron negros), sino  
como una actividad festiva muy importante para los que forman parte  
de ella porque les brinda nuevas formas de relación y desarrollo social.

BIBLIOGRAFÍA

ALARCO, Rosa

1971 *Los Negritos de Huánuco*. UNMSM, Lima

CANEPA KOCH, Gisela

1998 *Máscara, transformación e identidad en los andes*. PUCP. 1998

CASAS ROQUE, Leonidas

1998 Fiestas, danzas y música de la costa de Lambayeque. En *Música, danzas y máscaras en los andes*, Raúl Romero Editor, PUCP, Lima

DU AUTHIER, Martine

2009 *Fiesta Andina: Mamacha Carmen en Paucartambo*. Cento de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas Cusco, Editorial San Marcos, Lima

FELDMAN, Carolyn

2009 *Ritmos Negros del Perú*. Instituto de Etnomusicología de la PUCP, Instituto de Estudios Peruanos. Lima

FERRIER, Claude

2008 *Navidad en Los Andes: Arpa, comparsas y zapateo en San Francisco de Quercó, Huancavelica*. Instituto de Etnomusicología PUCP, Lima - Perú

GISBERT, Teresa

2007 "La fiesta en el tiempo". Unión Latina, La paz – Bolivia

HOLZMANN, Rodolfo

1987 *Introducción a la Etnomusicología*, CONCYTEC, Lima Perú

MERINO, Mildred

2003 Folklore coreográfico e historia. En *Wifala*, Instituto Riva Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú e Instituto Riva-Agüero, Lima.

MAC-LEANN Y ESTENOS, Roberto

1948 *Negros en el Nuevo Mundo*. Lima

PANFICHI, Aldo

2000 *Lo Africano en la Cultura Criolla*. Fondo Editorial del Congreso. Lima - Perú.

PARRA, Miryan

2009 *Poder y Estudios de las Danzas en el Perú*. UNMSM. Lima

ROCA, Daniel y Emilio MOLINA

2006 *Vademécum Musical*, Enclave Creativa Ediciones, Madrid.

ROSTOWROWSKI, María

1988 *Historia del Tawantinsuyo*. IEP. Lima

2000 *Lo Africano en la Cultura Popular*. Fondo Editorial del Congreso del Perú. Lima - Perú.

TRIGOS SALAZAR, Milton

2000 "El Libro de Oro de la Negrería Huancayana", "Huancaya: Reserva turística nacional" Talleres de producciones imágenes. Lima

Monografía "Historia de los pueblos de Yauyos" de Winston Reyes Ramos. En <http://www.huancaya.lim.md.gob.pe/>

Revista EL HERALDO Órgano informativo del Centro Social Huancaya, Yauyos - Lima Nro 22

Páginas Web:

<http://www.cajatambe.com/>

<http://www.yauyosaldia.com/>

<http://www.webhuanuco.com/negritos/>

<http://hoy.pe/cultural/modNoticias/Phps/detail.php?codigoNoticia=38>

[http://www.huancaya.lim.md.gob.pe/como\\_llegar.html](http://www.huancaya.lim.md.gob.pe/como_llegar.html)

# QHAPAQ NEGRO<sup>1</sup>

## (Negro rico, poderoso)

CHALENA VÁSQUEZ

(Fotografías: Addie Barandiarán)

### RESUMEN

El presente artículo es parte de una obra mayor titulada Danzas de Paucartambo, escrito por la autora en 1985. El capítulo dedicado a Qhapaq Negro da testimonio del origen de esta danza como creación colectiva de los mestizos paucartambinos, quienes reconocen al compositor y músico don David Villasante como el principal gestor de la reposición de esta danza que recuerda la esclavitud en la región del Cusco.

### ABSTRACT

Present the article it is a part of a work mayor titled Paucartambo's Dances, written by the authoress in 1985. Chapter the dedicated one gives Qhapaq Negro testimony of the origin of this dance as collective creation of the "mestizos paucartambinos" who recognize the composer and musician David Villasante as manager the principal one of the reinstatement of this dance that remembers the slavery in the region of the Cusco.

1 Fragmento del libro inédito DANZAS DE PAUCARTAMBO, escrito por Chalena Vásquez en 1985, corregido y aumentado para la presente publicación.

La presencia de danzas alusivas a los afrodescendientes y a la esclavitud en el Perú, es recurrente en todo el territorio nacional. Danzas de Negritos, Morenadas, Tundique, Tuntuna u otras, forman parte de la cultura musical y coreográfica de la zona andina peruana, muestran de alguna manera la presencia africana y la visión que al respecto tienen los cultores, bailarines y músicos, de dichas danzas.

Creadas y difundidas en diferentes momentos, con participación de músicos y bailarines que con el tiempo devienen anónimos, las danzas de tradición oral son producto del trabajo artístico colectivo en el que se sintetizan elementos de diferente origen: sociales, culturales, históricos, estéticos, económicos, etc.

Tanto en los textos, como la música y la coreografía ¿cómo se crea o se recrea una danza que llega a reconocerse después como parte de la tradición cultural de un pueblo?

El presente artículo expone el caso de creación colectiva, la danza Qhapaq Negro de Paucartambo en 1959.

Según el testimonio del maestro David Villasante compositor, músico, bailarín y coreógrafo, la danza Qhapaq Negro de Paucartambo se llamaba Negro-Negro y consistía en un grupo de esclavos negros...

... "con un personaje central que iba encadenado, cantando al lado de las andas de la Virgen canciones religiosas."

... "la danza en sí carecía de coreografía, solamente se cantaba, es por eso que dejó de bailarse". (Entrev. David Villasante. Cusco 1982).

Don David Villasante recuerda que hacia 1959, los residentes paucartambinos en Cusco, quisieron presentar **una danza para las festividades del Inti Raymi**. La propuesta suya "... fue para escoger entre los Húsares de Junín y los Negro-negro":

"Los Húsares fueron rechazados porque se necesitaba caballos y otras cosas difíciles de conseguir, así que (los paucartambinos residentes en Cusco) prefirieron Negro-negro.

QHAPAQ NEGRO (NEGRO RICO, PODEROSO)



La danza como el vestuario fue un gran esfuerzo creativo.



Don David Villasante baila con una niña qoyacha en la Fiesta de Paucartambo (1984-85?). Foto: Addie Barandiarán.

Pero esta danza, como no tenía coreografía, dijeron que era sonsotusuq, o sea danza de zonzos, porque no tenía nada de bonito. Así que la hicimos de nuevo.

Fijándonos en una estatuilla antigua se rehizo el vestuario, un señor (...) tenía un cuaderno viejo con las canciones; así, recordando, recordando, y también creando nuevas músicas, fuimos haciendo Qhapaq Negro". (Entrev. cit)

Hemos de reconocer la especial participación del maestro David Villante, en la composición o recreación de la música y la coreografía de Qhapaq Negro.

Los testimonios recibidos durante mi investigación<sup>2</sup> nos muestran el momento inicial de la Danza como una reconstrucción colectiva, en la que se pueden apreciar influencias diversas, como los movimientos colectivos de las danzas puneñas o el vestuario de la zona de Apurímac – y su danza de Negrito de Andahuaylas.

Así también en la primera frase musical del Pasacalle que según don Gabriel Aragón se tomó un fragmento de la melodía "Congorito" (Antiguo Festejo de Lima, cuyos versos decían: "Dicen que allá viene, no se sabe quién, todo el mundo corre, caramba, yo corro también") Las primeras notas de la frase musical con que se entona "Dicen que allá viene..." son las que se tomaron para recrear la melodía del Pasacalle de Qhapaq Negro. (Entrev. Gabriel Aragón Cusco 1983).

Luego de decidir que llevarían Qhapaq Negro al festival del Inti Raymi, los paucartambinos se reunían en el Cusco para ensayar. Así relata el señor Edmundo Collpaert:

2 Podemos considerar la investigación realizada en tres etapas. La primera entre 1981 y 1985 – cuando se tiene la primera versión del libro Danzas de Paucartambo – La segunda etapa entre 1986 y 1987 cuando la autora asume varias funciones socioculturales dentro de la Fiesta, como carguyoc en la danza Saqra. La tercera de 1992, cuando la autora en equipo con videastas realiza el video "Con su alma india, pero".

“Uno inventaba una cosa, poníamos un poquito de una wayno o de otra cosita por allá... Así fuimos creando la coreografía y la música. Todos silbábamos o cantábamos pedacitos de melodías. Esa parte que dice ...(silba) es de una canción arequipeña y ese otro pedazo... (vuelve a silbar) se parece una cosa de Puno; también algunos hemos visto las danzas de Negritos de Andahuaylas que vinieron para la Semana del Qosqo... y así, más de un mes estuvimos ensayando.”

“Todas las noches nos reuníamos y el problema era cada noche que cambiábamos la coreografía, hasta que al fin dijimos: ya, así queda”.

“El vestuario también era un problema; no sabíamos cómo era el sombrero, los pantalones los hicimos con tela de castilla de las faldas de nuestras mujeres. Usábamos dos faldas, una para cada pierna, y quedaron los pantalones bien bombachos. El vestuario lo miramos en un negrito chiquito (escultura) que tenía un señor (...)”

“El maki (brazo con puño cerrado) antes tenía un chicote, representaba los azotes de la esclavitud; pero eso fue suprimido. Ahora está el puño cerrado sin el chicote”.

“También lleva una cadena atada en una pierna, recordando la esclavitud... y las máscaras tienen así lágrimas, rostros tristes de negros esclavos”. (E. Collpaert).



Procesión de Mamacha Carmen en Paucartambo. Foto: Addie Barandiarán.

#### LA VIRGEN DEL CARMEN Y LOS NEGROS AFRODESCENDIENTES

Es importante señalar aquí que muchas de las danzas de negros en el Perú, así como las Danzas de Negritos de la costa, (como en Chíncha - Ica) pudieron tener su origen en las prácticas religiosas católicas impuestas por los españoles durante la Colonia, quienes se valían del arte como una forma de catequización.

Señala Rosa Alarco que se llamaba “negro” o “moro” a los no bautizados y que las Danzas de Negritos, se enseñaron para cantar y bailar en agradecimiento por la reciente conversión al catolicismo. De allí que la música de estas danzas generalmente tenga más presencia de elementos españoles que de elementos africanos (Alarco: 1975; Vásquez: 1982).

Los símbolos sobre la esclavitud –chicote, máscara, cadena– fueron posiblemente añadidos a las danzas hispanas originales, así como otras importantes transformaciones musicales y coreográficas o la incorporación de otros personajes han sido fruto de sucesos históricos posteriores. Paulati-

namente también y de acuerdo a los acontecimientos de la vida socioeconómica y cultural, las expresiones coreográficas van adquiriendo diversas significaciones y caracterizaciones. Don Segundo Villasante señala que “históricamente existieron dos clases de Negros: los Waqcha Negros y los Qhapaq Negros, que respondían a estratos sociales de la época:

“Los Waqcha Negros ejecutado por personas de condiciones económicas pobres y los Qhapaq Negros por las de condición económica alta y media.

Los Waqcha Negros utilizaban vestuario de castilla, sin bordados y por adornos llevaban rosarios; en cambio los Qhapaq Negros utilizaban vestuario de la mejor seda, con ceñidores en la cintura ricamente bordados, cintas multicolores, hermosos detentes, monedas de plata y oro y pedrerías.

En la actualidad los negros llevan un vestuario entremezclado de las dos clases de danza antecedentes” (Villasante, 1980: 91).

Es bueno recordar el sentido que el arte de la danza ha tenido y tiene a través de la historia para la cultura andina. Siendo una cultura de tradición oral, las danzas sintetizan o expresan relatos que incorporan hechos históricos, personajes mitológicos o de otro origen.

Pues no son negros afrodescendientes los que en la actualidad bailan estas danzas, sino mestizos andinos.

En el Archivo Histórico del Cusco<sup>3</sup> queda constancia de los contratos de compra venta de esclavos afrodescendientes destinados al trabajo doméstico; es interesante observar que no son destinados al trabajo agrario, ganadero o minero, sino al doméstico en la ciudad ¿Podría haber surgido la danza como expresión directa de los afrodescendientes? Pues reiteramos que en la actualidad no son afrodescendientes los cultores de esta danza en la región cusqueña.

3 El Dr. Jorge Cornejo Buroncle publicó diversos artículos sobre interesante documentación que se guarda en el Archivo Histórico del Cusco, incluyendo los contratos de compra-venta de esclavos afrodescendientes destinados al trabajo doméstico.

Un relato recopilado por Soledad Mujica de un danzante Qhapaq Negro, cuenta que el origen de la danza se encuentra en la huida de un grupo de esclavos que salieron de la casa de su amo, apresuradamente y de noche para asistir a la fiesta de la Virgen del Carmen. Y añade la anécdota de que “en su apuro por salir, algunos se pusieron cualquier ropa, la ropa del amo y que por eso el Caporal de los Qhapaq Negro lleva en la cabeza un gorro de dormir. (...)”

La construcción de una identidad, en este caso de la Danza de los Qhapaq Negro, va tomando argumentos de diferente fuente. Algunas veces puede ser una historia imaginada, difícil de comprobar; sin embargo es la versión que los propios cultores manejan para dar fuerza argumentativa y validez a su propia creación artística.

Villasante sostiene el origen de la danza en el deseo de venerar la imagen de la Virgen del Carmen:

“El o los negritos llevan el mismo vestuario que el de los soldados de la época colonial que aparecen en las acuarelas del célebre pintor limeño Pancho Fierro. De aquí que pensamos que los negros de Paucartambo tienen su origen en la devoción que tenían en las Vírgenes del Carmen de la Legua, Barrios Altos y Rímac de Lima” (Villasante, 1980:92).

Algunos paucartambinos dijeron que es posible que la danza haya sido llevada por negros esclavos a la zona de Paucartambo, pues la Virgen del Carmen es patrona de los negros en varios lugares del país -como en El Carmen, Chincha- así como también es “Patrona del Criollismo” en Lima. Y queda la posibilidad de que la estatuilla de la Mamacha que ahora se venera en Paucartambo haya sido llevada por esclavos negros obedeciendo órdenes de sus amos, como sucede con la Virgen de las Nieves en Cora Cora (Ayacucho).

Sin embargo, dicen los paucartambinos que la estatua que se venera en la actualidad es de origen puneño; ya que fue una mujer comerciante de origen qolla – quien llevó la imagen (de yeso) que reemplazó a la antigua imagen de madera que desapareció de la iglesia paucartambina.

Si bien don Segundo Villasante sugiere que la danza tenía dos versiones –de pobres y de ricos– y que la práctica era realizada por afrodescendientes, con el tiempo, cuando la danza ya había decaído en la práctica (desconocemos los motivos) entonces, en 1959 se la reconstruye, con la participación activa y la gran capacidad creativa de don David Villasante.

A partir de ese momento la danza cobra nuevos sentidos, deja de ser una danza de tontos o “sonsotusuq” (porque no tenía coreografía y solamente se cantaba) y va adquiriendo nuevos significados para los propios cultores cusqueños, a la vez que se va perfeccionando los movimientos coreográficos y los adornos del vestuario.

En la actualidad la danza Qhapaq Negro se presenta con mucho lujo, pues con los años el vestuario se fue enriqueciendo en telas y bordados; y aunque se supone que Qhapaq Negro “representa a esclavos negros de procedencia africana”, otras versiones surgen entre los propios bailarines, quienes dicen ser “esclavos de la Virgen”.

Más allá de este reciente significado, la danza Qhapaq Negro da testimonio de un hecho histórico –como suelen ser muchas danzas andinas– cual es la existencia de afrodescendientes esclavos en la región del Cusco.

En todo caso, la presencia de las danzas de negros y los elementos usados en su vestuario, en los textos y a veces en los propios movimientos corporales y coreográficos, en la cultura andina contemporánea constituye la forma de recordar el hecho histórico de la esclavitud de afrodescendientes.

La palabra **Qhapaq** –rico, poderoso– permite la incorporación de elementos costosos y aún ostentosos en una danza que representaba la esclavitud negra; ahora con especial énfasis algunos danzarines manifiestan “ser esclavos de la Virgen” con lo cual se libran de mayores compromisos respecto a los detalles de la representación de la esclavitud de afrodescendientes, así como les posibilita la innovación y el enriquecimiento del propio vestuario.

La danza como todo producto artístico condensa muchos significados. La significación para los bailarines será distinta, además, que para los cultores paucartambinos en general y distinta también para el público foráneo que asiste a la fiesta de la Mamacha Carmen en Paucartambo.

Siguiendo los argumentos de la musicóloga Rosa Alarco, podríamos pensar que tanto la música como los textos –de la danza Negro Negro– hubieran sido enseñados por los españoles en su afán de catequización, por eso hay Danzas de Negritos en muchas regiones de nuestro país, pero cada pueblo recreó tales manifestaciones artísticas dotándolas de características regionales y locales propias.

El zapateo de Chincha, por ejemplo, acompañado con violín, para las celebraciones de Navidad, es similar y a la vez diferente al zapateo de la Danza de Negritos de Huancavelica. Similar por ser danza de Negritos que se interpreta en Navidad, por estar organizados en comparsas con caporal, porque sus bailarines contrapuntean... y diferentes a la vez, porque los patrones rítmicos del dicho zapateo dan continuidad a características peculiares de lenguajes musicales distintos, un lenguaje de ancestral de origen africano (en el caso de Chincha) y otro lenguaje de ancestros quechuas (en el caso de Huancavelica)

Así también resulta la Danza de Negritos de Huánuco sin textos, con banda de metales y con otros personajes como una Dama o un Alcalde, la Danza de Negritos en El Carmen-Chincha-Ica, conserva los textos cristianos, añade otros de denuncia sobre el trabajo esclavo, e imprime en la música el carácter afroperuano con la presencia del contrapunto de zapateo de gran riqueza rítmica.

En Paucartambo, como veremos, Qhapaq Negro incluye textos bilingües, tomando figuras literarias y el sentido de los cantos religiosos quechuas; cantos que mezclan también vertientes distintas tanto de origen español, de la religión católica, como de las prácticas religiosas indígenas.<sup>4</sup>

4 Al respecto se puede leer el interesante trabajo de Juan Carlos Estenssoro, "Del paganismo a la santidad" – aproximándonos a la interrelación entre cultura hegemónica hispana y católica,

## PARTICIPACIÓN Y REGLAMENTO EN QHAPAQ NEGRO

Todos los conjuntos de danza que se presentan en Paucartambo para la Fiesta de la Mamacha Carmen, poseen una organización interna que planifica y ejecuta la producción artística dentro del contexto festivo en Julio.

Similar al caso de Contradanza, en Qhapaq Negro se observa la presencia de profesionales y empleados que generalmente viven fuera de Paucartambo, en Qosqo u otros lugares del país.

Al reconocerse como integrantes del estrato económico más alto, los Qhapaq Negro mantienen con el conjunto de Contradanza una tácita y a veces nada disimulada rivalidad. Competencia que es llevada al plano estético, tratando de mostrar su danza como la más hermosa, la más perfecta, junto a un vestuario cada vez más lujoso<sup>5</sup>.

Al igual que Contradanza, los Qhapaq Negro (y como parte de la autogestión que se ejerce en las fiestas tradicionales andinas) han constituido un cuerpo directivo –presidente, secretario, tesorero, vocales– para mantener actividades diversas durante todo el año en la ciudad del Qosqo.

Así mismo, algunos integrantes han enseñado la coreografía y las canciones en otros lugares, incorporándose la danza a otras fiestas patronales o ceremonias festivas como en Andahuaylillas, Quispicanchis, por ejemplo<sup>6</sup>.

El reglamento que contiene las normas de disciplina y de incorporación se cumple estrictamente, haciendo más rígidas las condiciones de

---

y la cultura y religiosidad de los pueblos nativos. Los españoles utilizaron canciones de origen quechua para la alabanza religiosa católica.

- 5 Al respecto la investigadora suiza Martrine du Authier en comentario personal decía que la danza no podía contener nada más en el vestuario. Ya no había espacio para nada más, habiendo logrado la plenitud, "a ese vestuario no se le puede agregar nada, porque ya no cabe"
- 6 Hacia 1985, en el Ccaijo, Centro de capacitación campesina, se realizaba un festival de danzas y música de la región, habiendo constituido un grupo de Qhapaq Negro, los propios habitantes de Andahuaylillas.

participación, lo que motiva opiniones contradictorias entre los paucartambinos que consideran a los Qhapaq Negro como una danza elitista, no obstante (quizás justamente por esta razón) es una de las danzas más admiradas de la fiesta.

El bautizo de los nuevos integrantes se realiza de manera similar a otras, con tres azotes “en nombre del padre, del hijo y del espíritu santo”, celebrando luego con abundante cerveza como en todos los conjuntos de danza.

#### VESTUARIO DEL QHAPAQ NEGRO (PAUCARTAMBO 1985)

Tela negra	Cubre la cabeza y parte del rostro.
Máscara	Con facciones de raza negra.
Cabellera	Cinta ancha, muy adornada, colocada en la parte posterior del sombrero.
Sombrero	Con ala adelante, lleno de adornos, abalorios, lentejuelas.
Camisa	Blanca o rosada, manga larga.
Pechera	Adornada con la imagen de la Virgen, lentejuelas, cordoncillos, etc.
Pantalón	Bombacho, largo; cada pareja lleva un color diferente.
Botas	Negras, hasta el tobillo, cubren la boca del pantalón.
Pañuelo	Varios –10, 12 o más– colgados de la cintura, adornados con lentejuelas.
Pañolón	Mantón de Manila, anudado a la cintura y cuyos flecos caen sobre las piernas hasta el tobillo.
Rosones	En los brazos, como adorno de la camisa.
Maqui	Antebrazo hecho de madera, con el puño cerrado de color negro. Expresaron que significa “la fuerza de los negros” (antiguamente tenía un chicotillo).
Cadena	De la cintura se amarra al tobillo. Su punta la agarran a veces para bailar.



Vestuario de Qhapaq Negro (Paucartambo, 1985).



Vestuario de Qhapaq Negro (Paucartambo, 1985).

### Caporal

- Gorro Celeste de seda, de forma triangular, con lentejuelas.
- Tela negra Cubre la cabeza y parte de la cara.
- Máscara De negro.
- Vestido Como bata azul, llega más abajo de la rodilla. Se ajusta a la cintura con cinturón ancho.
- Pañolón En la espalda.
- Cadena De la cintura al pie izquierdo.
- Matraca Con la que marcan constantemente el ritmo y da otras órdenes de la coreografía.

CANCIONES DE LA DANZA QHAPAQ NEGRO DE  
PAUCARTAMBO

Voz



Instr.





Pasacalle de Qhapaq Negro.

## PASACALLE

Qh. Negro / p. - 1 - 90%

(♩ = 76)

**A**

Se - ño-res ca-po-ra-les é-úe-le plan-ta con más ga-lar-dí-a con más a-le-grí-a

Com-pa-ñe-ros mí-os Qué di-cen pues de ha-ber lle-ga-do a es-te pue-blo.

Mo-re-ni-to chi-qui-to No hay que llo-rar Aun-que ven-gan tra-ba-jos no hay que llo-rar

Li-ma y Po-to-sí to-do he an-da-do Só-lo es-ta tie-rra nun-ca he pi-sa-do.

Va-mos bai-lan-do Va - mos can-tan-do de ha-ber lle-ga-do a es-te dí-a.

Se - ño-res ca-po-ra-les va - mos en-trun-do a sa-lu-dar-la a la pa-tro-na.

He-mos ve-ni-do he - mos lle-ga-do a co-no-cer-la a la ma-mí-ta.

La Vir-gen del Car-men nos ha lla-ma-do pa-ra ve-ne-rar-la pa-ra a-do-rar-la.

So-mos di-cho-sos es-ta-mos a-le-gres de co-no-cer-la a la pa-tro-na  
nos a-rró-di-lla-mos an-te la Vir-gen.

**B**

3

- I. Señores caporales, échenle planta  
con más gallardía, con más alegría  
con más gallardía, con más alegría.
- II. Compañeros míos, que dicen pues  
De haber llegado a este pueblo  
De haber llegado a este pueblo.
- III. Moreno chiquito no hay que llorar  
aunque vengan trabajos no hay que llorar  
la Virgen del Carmen nos dará la vida.
- IV. Lima y Potosí, todo he andado  
solo a esta tierra he llegado  
sólo esta tierra nunca he pisado.
- V. Vamos bailando, vamos cantando  
de haber llegado a este pueblo  
de haber llegado a este día.

#### ENTRADA AL TEMPLO

- VI. Señores caporales, vamos entrando  
a saludarla a la patrona  
a saludarla a la patrona.
- VII. Hemos venido, hemos llegado  
a conocerla a la mamita  
a adorarla a la mamita.
- VIII. La Virgen del Carmen nos ha llamado  
para venerarla, para adorarla  
para venerarla, para adorarla.

**SALUTACIÓN**

Qh. Negro / p. - 3 -

## I Verso

Instr. (  $\text{♩} = 69$  )

Voz

4 veces

**Salutación**

(  $\text{♩} = 69$  )

Versión : Villasante D.

## SALUTACIÓN

Primer verso. Qhapaq Negro.

### I

Imanaspataq napaykusayki  
Qué diciendo te voy a saludar  
huchapi qhospaq millay runari  
hombre envuelto en pecado  
karullamantas napaykamuyki  
De lejitos no más te saludaré  
angel gabrielpa nispa siminwan  
como dijo San Gabriel.

### II

Ave María Purísima, sin pecado  
concebida.  
Ave María Purísima, sin pecado (falta)  
concebida.  
Ave María Purísima, sin pecado  
concebida.

### III

Por tí, señora, hemos venido  
vuestros esclavos con más trabajo  
Paucartambo reina del Carmen  
Paucartambo reina del Carmen  
qanchus kanki qhuyay munana  
¿tú eres a la que queremos mucho?  
qan mamallaytas qhuyay  
sólo a tí madre te llamamos  
tuta, p'unchas wawaikikuna  
día y noche tus hijos.

# SEÑORITA EXQUISITA

## II Verso

Qh. Negro / p. - 4 -

Instr. (♩ = 72)

A

B

Canto

3 Se-ñor - ri - ta exqui - si - ta her - mo - sa fi - - -

2

5 an - gel ku - naq ull - puyku nam hu - cha - sa - paq wa - kayku - nam

Instr.

A'

Versión : Villasante

## SEÑORA EXQUISITA

Segundo verso: Qhapaq Negro

### I

Señorita exquisita  
Señorita exquisita  
hermosa filigranita  
hermosa filigranita  
angelkunaq ullpuykunan  
la que los ángeles adoran  
huchasapaq wakaykunan  
y los pecadores lloran.

### II

Los más grandes pecadores  
Los más grandes pecadores  
qespintaqsi mamay kanki  
eres, dicen, madre su cristal  
noqaykuri qhepaykumanchus  
estando tú cerca de nosotros  
siendo vuestro fiel esclavo  
no nos quedaremos atrás.

### III

Kay waqeypachata khawarimuy  
Mira este valle de lágrimas,  
q'anchaq qoillour ñawiykiwan  
con tus ojos de lucero refulgente  
ñas huchaymanta waqaniña  
ya he llorado por mis pecados  
dios phiñachiq ñawillaywan  
con estos ojos que te ofendieron.

## IV

Hanaq pachapi sumaq ñust'a  
 Linda ñusta del cielo,  
 qanchus kanki diospa maman  
 tú eres madre de Dios  
 angelkunan ullpuykunan  
 que los ángeles adoran  
 huchasapaq waqaykunan  
 y los pecadores lloran.

## V

Pita maschaspa mamallay  
 Buscando a quién  
 kay pachaman hamuranki  
 madre mía viniste a este mundo?  
 kaypin kani huchasapa  
 aquí estoy yo pecador  
 weqe pachapi p'ilteq runa  
 en este mundo de lágrimas  
 como un hombre débil.

## VI

Ante el trono de tu hijo  
 Ante el trono de tu hijo  
 huq simillata rimari  
 sólo di una palabra  
 haykan maman misqayta  
 todo cuanto te dije  
 es imposible negarme.  
 es imposible negarme.

## VII

Patente puerta del cielo  
 Patente puerta del cielo  
 salud de los enfermos

salud de los enfermos  
refugio de los pecadores  
refugio de los pecadores  
consuelo de los afligidos.  
Consuelo de los afligidos.

VIII

Chayta nispa suyaykiku  
Diciéndote todo esto te espero  
con viva fe y esperanza  
(te espero)  
con viva fe y esperanza  
mamaymanta hapiykuyki  
agarrándome de ti, madre,  
es imposible perdernos.  
es imposible perdernos.

IX

Wañuy p'unchay chayanuqtin  
Cuando llegue el día de mi muerte  
saunallaypi tiyaykunki  
Siéntate siempre en mi cabecera  
q'an mamallaypa graciakiwan  
con tu gracia, madre mía  
sumaq wañuy tarinaypaq.  
encontraré una muerte tranquila.

## PASTORAY

Qh. Negro / p. - 5 -

( ♩ = 76 )



Escala :



Patrones rítmicos :



Forma : A8 / B11 / b'6 //

SALVE PASTORA (PASTORAY)

Tercer verso Qhapaq Negro

- I. Salve del mundo señora, pastoray  
salve de cielos y tierras  
Ay... virgen de vírgenes pura.
- II. Salve matutina estrella, pastoray  
salve llena eres de gracia  
ay... luz bendecida y bella.
- III. Al socorro de los hombres, pastoray  
ven señora, ven a prisa  
ay... en tí esperamos señora.
- IV. De aquella palabra eterna, pastoray  
Dios te escogió para madre  
ay... no cayó la culpa fea.
- V. Refugio de los pecadores, pastoray  
consuelo de los afligidos  
ay, socorro de los cautivos.
- VI. Esperamos en tu promesa, pastoray  
deseamos tus bendiciones  
ay... no nos niegues madre nuestra.
- VII. Salve aurora que naciste, pastoray  
dando fin a las tinieblas  
ay... para el mundo paz y dicha.
- VIII. Aquí estamos Mama Carmen, pastoray  
los hijos de Adán y Eva  
ay... dános tu bendición.

- IX. A nuestra reina del Carmen, pastoray  
postrémonos ante ella  
ay... todos pidamos perdón.
- X. María Auxiliadora, pastoray  
socorro de los desdichados  
ay... luz divina y alma mía.

# DESPEDIDA

Qh. Negro / p. - 6 -



Versión : D. Villasante. 1985

## DESPEDIDA

## I

Adiós, adiós, Reina del Carmen  
 Adiós, adiós, Reina del Carmen  
 hasta el año venidero  
 hasta el año venidero

## II

Habiendo vida y salud  
 Habiendo vida y salud  
 volveremos con grandeza  
 volveremos con grandeza

## III

Kawsaspacha kutimúsaqku  
 Si vivimos, volveremos  
 wauspaqa diosllawanña  
 si morimos, sólo con Dios.

## IV

Bendicionta qowayku mamay  
 Madre mía danos tu bendición  
 p'isqa rosas makiykiwan  
 con las cinco rosas de tus manos  
 phachiq rosas makiykiwan  
 con las cinco rosas abiertas de tus manos.

## V

Bendicionta qowayku mamay  
 Madre mía danos tu bendición  
 waillayta kutipunaypaq  
 para irme de mi casa

VI

Chay bendicionwan saminch'aska  
junto con tu bendición  
wiñay wiñay kausanaypaq  
para vivir toda la vida.

VII

Qalluy watasqa riquriqtiin  
Si mi lengua aparece atada  
qan mamallay paskariwanki  
tú, Madre mía, la desatarás.

VIII

Yupaqa p'unchay chayamuqtiin  
Cuando llegue el día señalado  
qan mamallay pusapuwanki  
sólo tú madre mía llévame.



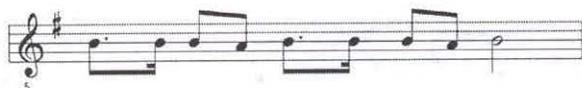
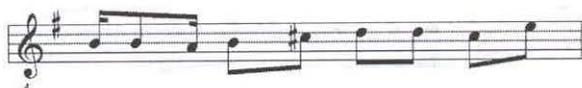
COREOGRAFÍA

Música sin texto para Coreografía II (versión melódica de 1985)

NEGRO

Qh. Negro / p. - 8 - 90%

( Coreografía II )



Escala :



Patrones rítmicos :



Forma : A8 / B14 / C8 / C8 / A8 / C'16 //

COREOGRAFÍA

Música instrumental para Coreografía III (versión 1985)

**Qh. Negro**

Qh. Negro / p. - 9 -

( Coreografía III )

A

BIBLIOGRAFÍA

ALARCO, Rosa

1973 Negritos de Huánuco. En *Revista San Marcos* N° 13. Lima.

CORNEJO BURONCLE, Jorge

1958 Arte Cusqueño. En *Revista del Archivo Histórico del Cusco*.

DU AUTHIER, Martine

2007 *Un genio popular. Historia de vida de David Villasante González*

ESTENSSORO, Juan Carlos

2003 *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo. 1532-1750*. Lima: PUCP- IFEA

MUJICA, Soledad

2005 *Qhapaq negro de Paucartambo*. Serie La danza en el Perú. Cimagraf S.R.L. Industria Gráfica, Lima, Perú (video y libro).

VÁSQUEZ R., Rosa E. Chalena

1982 *La práctica musical de la población negra en Perú. Danza de Negritos de El Carmen*. Cuba: Casa de las Américas.

VILLASANTE ORTIZ, Segundo

1980 *Paucartambo, provincia folklórica Mamacha Carmen*. Tomo II Cusco: Editorial León.

1981 *Paucartambo: anécdotas, turismo y artistas*. Tomo III Cusco: Editorial León.



# LOS NEGROS ESCLAVOS DE LA VIRGEN DE LA PUERTA DE OTUZCO

LUIS MILLONES<sup>1</sup>

## RESUMEN

Muestra la participación, la historia y la relevancia histórica y cultural de los llamados negros, dentro de la festividad de la Virgen de Otuzco, desde un enfoque etnográfico, además, de establecer todo un conjunto de prácticas culturales y profundos simbolismos referidos al papel de los negros en la historias y mentalidades de las poblaciones de este distrito, el cual participa activamente en esta festividad, sirviendo esta para renovar su advocación a la Virgen de Otuzco.

## ABSTRACT

This essay shows the participation, the history and the historic and cultural great significance of the black people in Virgen of Otuzco's festivity, which is analysed since a point of view ethnographic. Besides, in this essay, the author tries to build a joint of cultural practices and deep symbolisms refered to the paper of black people in the histories and mentalities of the population of this place, which participates in this festivity as a way of renewi its faith to the Virgen of Otuzco.

1 La información etnográfica fue recogida entre agosto y diciembre de 1994. La investigación es parte del Proyecto Estudio Etnológico de la Modernización en los Andes Centrales: La herencia andina en la formación de la cultura nacional peruana. El trabajo de campo fue auspiciado por el Ministerio de Educación de Japón y contó con el apoyo de la Revista Bienvenida de Faucett.

Otuzco queda a 72 kilómetros de Trujillo. Pero ésta es una distancia engañosa, ningún vehículo puede recorrerla en menos de dos horas y fracción, debido a lo estrecho del camino y al mal estado en que se encuentra. La ciudad está a unos 2,638 metros sobre el nivel del mar y se llega bordeando el río Moche que se divisa al fondo de las quebradas que se suceden antes de llegar a Otuzco. Aunque el censo de 1993 nos habla de 21,786 habitantes para todo el distrito, es imposible pensar en esa cifra cuando se camina por las calles de la ciudad. La impresión general es de algo menos de la mitad, lo que se confirma por el número de casas cerradas con candados y trancas, que sólo se abrirán cuando los agricultores regresan a la capital de la provincia, lo que sucede una vez por semana con intermitencias.

Las papas y menestras (lentejas, frijoles, pallares y garbanzos) son los cultivos más importantes, entre las que destaca la arveja verde, a la que se conoce con el nombre de "chucar". En los mercados se suele encontrar yucas y maíz, aunque en cantidades más modestas. Los primeros cultivos son infaltables en la dieta alimenticia, que se completa con cuyes, carne de cerdo y aves de corral. Sobresale la crianza de pavos, animal de valencias simbólicas en Otuzco, cuyos habitantes suelen ser llamados "pavos" por los pueblos vecinos. Sus plumas adornan las vestimentas de los danzantes en las festividades locales.

El ritmo cansino del quehacer cotidiano se altera al compás del calendario ceremonial, tal como sucede en otros pueblos de la sierra peruana. Como en todos ellos, la fiesta patronal opaca con su poder de convocatoria a todo otro espectáculo. La festividad es muy antigua y es probable que se escindiera del culto rendido a Nuestra Señora de la Concepción de Otuzco. En 1792 consta documentalmente (Archivo Arzobispal de Trujillo). Cofradías, legajo 7) que existía una sola cofradía que agrupaba los hermanos dedicados al culto de "Nuestra Señora de la Concepción, venerada también con el título de Nuestra Señora de La Puerta, en el pueblo de Otuzco". En 1806, el cura del lugar, José Tadeo del Campo y Caballero, al detallar los fondos y rentas de las cofradías, especifica separadamente la de Nuestra Señora de la Purísima Concepción (a la que llama "Patrona") y la de "Nuestra Madre y Señora de la Puerta".

Si tal escisión existió debió producirse por esta fecha. Curiosamente la cofradía de la Virgen de la Puerta ya tenía mayores ingresos que la Virgen de la Concepción (A.A.T. Intendencia Eclesiástica, leg. 374).

En Otuzco, la festividad de la Virgen de la Puerta es mucho más que una celebración local. No menos de 100,000 personas copan todos los espacios posibles de la ciudad, y durante una semana (11 al 16 de diciembre) se vive el frenesí de lo que se considera como la fiesta tradicional más importante del Norte del país.

Las celebraciones son organizadas por el Comité Central de las Fiestas Patronales de la Virgen de la Puerta. Su conformación es anual y se constituye a partir de los representantes de los caseríos cuyo aporte sustentará la celebración. Dado el carácter agrícola de la región, la población de Otuzco que no habita en el perímetro de la ciudad está dispersa en pequeñas concentraciones de viviendas, cuyos habitantes (13,549 según el censo de 1993) sólo visitan la capital del distrito para proveerse de herramientas, para transacciones comerciales o de carácter burocrático, y sobre todo para las festividades más importantes. Como dijimos, la actividad agrícola es la que da ocupación a la mayor parte de la población que tiene más de seis años (3,766 en el censo mencionado), sin tomar en cuenta las profesiones relacionadas o dependientes de la agricultura.

Cuatro de estos caseríos y la capital lideran a los demás (que son en total alrededor de cuarenta) en la organización de la fiesta. Se trata de Huangamarca, Pollo, Sanchique, Allacday y el propio Otuzco. En 1994, le tocó a Huangamarca ser la cabeza de doce caseríos (Pango, Tarnihual, La Libertad, Tambillo, Juan Velasco, Tres Cerros, San Francisco de Surco, Bellavista, Magdalena de Purrruchaga, Pusunchás y Pichampampa), en 1995 será Pollo quien encabece a otros tantos caseríos. Sanchique, Allacday y la capital le seguirán en esta tarea. Si se mira las localidades en un mapa, se podrá visualizar que las obligaciones de desplazan siguiendo la dirección contraria a las agujas del reloj.

Reunidos todos los delegados, elegirán cada año a un representante de los caseríos responsables que de inmediato será incorporado al Comité

de Fiesta como presidente. A su lado el párroco de Otuzco, el alcalde de la ciudad y el presidente de la Hermandad de la Virgen de la Puerta trabajarán con empeño para el buen desenvolvimiento de las festividades. En 1994, don Atilio Avalos de la Cruz presidió el comité, e incorporó al Subprefecto para “mejor control de los fondos”.

Los caseríos aportan con el dinero suficiente para contar por lo menos con una banda de músicos (30 personas, cuyo costo aproximado es de 4,000 soles o sea 2 mil dólares, suma que cobran por tocar dos días: 14 y 15 de diciembre). Se supone que el alojamiento y la comida les serán proporcionados por los anfitriones. Además el caserío debe invertir en un “castillo”, armazón de cohetes cuyo precio varía entre 2,000 y 800 soles, globos de papel (la docena 120 soles), cohetes de golpe (la gruesa a 120), cohetes de luces (la gruesa a 120 soles), etc., etc. Naturalmente se espera que cada caserío, en abierta competencia con los demás, pueda contratar más de una banda y hacer quemar varios castillos, y que se mate de una a tres reses para alimentar a músicos e invitados. No estamos mencionando las bebidas, solamente la Compañía Pilsen Trujillo envió a Otuzco entre 30 y 35 mil cajas de cerveza en el mes de diciembre (1 caja es igual a doce botellas); las otras compañías: Cristal y Pilsen Callao, debieron mandar mil y seis mil cajas respectivamente; el precio de cada caja era de 25 soles para los vendedores locales.

El cálculo aproximado de las autoridades de los caseríos es de un gasto de 170,000 nuevos soles para cada una de sus jurisdicciones, durante la fiesta. Es por eso que una vez elegidos los responsables, en abril o mayo de cada año, se entregan de lleno a la tarea de conseguir fondos y hacer quedar bien a su patria chica. Las cifras consignadas hacen muy plausible el cálculo de don Atilio, que mencionaba alrededor de dos millones de nuevos soles, como el costo de las festividades de la Mamita de la Puerta en 1994. Conste, además, que no se incluye el aporte de los particulares o de gremios urbanos, como el magisterio, que colabora con diez castillos el día 13, o del tradicional apoyo de los gremios de comerciantes del mercado, como por ejemplo los panaderos, que años atrás subvencionaron a determinados conjuntos folklóricos. También hay que tomar en cuenta

los esfuerzos de la Municipalidad y de la Hermandad, que se solidarizan con los caseríos en las gestiones para financiar el boato de la fiesta.

La celebración comienza formalmente el día 12 de diciembre, en que se arregla el altar de la Virgen y se culmina la novena en su honor. En la noche se lleva a cabo una verbena popular auspiciada en 1994 por la Compañía Pilsen Trujillo, en años anteriores otras empresas tomaron su lugar; a fines de la década pasada solía ser la Compañía Industrial Nor-Peruana S.A. (Coca Cola), la que subsidiaba los músicos y el baile que rompían los fuegos de la feria. El día 13 es conocido como el Alba y corresponde a los maestros de Otuzco hacerse cargo del desfile, retreta en la plaza de armas y fuegos artificiales. El párroco inicia la celebración de una secuencia de misas que continuará a lo largo de la feria, ofrecidas por los devotos de la Virgen. El día 14 baja la imagen de la Mamita de la Puerta de la iglesia a los brazos de sus cargadores (miembros de la Hermandad). Lo hace a partir de un mecanismo que permite deslizar la Virgen por un madero inclinado provisto de un riel. El desplazamiento es lento y lleno de solemnidad, que se realiza en medio de la música de las bandas, canciones y griterío de los distintos grupos folklóricos y de la abrumadora presencia de peregrinos que han llegado a saludarla. El 15 es el día central de la feria y su mejor expresión es la procesión de la Virgen a lo largo del pueblo. La multitud es compacta y está tan enfervorizada que es casi imposible desplazarse en otra dirección que no sea el recorrido prefijado para la imagen. Horas antes, frente a un tabladillo de la plaza de armas ha tenido lugar el festival musical, con el incentivo de un premio a la mejor banda de la feria. A las once de mañana se realiza una misa solemne, a la que acuden todas las autoridades de la ciudad y de la feria. Desde el día anterior los fieles desfilan para ver y tocar a la imagen esperando remedio a sus pesares. En la noche continúan los fuegos artificiales; más de cien "castillos" se queman en esta semana de celebraciones. El día 16 la Virgen recibe la veneración de sus fieles en el atrio de la iglesia y por la tarde "sube a su trono" mediante el mismo mecanismo. En la tarde se lleva a cabo la tradicional corrida de toros y por la noche (7 p.m.) una solemne misa de acción de gracias finaliza la feria, a pesar de que formalmente tiene lugar otra misa (al día siguiente) en honor a los peregrinos,

si bien la mayoría de ellos ya está en camino a sus hogares. El día 18 de diciembre de 1994 se dedicó al “conteo de las limosnas”, anunciado en el programa de la festividad, pero tal cosa no pertenece al ámbito de la feria y no figura en la mayoría de los programas anteriores.

La emotividad del evento es indescriptible y se desprende especialmente de la gente de los caseríos y de los peregrinos, que en gran proporción son otuzcanos que viven en otras partes del país. Los residentes declaran abiertamente que no pueden asistir a los actos programados, debido a que tienen que atender a sus negocios. Prácticamente cada casa se convierte en un alojamiento o en una tienda improvisada, cuando no comparte ambas actividades. Se considera a esta fecha como la oportunidad que ofrece la Virgen para que sus fieles multipliquen sus ingresos y acumulen un pequeño capital para cubrir las necesidades del resto del año. El primero de enero se vuelve a rendir homenaje a la Virgen en una fiesta que se considera más apropiada para la gente que vive en Otuzco. Los días 12, 13, 14, y 15 de diciembre son fechas de trabajo intenso y de actividad comercial desenfrenada. En el espacio urbano se cruzan todas las ofertas posibles para que los visitantes dejen su dinero. Desde video games hasta discotecas (“con rayos laser”) improvisados, que alternan sin problemas con danzantes tradicionales, penitentes que se arrastran en honor a la imagen sagrada o prostitutas (mujeres y travestidos) que llegan en pequeños grupos, con la declarada intención de participar en la feria por respeto a la Virgen. Hay también un considerable número de delinquentes de poca monta, aunque el control policial es bastante estricto.

En términos globales se puede decir que la feria es un espacio físico y conceptual donde se cruzan todos los tiempos y culturas del Perú contemporáneo. Tratar de entender este conjunto de imágenes, sonidos y sensaciones sería muy difícil, si no contásemos con los conjuntos folklóricos que en sus vestidos, danzas, organización y tradiciones, nos van ofreciendo —a manera de síntesis expresiva— la posibilidad de “leer” la intensa realidad de la fiesta.

La “feria de la Virgen” no es la única prueba de reverencia de los otuzcanos para con la imagen que se encuentra sobre la puerta de su igle-

sia. Es interesante observar que su culto constituye la referencia obligada en la vida diaria de los lugareños. Todo acto que compromete a una decisión crítica suele ser reforzado en favor del creyente con una invocación a la Virgen. Lo mismo sucede cuando el pueblo en su conjunto toma partido por tal o cual providencia, las autoridades de turno consolidarán la determinación aludiendo el deseo de satisfacer a la Virgen. Hay, pues, una corriente de fervor que une desde las necesidades o decisiones muy personales (emprender un negocio, recobrar la salud, buscar un objeto perdido etc. etc.), hasta aquellas que comprometen al total de los otuzcanos (construir un puente, ganar las elecciones, etc., etc.).

La imagen que suscita esta devoción es la Inmaculada Concepción, cuya fiesta comenzó a celebrarse en Otuzco desde el 15 de diciembre de 1664. Antes se mantuvo en el calendario eclesiástico oficial que le adjudica el 8 de diciembre, pero el año en mención se modificaron los estatutos de la hermandad y se trasladó el día feriado a una semana más tarde. (Romero, 1982: 17-18).

La efigie mide aproximadamente un metro y cinco centímetros, habiendo sido modelada a partir de una armazón de madera revestida de tela enyesada, a cuyo conjunto se la ha dado forma humana. El procedimiento es conocido, se trata de piezas de tela de yute o algodón en general, embebidas en cola de hueso o pezuña de animal, remojadas en carbonato de calcio muy diluido ("merluza" en el argot de los restauradores). Mientras la mezcla está húmeda puede ser modelada, al secarse adquiere una consistencia muy sólida y puede ser pintada o dorada o plateada. Estatuas de este tipo se empezaron a divulgar a mediados del siglo XVIII, quebrando el patrón anterior de madera tallada. No es ésa la convicción de los vecinos de Otuzco, la tradición arraigada en el pueblo es que la Virgen está hecha de un cedro de tal calidad, que se mantiene a pesar de tener más de cuatrocientos años. Hay la creencia, sostenida con toda energía, que en el cuerpo de la imagen, a la altura del pecho, se guarda una más pequeña. Construida la estatua que hoy se venera, se le habría perforado una puerta pequeña en la espalda por donde se introdujo la imagen que hasta hoy se conserva. La representación mayor habría

sido esculpida por un misterioso anciano que desapareció luego de concluir su obra, lo que constituye una versión reiterada con respecto a las imágenes de santos, vírgenes y cristos católicos a lo largo de los Andes. En la efigie venerada de nuestros días por su constitución física, no existen testimonios firmes de que se hayan colocado objetos en su interior, lo que, por supuesto, no disminuye la fe en la existencia de la pequeña imagen milagrosa. A esta Virgen le correspondería el papel de “inter”. Es decir la imagen pequeña que reemplaza a la principal en las ceremonias menos importantes y en algunas procesiones o visitas. Así por ejemplo, el Señor de la Caña de Chiclín (ex-hacienda de la familia Larco) cuenta con un “inter” pequeño hecho con madera de guarango. En Otuzco, dado que la imagen menor permanece escondida, la gente se refiere con el nombre de “inter” a otra estatua similar en todo a la principal, pero que se encuentra en el antiguo local de la iglesia, hoy convertida en museo. De acuerdo con su restaurador (Sr. Carlos del Mar) esta imagen ha sido construida siguiendo las mismas pautas que la principal, constituyendo entonces otra imagen “de vestir” o escultura “candelabro”.

La creencia en torno a la Virgen contenida en el tronco de la imagen no corresponde a una peculiaridad de Otuzco. Cuando el pintor José Sabogal reunía notas para uno de sus libros (Lima: 1988) recordó que en sus visitas a los desvanes de las iglesias, encontró más de una vez, que ciertas imágenes tenían espacios en sus espaldas como para colocar objetos (Rostworoski: comunicación personal). Tampoco es extraño que se ocupen los espacios vacíos de las imágenes que no son sólidas. Los restauradores dan cuenta que al reparar tal o cual estatua suelen hallar documentos referentes a la misma, o de la época, que fueron dejados allí para dar cuenta del autor y los detalles de la obra. Pero si hablamos de cavidades para depositar objetos de culto no es posible evitar la obvia referencia a la costumbre indígena de usar las estatuas cristianas para acarrear elementos que —a despecho del doctrinero— se consideraban religiosos. Además no era necesario ser tan cuidadoso con respecto al lugar para las reliquias no cristianas, en 1687, el obispo Mollinedo descubrió en las parroquias de Carcay, Andahuaylillas y San Jerónimo (Cuzco) que la imagen del Niño Jesús estaba adornada con la mascapaicha en su cabeza y la figura del Sol en el pecho (A.G.I. Audien-

cia de Lima, 306). Tiempo atrás el padre Arriaga se había quejado que “de la misma tela que habían hecho un manto para la imagen de Nuestra Señora, hicieron también una camiseta para la huaca, porque sienten y dicen que pueden adorar a huacas y tener por dios al Padre y al Hijo y al Espíritu Santo...” (Arriaga, 1968: 224).

Una tradición paralela, muy difundida, nos dice que la Virgen apareció en el lugar donde hoy se encuentra el templo antiguo, a un extremo de la plaza de armas. Allí existía una pequeña laguna y en una de sus orillas se alzaba un “ushco” (que los informantes traducen como piedra). La fuente era abastecida por un arroyo que llegaba desde una quebrada cercana y proveía de agua a la población. Cierta vez se encontró sobre el ushco a la imagen de la Virgen, que de inmediato fue llevada al templo (no se especifica a cual), pero la imagen desaparecía por las noches y regresaba a la laguna. Finalmente se interpretó que la Virgen deseaba que se le construyera una iglesia en aquel lugar, por lo que se canalizaron las aguas desecando el terreno. Hoy día el arroyo corre debajo de Otuzco y desemboca en el río Pollo.

Lo más probable es que la primera imagen hubiese llegado con los padres agustinos hacia 1550, cuando se inició la evangelización en la zona. Sucesivas representaciones se fueron agregando o sustituyendo a las que se deterioraban. Los intelectuales orgánicos de Otuzco señalan que en 1570 una nueva imagen, réplica de la primera, fue colocada en la puerta del templo antiguo, de donde se derivaría su nombre. Pero no hemos visto la documentación que sustente tal aserto. La versión tradicional habla del temor de los otuzcanos a raíz de un supuesto desembarco de piratas en Huanchaco en 1670. El asalto no se habría producido gracias a la intervención divina, luego que los vecinos llevaron a la imagen a las “puertas” de Otuzco. En adelante habría sido colocada en la puerta de la iglesia dando inicio a su fama.

Cabe una digresión, en 1966 fue entrevistado el restaurador al que se le pidió que reparase un brazo de la imagen. Con gran sorpresa observó que el tratamiento que recibía la estatua de parte de sus inmediatos servidores correspondía al de un ser viviente. Su congoja y lamentos le

hicieron saber que la imagen sufriría la restauración como si se tratase de carne y hueso, en lugar de yeso y maderas. De la misma forma, los reparos que pusieron las devotas encargadas de vestirla y desvestirla crearon la ilusión de estar tratando a una persona (Smith, 1975: 79).

La veneración que despierta la imagen se expresa a través de un flujo de milagros que lo son atribuidos. Desde la perspectiva del otuzcano, cada decisión consultada a la Virgen asegura el camino correcto, lo que naturalmente obliga a un constante endeudamiento afectivo frente a la gracia recibida. La imagen expresa sus deseos y sentimientos a través de su rostro, que a la mirada de los feligreses cambia de expresión mostrándose pálida y triste, si le desagrada lo que se está haciendo o si se aproxima una desgracia. O bien, sonrosada y sonriente si la persona o las circunstancias que se avecinan tienen buen augurio. Hay además una notoria fijación de los fieles hacia los ojos de la Virgen, a los que se refieren como generadores de una energía especial que despierta sensaciones de desamparo o absoluta protección, de acuerdo al comportamiento del creyente. Nadie expresa de mejor manera esta convicción como uno de sus fieles. "El misterio de la Virgen de la Puerta está en sus ojos. Mire Ud. a la Virgen de la Puerta y habrá mirado su propia conciencia, lo que es en realidad un efluvio divino... La mirada de la Virgen es algo excepcional, primero por la forma de sus ojos, es un poco jaladita la Virgen y tiene ojos bastante profundos, pero en esa profundidad está el misterio de la Virgen".

La iglesia católica no ha dejado de tomar en cuenta la enorme convocatoria de la Virgen de La Puerta. Con ocasión del Tercer Congreso Eucarístico Nacional, celebrado en Trujillo en octubre de 1943, se autorizó la coronación de la imagen. Su viaje a la capital del departamento fue cuidadosamente vigilado por los otuzcanos que constituyeron una "policía eucarística" de la Virgen que la acompañó hasta las afueras de Trujillo, donde fue reemplazada por los alumnos del Seminario (centro de formación sacerdotal) quienes depositaron la imagen en el templo de San Agustín. Una de sus beatas, doña María Herrera durmió al pie de la Virgen durante todo este período. Como muchos otros, temía que

cambiasen o que robasen la imagen. El acto de coronación fue llevado a cabo por el Nuncio de Su Santidad, Monseñor Fernando Cento, a quien acompañaron el diocesano y los arzobispos de Lima y Cuzco. Su regreso a Otuzco fue apoteósico (Vargas Ugarte, 1956: II.116-117).

Bailar y cantar ante las imágenes sagradas son muestras de reverencia registradas en la documentación más temprana de la Colonia. Está claro que tanto la población prehispánica, como la europea, ejercieron dicha actividad antes del contacto. No es extraño, entonces, que durante los primeros siglos del virreinato, la evangelización incorporase las danzas y canciones indígenas dentro del ceremonial católico. Desde un principio se dudó de la efectividad de las conversiones al mantenerse la música y versos de épocas pasadas, pero al mismo tiempo era visible que la congregación se duplicaba con el espectáculo. Pronto, el clero europeo comenzó a dominar los idiomas autóctonos, y apoyándose en una primera generación de indígenas o mestizos bilingües, agregó obras de su propia cosecha, que se bailaban, cantaban o representaban en el calendario cristiano. Hubo un duro período de represión cuando estalló la persecución de los cultos indígenas coloniales, a los que se llamó idolatrías. Pero incluso en los años de mayor acosamiento (1609-1670) no se eliminaron a los danzantes indígenas de las festividades cristianas.

Quienes acuden hoy conformando grupos de bailarines, siguen la tradición mixta que se consolidó en el coloniaje. Vestidos, máscaras. Canciones, pasos de danzas y dramatizaciones muestran los diversos períodos en que se ha cristalizado la forma de interpretar su propia cultura. En los días centrales de la feria de la Virgen de La Puerta acuden muchos conjuntos de danzantes, pero son tres los que destacan por su antigüedad y las características de su actuación. Son ellos: los gitanos, las collas y los negros. Para los efectos de este trabajo vamos a ocuparnos de los negros.

Negros, morenos o negritos son los apelativos más comunes de los conjuntos de danzantes que intervienen en la mayoría de festividades populares a lo largo de los Andes. No son descendientes de africanos, se trata de poblaciones de claro ancestro indígena que se disfrazan de negros. La mayoría de grupos de "negros" que danzan o desfilan en las

festividades andinas reclaman como origen la presencia de los esclavos descendientes de africanos. Las bandas de “negros” se habrían constituido parodiando los bailes y canciones de los servidores coloniales. El argumento se refuerza con las historias construidas por cada grupo para explicar su origen. En algunos casos, como “la morenada de Chongos” en el valle del Mantaro, se usan máscaras que reproducen rasgos negroides. Su participación más notoria sucede durante la fiesta de Santiago (27 de julio), allí compiten los barrios enfrentándose a latigazos y ocultando su identidad (al menos formalmente) con las caretas y vestidos que se interpretan como atuendo militar. En Santiago de Chuco, “negros” pintados y “negros” con máscara confluyen en sus bailes para la fiesta del santo patrono, pero existen jerarquías, los que usan caretas son unos cuantos y ejercen como líderes del grupo. En Otuzco los “negros” se cubren con un saco de yute (costal usado que se coloca sobre las ropas habituales), ciñen su cintura con cadenas y se pintan de negro la cara y las manos usando el hollín de los utensilios de cocina o betún de zapatos. Completa su disfraz un sombrero alón con un lazo doblado en forma de rosa, cosido en su parte delantera.

Cada “conjunto folklórico” (denominación que usan los grupos de danzantes) tiene una explicación particular que liga su existencia a la participación en la fiesta de la “Mamita” de Otuzco. Los “negros” han construido una historia que liga dramáticamente la esclavitud africana con la vida familiar de los integrantes de la banda folklórica. El relato que sigue nos fue narrado, entre sollozos, por quien fuera “capitán” de los negros en 1994. “Hacia años anteriores cuando llegaron a este Perú los esclavos, sean negros, sean chinos, sean japoneses... ellos llegaron de frente a unas haciendas... hablemos de Laredo... llegaron a estos grandes propietarios, grandes latifundistas. Nosotros [los negros] nunca hemos sido hombres de trabajo, nunca ha sido hombre limpio, porque el negro siempre ha sido un hombre que siempre quería vivir de la vida... en cambio el chino, el japonés es un hombre de agricultura, un hombre de golpe [sic], un hombre de terreno. Entonces nosotros nos escapamos amarrados con cadenas por acá [señalando sus manos, cintura y pies], así amarrados los dos. Entonces nos hemos venido,

[fue] en enero que llegamos a esta Virgen de la Puerta. Nos hemos venido a la provincia de Otuzco de la provincia de Laredo, corriéndonos de los capataces, corriéndonos de los dueños de haciendas. “Así, de noche, en la oscuridad nunca pensamos que íbamos a llegar por este lado. Porque nosotros pensábamos salir hacia el Norte, para allá [señala con el brazo] pero desgraciadamente para evitar la timidez [sic] de esa época, llegamos así, amarrados con cadenas, así los dos, dos personas hemos llegado. Entonces se recuerda mucho que llegamos a un sitio que se llama Challacocha y venían, pues, los señores hacendados con sus caballos, tratando de localizarnos...y dice: “estos negros no son de la sierra, estos negros son de la costa y yo creo que van para allá”. Y nosotros metidos debajo [de unas piedras] ¿Porqué? Porque una señora nos dijo: “méntanse allí” ¿Quién fue? La Madre de la Puerta. Ella nos guía, y ella a nosotros. Entonces, viendo esas cosas, obedecemos [como] en un sueño, debajo de unas piedras en el río. Tac, tac, tac, llegaron los capataces [diciendo:] “¡Estos negros de mierda! Así nos trataban.” “No vienen por acá”. Entonces se han regresado y nosotros hemos seguido. Entonces, acá en el desvío, hemos encontrado una señora [que nos dijo: “vean] a esa reina y agradézcanla”. Pero ¿Qué le vamos a llevar si no llevamos nada? [Queremos] que nos saquen las cadenas porque no podemos comer. Hablamos de los años 1580 ó 1560. Hemos llegado acá, dos negros y en un abajo de la retama nos cortó eso [las cadenas] con machetes, con todo, nos cortó, para llegar ahí. ¿Qué le vamos a ofrecer a esa Reina si no tenemos nada? Veníamos pobres, humildes, sin comida, sin nada. Desde ahí recibimos las cadenas que tenemos, se los bendecimos [sic], a ti Reina Madre. Lo único que traemos es esto [sacude las cadenas]. Desde esa época se agrupan dos, tres, cuatro, cinco hermanos y ahorita somos miles de hermanos que estamos frente a esta Reina. Así es”.

El texto que precede estas líneas fue narrado en estado de total excitación. Se grabó el día 15 a las 11 p.m., y por tanto el festival se estaba extinguiendo. Los peregrinos se preparaban para regresar, y ése era el caso de nuestros informantes: el “capitán” y el “fiscal” del grupo de los “negros de Otuzco”, que vivían en El Porvenir, un distrito empobrecido de Trujillo.

Vestidos con sus “cotones” y pintados de negro (cara y manos), nuestros interlocutores relataron lo que habíamos escuchado muchas veces de manera fragmentaria. El texto es importante porque los informantes sintetizaron de manera organizada la historia oficial del conjunto folklórico. Al hacerlo entremezclaron tres niveles de acontecimientos, en primer lugar aludieron como antecedente remoto a la fecha hipotética de 1560, ligando su origen a la presencia de los descendientes africanos en el siglo XVI, que es un hito en la formación del Perú. Al mismo tiempo mencionaron a la hacienda Laredo como el espacio que da lugar al nacimiento del grupo. Como se sabe, hoy día Laredo es un distrito de Trujillo situado al Este de la capital del departamento, y lugar de tránsito obligado para llegar a Otuzco. Hasta la aplicación de la ley 17716 de reforma agraria (24 de junio de 1969), era uno de los centros de producción azucarera del Norte, bajo el control de la familia Gildemeister. La referencia del capitán de los “negros” (nacido en 1934) alude al tiempo en que gran parte de la población de la sierra de La Libertad trabajaba en las haciendas costeñas. La fuga de los esclavos coloniales se superpone a un supuesto abandono de su centro de trabajo en alguna de las haciendas de la Negociación Azucarera Ltda. S.A., que era el título legal de las empresas Gildemeister. De la misma forma los españoles de la época colonial son visualizados como los capataces de los centros azucareros. A estas imágenes sobrepuestas se aplica el milagro de la Virgen transformada en la protectora de los negros fugados, a quienes esconde y señala sus obligaciones. Lo que de cierta manera traslada a los protagonistas a un nuevo nivel temporal: el presente. Vestidos y cadenas son las ofrendas con las que en adelante, pueden rendir homenaje a la Mamita de Otuzco.

Hay en todo el texto una invocación constante a la pobreza de quienes componen este grupo folklórico. La imagen asumida de los esclavos históricos es una metáfora de la situación real de la mayoría de los miembros del grupo. Su condición deprimida puede, además, observarse en sus ropas: los costales usados (en su mayoría de azúcar), ciñen su cuerpo dando la impresión de rigidez inmovilizadora, lo que se refuerza con las cadenas y el hecho de que –al menos los de Otuzco– no sean danzantes. En contraste, otros grupos como los “monos” en el pasado, o los “gita-

nos" actuales, despliegan bailes, coreografía y un alarde gimnástico que hace notoria la inmovilidad a que nos hemos referido. Las incongruencias en tiempo y biología carecen de interés en la reconstrucción del pasado idealizado. Una historia así explica la devoción de quienes hoy no pueden ofrecer otra cosa que su propia humillación, pero que encuentra alivio y solidaridad en la multitud que los recibe como hermanos y los acompaña en el frenesí catártico de la fiesta. Esta auto percepción tan deprimida se apoya también en la condición de los africanos y sus descendientes. La legislación española los condenaba a un status inferior al género humano, y las asociaciones que sugerían su color y rasgos físicos despertaban en sus amos desprecio y temor que iban más allá de la condición de esclavos. Así por ejemplo, al hablar de las epidemias que intermitentemente azotaban al virreinato, un cronista dice que "el haber enfermedades que parecen pestes, no proceden de los aires, ni de las aguas, ni de la tierra, sino de la cantidad de negros que cada año traen de África y de Guinea... por corrupción de aire y contagio de aguas" (Calancha, 1974: Vol. Y, 115).

Todos los conjuntos folklóricos llevan niños que en muchos casos están vestidos como sus padres, en una versión en pequeño que prefigura futuros danzantes. No es extraño que incluso tengan participación en las danzas y más de uno resulte ser un eximio bailarín, y que el conjunto o determinada cuadrilla lo luzca con orgullo. Pero no es la norma, generalmente acompañan al grupo y se entrenan para hacerlo con propiedad después de los diez o doce años. Otros niños disfrazados concurren simplemente en condición de creyentes, caminando en brazos de sus familiares, que muestran su fe extendiéndola a sus vástagos.

La presencia de los niños en el festival no es circunstancial. Como se verá más adelante son el testimonio viviente de la fe de los padres, que aseguran la continuidad del culto entregándolos como "esclavos" a la divinidad de Otuzco. En términos de la historia cultural de los Andes, la dedicación o sacrificio de infantes es una constante. Las deidades de la región recibieron este tributo en ceremonias tan importantes como la Capac Cocha, muchas veces documentada. Los hijos o hijas de jefes provinciales eran simbólicamente inmolados en el Cuzco para regresar aun

vivos a su localidad, donde se les enterraba con gran pompa. La tumba, finalmente se convertía en área de comunicación con lo sagrado. En la Colonia, se mantuvo la costumbre de colocar al niño bajo la advocación de la divinidad, que no necesariamente era cristiana. Es así que el cronista Cabello Valboa denuncia que los “sacerdotes y ministros del demonio... lavan las criaturas con agua viva luego que nacían [para] dedicar algunos padres [a] sus hijos vírgenes al servicio de sus ídolos” (1951: 259).

Ser “esclavo de la Virgen” es una condición que se acepta como cualquier otra decisión de los padres. Tiene la validez del bautismo o del nombre propio. El sentimiento generalizado de adscripción a la Virgen se concreta en este paso que suele ser decisivo como impronta en la vida de una persona. No es fácil ser “esclavo” de una divinidad tan poderosa. Al referirse a ella, todo otuzcano invoca tanto su generosidad como su condición “castigadora”. La “Mamita” archiva no solo los afectos de sus creyentes si no también sus faltas, y tarde o temprano participará sobre ellos el castigo por su desatención u ofensas. Los meses anteriores a la celebración de 1994 se desataron una serie de robos de las joyas de la Virgen. Cabe anotar que la Hermandad actual tiene entre sus obligaciones el cuidado de la enorme cantidad de ex- votos, alhajas, mantos y otros regalos que los fieles ofrecen a la Virgen. Su volumen es tal, que si se colocase sobre la imagen un manto o capa nueva en cada festividad, tendríamos que esperar más de veinte años para vestirla con todas las que se encuentran en sus depósitos y que todavía no han sido usados. El robo de algunas de sus joyas desató tal indignación, que los dirigentes de la Hermandad fueron arrestados y el párroco pasó serios apuros para calmar a los fieles y evitar que los arrojen de Otuzco. Lo notable del caso es que en la misma fecha se sucedieron varios accidentes fatales en la carretera que lo une con Trujillo. Estos hechos fueron comentados como el justo desahogo de la Virgen ante el sacrilegio cometido.

El niño “regalado” toma rápido conciencia de su condición de “esclavo” como una promesa de servicio a la Virgen a la que no puede negarse. Su primera obligación es la asistencia al culto por lo menos en las tres ocasiones solemnes: en año nuevo, en octubre y sobre todo en los

días 13, 14, y 15 de diciembre. Además, y conforme va creciendo, deberá colaborar para que la celebración del culto sea más completa, desde el simple encendido de las velas en el templo o en el suelo de la plaza en su festividad, hasta el acompañamiento de la imagen en sus procesiones.

Pero la función de los niños es mucho más importante como termómetro del comportamiento de los padres. En sus enfermedades, accidentes o aciertos escolares o situaciones afortunadas, los progenitores suelen ver el premio o castigo de sus propias acciones. Escuchamos con frecuencia que el descuido del culto (por ejemplo, el gesto de un dinero destinado a una misa o rosario) es causa suficiente para que el hijo de la pareja sufra un accidente o enferme súbitamente. Su muerte sólo podrá ser evitada con el arrepentimiento sincero y la promesa cumplida de restituir a la Virgen el homenaje olvidado.

Como en épocas prehispánicas, el niño es la materia del sacrificio propiciatorio que garantiza el éxito de la gestión comunal o familiar. Su cuerpo y su vida expresarán con la salud o la muerte, la satisfacción o desagrado de la diosa que gobierna el destino de los otuzcanos. La ofrenda tiene, sin embargo, sus límites. Los padres entregan al niño hasta su mayoría de edad o por un período que se especifica claramente (15 años o más), en adelante el joven es dueño de renovar o cancelar el contrato con la "Mamita", aunque se espera que, por propia voluntad, reanude su condición de esclavo. En adelante los padres o tutores quedan libres de la promesa, lo que sigue será entre el creyente y la Virgen.

Una nota final sobre los "negros" de Otuzco. Como se dijo anteriormente, no bailan. Simplemente cantan y acompañan a la Virgen en sus recorridos. Y en el momento en que baja de la puerta de su templo para ser cargada por los fieles, agitan sus sombreros y gritan. De acuerdo con la costumbre, la banda de "negros" es la que se coloca al lado de la Virgen. Ningún otro grupo tiene este privilegio que es reclamado bajo la condición de ser "sus" esclavos. Hay la tradición que en épocas pasadas ingresaban a la cárcel de Otuzco (hoy no existe, los delincuentes se envían a Trujillo) para dar oportunidad a que también ellos celebren a la Virgen. Al hacerlo los "negros" rememoraban su condición de tra-

bajadores engrillados de acuerdo con la historia fantástica del conjunto folklórico.

Cada grupo folklórico tiene un héroe particular al que se le conoce como "inventor", fundador, u organizador del grupo. Las señoras Natividad Espinola y María Herrera tienen el papel en recuerdo de las "collas", o el Sr. Cruzado entre los "gitanos". Para los "negros", el Sr. Carmelo Tarazona cumple este rol, en las fotografías del año 1952 se le puede ver, con una talla superior a sus hermanos de devoción, entonando con fervor canciones de la Virgen. Muchos lo recuerdan haciendo alusión a su color moreno, "no necesitaba pintarse", y su infaltable presencia en la feria de la Virgen. Mientras vivió fue el líder del grupo, situación que debió durar más de una veintena de años, su desaparición fue muy sentida por sus compañeros. Pero la historia real del grupo es anterior a su presencia, aunque no tenemos fechas, los vecinos más antiguos recuerdan a "los negros" como un conjunto ya consolidado en las primeras décadas del presente siglo.

No existe un solo grupo de negros. De otras partes del norte llegan danzantes pintados y con disfraces que difieren de los otuzcanos. Más aún, otros conjuntos (los gitanos, por ejemplo) han desarrollado pasos de la danza y llegan bailando y cantando, lo que es calificado como novelero y falto de tradición por los "negros" otuzcanos. Es notable el grupo que proviene de Salaverry (puerto ubicado al Sur de Trujillo), que desarrolla un ritmo quimboso y lleno de alegría. Pero si bien se acepta con respeto su fe, no se deja de considerarlos foráneos. Hay un perceptible lazo que une a los otuzcanos con la imagen de la puerta, cuya explicación última está en la compleja red de afectos y temores que rodea la relación de los "negros" con la Virgen.



Los negritos  
de Otuzco  
representado  
por el Elenco  
de Danzas de la  
UNMSM.



# LOS NEGRITOS DE HUÁNUCO

---

ROSA ALARCO

## RESUMEN

La danza de los Negritos de Huánuco es un artículo en el cual la autora, de manera sucinta pero muy documentada, nos acerca a los orígenes y discurso de esta danza emblemática de Huánuco y no queda ahí sino que transmite datos muy importantes como las partituras musicales que se convierten en documentos que afianzan la idea de que esta danza necesariamente tiene sus orígenes españoles y evidentemente contiene el espíritu del pueblo que la realiza.

## ABSTRACT

The Negritos de Huánuco, an article written in a brief but well documented way by its author, is a verge between us and the origins, the course and more of an emblematic dance from Huanuco; this is not its only objective, but also to transmit a lot of important information as musical partitures, which become in documents that support the idea about its Spanish origin and obviously, the spirit of the people who perform it.

## HISTORIA

La danza de “Los Negritos de Huánuco”, que representa diversos pasajes de la vida de los esclavos negros desde la época de su llegada en el siglo XVI, y durante la Colonia hasta su liberación, se baila desde el 24 de diciembre hasta el 6 de enero en homenaje al Niño Jesús.

*Situación geográfica*

La ciudad de Huánuco, conocida por sus ruinas arqueológicas y su brillante trayectoria en la gesta emancipadora, está situada a 1,984 metros de altura sobre el nivel del mar en un valle fértil, de clima templado, rodeado de montañas, con ricos asientos minerales y bañado por los ríos Huallaga e Higuera.

Incorporada al imperio Incaico en 1457 por Túpac Inca Yupanqui la ciudad ahora llamada “Guánuco viejo”, estaba rodeada por un inmenso muro de piedra y contenía magníficos edificios de cantería, templos dedicados al Sol y la Luna, Casa de escogidas (donde se relegaban las jóvenes más hermosas para servicio del sol) y el Tambo más importante, después del cuzqueño, que servía de depósito y abastecimiento a los incas y viajeros. Debido a su situación y condiciones naturales fue considerado por los Incas como cabeza de las provincias circundantes y les sirvió de lugar de descanso, donde poseían una casa de recreo, en sus viajes de Cuzco a Quito a través del “Camino Real de los Incas”.

Según el P. Murúa, estando de tránsito real pareja, fue la Coya (mujer del inca) en persona a visitar las faenas del agro y, viendo que no abonaban la tierra pidió estiércol para mejorar la cosecha. Habiéndolo encontrado ella misma, señaló el montón diciendo: “GUANUCA” o sea “He aquí el estiércol” y ello dio origen al nombre. Otra tradición del mismo cronista cuenta que, habiendo enfermado gravemente el Inca en esta ciudad, un capitán preguntó por su salud a la Coya y esta le respondió: “GUANUNCA! Que significa “morirá”.

Son de particular interés las ruinas del Templo de Kotosh, por considerarse que tiene más de 2,000 años y ser el más antiguo de América.

### *Pobladores*

En 1952 el gobernador Vaca de Castro encargó a un grupo de capitanes españoles, pobres pero de noble estirpe y en pago a los servicios que habían prestado durante la conquista del Perú, la fundación y población de la que lleva por nombre "Muy noble y muy leal Ciudad de León de Huánuco de los caballeros" cuyo emblema es el león con el águila Real y que fue edificada en una región un poco más baja que la anterior, que fue abandonada, y es conocida ahora con el nombre de Huánuco viejo.

Fue considerada durante la colonia como uno de los lugares más importantes de la Sierra peruana por su cercanía a Lima, sus condiciones naturales y, sobre todo, por sus minas de oro y plata suscitaban gran interés y expectativa entre los señores españoles.

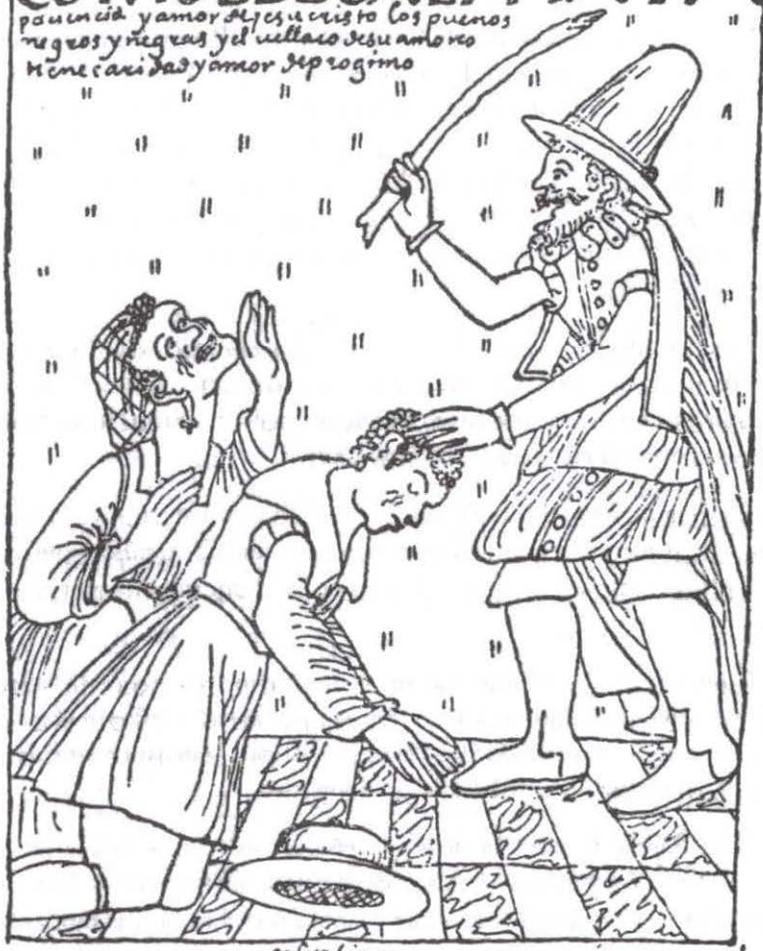
En ningún otro pueblo del Perú, según Ricardo Palma, tuvo la aristocracia tan marcado prestigio como en esta ciudad, donde el pueblo debía prosternarse ante los descendientes de los conquistadores por cuyas venas corría sangre azul.

Construyeron estas inmensas mansiones señoriales donde llevaban una vida de ocio y lujo, rodeada y servida por esclavos importados del África que llegaron a Huánuco, en el siglo XVI para trabajar en las faenas del campo, de las minas y del servicio doméstico.

Actualmente la mayoría de estos señores, abandonando sus casas, pues las minas no dieron el éxito económico esperado por la falta de transportes y otras dificultades emigraron a Lima. Los negros murieron a causa del maltrato, o como consecuencia de un clima que les era hostil o se mezclaron a la población indígena pero, en la actualidad, se encuentran pocos en la ciudad. En cambio, llegaron pobladores de otras regiones en busca de trabajo y alojamiento y han surgido poblaciones pobres,

# NEGROS COMOLLEBAENTATA

*paciencia y amor de Jesucristo los buenos  
negros y negras y el vellaco de su amo no  
tiene caridad y amor de prójimo*



**FIGURA 1**

“Negros. Como lleva en tata paciencia y amor de Jesucristo los buenos negros y negras y el vellaco de su amo no tiene caridad y amor de prójimo”.

# CONSIDERACION COMO MALTRATA-A

sus negros y negras esclava con pastencia para  
de comer y no conze  
mo por los españoles

los y los buenos esclavos lle  
mor de Dios y no le dan libertad y  
sean q' les gozados y que los co



soberano

CO 000 0

FIGURA 2

de gente por lo general mestiza; las casas antiguas se han derruido por el descuido y falta de interés de sus actuales ocupantes, lo que ha dado lugar a que pierda su fisonomía aristocrática.

Los esclavos organizaban, durante la colonia, “cofradas” en los galpones. Allí evocaban a sus dioses ancestrales y realizaban ritos mágicos-religiosos en forma clandestina y a espaldas de sus amos, organizando incluso conspiraciones contra ellos. Los dueños, de otro lado, para poderlos utilizar en casos de enfrentamientos con los indios, los alentaban en sus costumbres, tratando de mantenerlos aislados temiendo, sobretodo, el intercambio sexual entre ambos grupos que, por lo demás, en su afán de conservar pura raza, se habían prohibido ellos mismos. En 1546 expedieron una ordenanza (el gobernador Cristóbal vaca de castro) que decía: “ningún negro ni negra sea osado de servirse de indio ni de india, so pena le sea cortada su natura al negro y al indio lo sean dados 100 azotes públicamente”. A pesar de lo cual siguió, cada vez mayor, el mestizaje.

Dice Huamán Poma de Ayala: “Los negros de guinea bozales, humildes y cristianísimos y bien casados una vez, aman la fe de Jesucristo, son buenos y fieles... y sirven y obedecen a sus amos... resultando excelentes esclavos. Los negros y negras criollas se creen bachilleres, son revoltosos, ladrones, borrachos, tramposos de mal vivir, de puro bellacos, muchas veces matan a sus propios amos, son mentirosos y badulaques, contestan de boca y tienen el rosario en la mano y son hipócritas; no hacen caso de sermones o predicas; no les importa ser azotados... no hay que fiarse de los negros esclavos, es una gran cosa y un regalo para estos (los amos) el que tengan hierro en el cuerpo por cencerros”.

En una ocasión se juntaron a conversar varios negros cargados de hierro y al reñir entre ellos el uno le dijo al otro; “vos que estais cargado de hierro por bellaco, borracho y tabaquero” y el otro respondió: “Vos, por ser fino ladrón y cimarrón estáis cargado de hierro”. “Por ello si un negro resultara bellaco, lo mejor y es hasta una santa obra para el servicio de Dios y de su majestad y para el bien de su alma y de su cuerpo, cargarlo de hierro; a estos no hay que azotarlos no embrearlos, porque no hacen caso; sólo el hierro los amansa”.

En la primera historia de negros, Fig. 2, dice: "Cristiano negro o negra salen de negros bozales de Guinea de estos salió el bienaventurado San Juan Buenaventura. Aparece éste rezando ante una imagen de la Virgen con una leyenda que dice: "Su majestad, el Rey de Guinea es hombre recio que vencerá al gran turco y sujetará para el servicio de Dios y de vuestra Corona Real ayudándole con armas y alimentos".

#### ORÍGENES DE LA DANZA

##### *Gesta emancipadora*

El 15 de noviembre de 1820 tuvo lugar, en Huánuco, la Jura de la independencia del Perú pero, años antes y después, jugó el pueblo huanuqueño un papel preponderante en las luchas por la emancipación.

Ya en 1912, en la provincia de Ambo, se enfrentaron de tres mil a cuatro mil hombres al ejército español y se libró una batalla en la que fueron derrotados los patriotas, sus caudillos condenados a muerte y sus bienes confiscados. Años después lucharon en las batallas de Junín y Ayacucho, sirviendo la ciudad de Huánuco como lugar de aprovisionamiento al ejército, debido a su estratégica posición geográfica.

De 1821 a 1824 actuaron las guerrillas campesinas, entre Huánuco y Yauli, sustentada por el pueblo indígena para mantener la independencia; e incluso a comunidad de Huáscar, cedió sus tierra al estado par ayudar económicamente al ejército peruano, comandado por Bolívar.

##### *Liberación de los esclavos*

El 3 de noviembre de 1854 el mariscal Ramón Castilla dio la ley de libertad a los esclavos negros. Estos, en multitud, se encaminaron a sus lugares de origen.

Esta ley dio lugar al nacimiento de una danza que se fue propagando hasta llegar a los lugares mas apartados del Perú y actualmente es bailada por hombres de ascendencia indígena, con ligeras variantes en la música

y vestuario, pero casi siempre con el mismo contenido histórico-social, relatando las penurias y la liberación de los esclavos negros. Es costumbre del pueblo indígena al relatar, a través de sus danzas, todo acontecimiento histórico o de importancia que le llame la atención, para recuerdo de su descendencia, llevando una especie de crónica viviente y directa. Se baila en muchos pueblos del Perú bajo nombres diferentes: Morenada, Negrería, Pachawuara, Negros viejos, Rey moreno, Negritos, etc.

Según Esteban Pavletich la danza "Los negritos de Huánuco" tuvo su origen en los galpones de los esclavos, y salió a las calles cuando llegó de Huancayo la noticia de la liberación de los negros. Por ello se celebra en los últimos días de diciembre, y coincide con la fiesta de Navidad.

Javier Pulgar Vidal dice que el origen de la danza data de la época de la Colonia en que los señores nobles daban libertad provisional a sus esclavos durante los días de Navidad y éstos, viéndose obligados a ganarse sustento, recorrían las calles visitando nacimientos en las casas de los nobles y, vestidos de gala con la ropa en desuso que les regalaban los amos, bailaban y cantaban ante el Niño Jesús a cambio de la comida y bebida que les ofrecían los señores.

Según Nicolás Viscaya, posiblemente los primeros personajes, Caporales y Pampas, nacerían en los fundos; pero la escenificación de la danza misma se debería a la asimilación del problema de la esclavitud por la masa indígena, que se identificaría con los negros por la similitud de sus problemas y, habiendo también ellos sufrido castigos y humillaciones, la danza le serviría como válvula de escape para manifestar sus descontento y protesta ante el yugo español.

#### INFUENCIA CORTESANA

##### *En la danza*

Con la llegada de los españoles al Perú y la implantación del sistema colonial tomaron asiento en Lima los virreyes y, con ellos, todo el aparato palaciego; lujosos vestidos y costumbres resplandecieron en los salones

limeños juntos con la música y danzas de la Europa cortesana que iban cambiando, conforme a la moda, y sucediéndose; la Gallarda, la contradanza, el pasacalle, el minué, la cuadrilla y, posiblemente, las morisca, danza española que data del siglo XV.

De la dominación de los moros en España, que duró casi 800 años, y la influencia que ejercieron en las costumbres y en las artes (la cultura exótica de los musulmanes tuvo un gran atractivo para los españoles, aun después de la salida del califa de Granada en 1492, pues quedaron más de un millón de moros que se convirtieron al cristianismo y siguieron su vida entre los cristianos) podemos encontrar vestigios en el Perú; en la ornamentación mozárabe (el artesanado del techo de la iglesia de Santa Clara en Ayacucho); en los antiguos atuendos de las tapadas, de origen árabe (en la actualidad pueden encontrarse, en algunos pueblos de la región montañosa de marruecos, mujeres ataviadas exactamente de la misma manera con el manto negro cubriendo el rostro y dejando ver solo un ojo), etc.

En la historia universal de la danza nos dice Curt Sachs; "la morisca es la danza que con más frecuencia se menciona en el siglo V. Morisco es el nombre español de un moro que, después de la reconquista de la tierra española, permaneció en ella convirtiéndose al catolicismo.

La "morisca", por lo tanto, debe entenderse como el producto de los recuerdos de la época musulmana, en la Europa meridional, trasladados a la danza. Aparece en dos formas; como danza solista, como deben haberla ejecutado los danzarines en las cortes moriscas, y como danza de pareja o de grupo. En Europa el nombre de morisca se debe a muchas danzas corales en forma de doble frente.

En las islas Baleares encontramos una antigua tradición de la "morisca". Danzan seis hombres, uno de ellos vestidos de mujer llamado "dama" y un Diabolo, todos llevan campanillas cosidas a la ropa".

De la morisca, según Curt Sachs, se derivó la "Morris dance" inglesa; "su forma característica, desde el siglo XV, ha sido un grupo que constaba generalmente de seis hombres con un bufón, un muchacho vestido de mujer y otro que llevaba una figura de caballo. Todos ellos

llevan trajes fantásticos adornados con abundante campanillas. También es común el tizado del rostro. El músico tiene una flauta y un tambor pequeño.

Es una danza expansiva y su fundamento lo constituye esencialmente la fuerza masculina. No cuenta con movimientos ejecutados en punta de pie, ni deslizamientos ni balanceos. su paso es un acto vigoroso de arrojar hacia adelante una pierna, mientras que la otra da pequeños y livianos saltos. Se agitan a un mismo tiempo y vigorosamente los brazos. La forma clásica es la de dos hileras de tres bailarines. Con variaciones innumerables, estas hileras se mueven de uno y otro lado en columna, o se combinan en cadena o bailan opuesta la una a la otra.

Actualmente se usa los nombres de "Negro" y de "Moro" como sinónimos.

Paul Nettl en su tratado la música en la danza comenta: "La Moresca", baile moresco, llamado en Inglaterra, "Morris Dance" se la nombra muy a menudo en el siglo XV. Se encuentra en todas partes donde existe la tradición de la lucha histórica de los cristianos con los sarracenos. Se supone que este baile representa una lucha originalmente mora. Se componía en su forma mas simple de dos partes de 8 compases cada una.

Paulatinamente se convirtió ese sencillo baile en una pantomima, y luego en un ballet, de manera que tomaron esa denominación obras enteras que contenían un baile moro. El concepto de "Moresca" puede significar un todo o una determinada forma del mismo. Las "Morescas" de comienzo del siglo XVI pertenecen a las mascaradas y, con ellos, a la literatura dramática del Madrigal.

Encontramos en las "Morescas" de Orlando de Lassus raras invocaciones a Ala, pero las figuras negras de lucia y Georgia tienen ese significado. Fue Nápoles donde mas viva estaba la tradición de las luchas con los antiguos sarracenos. Una vez recibió lucia de Georgia el mensaje de que su señora le otorgaba la libertad. Las "Morescas" (baile alrededor del muchacho negro) representan un antiquísimo baile de floración. Se

bailan siempre con campanillas, tienen un baile posterior, que se baila dos veces más rápido. El sonido de las campanillas es característico de las Morescas.

La lucha entre moros y cristianos, y el triunfo del cristianismo parecen haber sido identificados en España con la idea de la reencarnación y de la Resurrección. En nuestros días, durante la Pascua, en la Catedral de Toledo, se forma una danza con motivos de la lucha contra los sarracenos.

Su paso consiste, en un vuelo marcado con un pie, mientras el otro salta levemente. Tiene el compás simple; las melodías en forma de marchas y en marcadas octavas, acentuadas por medio de campanillas... En Viena estuvieron los bailes "Morescos" muy de moda, por cuento la capital Austriaca en 1529 y en 1683 estuvo sitiada por los turcos.

En el tratado sobre la danza Orquesografía de Theinot Arbeau publicado en 1588, cuando el autor tenía 69 años, encontramos las siguientes referencias: La "Morisca", como su nombre lo indica, es una danza de origen moro que llegó a Europa a través de España. En mis días de juventud he visto a un chicuelo pintarrajeado de negro, que bailaba las "Moriscas" con campanillas en las piernas y que, caminando a lo largo del salón, efectuaba una especie de pasaje. "Las Moriscas" se bailan en tiempo binario.

Agnes de Mille en su tratado La danza hace remontar la "Morisca" a la era romana cuando dice: "En tiempos del solsticio de invierno época del gran miedo, los hombres saltan y patean la tierra para despertarla, para arrojar a la muerte y algunas veces llevaban campanas y tamboriles y eran llamados "moriscos". Eran entonces precristianos y gritaban y vociferaban y hacían toda la bulla que podían".

Ferdinando Reino en su Historia del Ballet al referirse a la "Morisca" dice: "La coreografía tuvo su origen en el siglo XV, al ritmo de tambores y pífanos, únicos instrumentos usados a la sazón. Este moro, con la faz embadurnada de hollín y tocado con un turbante, danzaba al estilo oriental y pronto veíase rodeado de sus enemigos, parejamente armados.

Aquel simulacro de combate concluía invariablemente con la muerte del “Matachin” (personaje popular).

“De evocación guerrera, la “Morisca” no tardó en convertirse en diversión. A los combatientes se unía una mujer, cuyo papel corría a cargo de un hombre. Después de la “Morisca” derivó hacia las representaciones Sacras, en los autos sacramentos presentados en el atrios de las iglesias. La danza preferida en las representaciones era la “Morisca”, ya que su argumento permitía todos los desarrollos dramáticos.

La Reconquista de España marcó terminantemente a los testigos de la edad media lo que dio por origen a la “Morisca”, verdadera crónica coreografiada de los incesantes combates librados entre moros y cristianos.

La “Morista”, como representación, iba emancipándose y acabó por evolucionar hacia una forma lujosa, plena de fantasía, a fuerza de enriquecerse con colores, tejido de oro y plata y con la música, ya no se sabía concretamente de que se trataba.

En el diccionario de la Música de A. Della Corte y G. M. Gatti, encontramos la siguiente explicación: “MORESCA: nombre de una danza de los siglos XV, XVI y XVII, quien no tuvo, al parecer, ritmo propio, pero que estaba caracterizada por cierta rudeza. Orfeo de Monteverde concluye con una. Lassus compuso varias”.

Para terminar con la danza quiero recordar que no es costumbre entre los árabes, el bailar juntos hombres y mujeres y que, incluso en las fiestas, se encuentran ambos grupos separados.

### *En la música*

Respecto a la música de la “Morisca” a pesar de lo que dice el diccionario he encontrados dos ejemplos musicales de esta danza en los libros Orquesografía de Arbeu y música en la danza de Paúl NET, que reproducen en la sección de ejemplos musicales.

Pero hay otra forma musical que hay que tener muy en cuenta para el estudio de los "Negritos De Huánuco" y es el "Pasacalle"

El baile de la "Pachahuará" de Jauja, muy parecido a los "Negritos" tanto en el vestuario como en el argumento y coreografía, tienen dos partes muy diferenciadas: La "Pasión" en tiempo lento y compás de 4/4 y el "Pasacalle" de compás binario y similar a la música de las "Mudanzas" en los "Negritos". Va el ejemplo en el apéndice musical.

Encontramos el "Pasacalle" en diversas regiones de la Sierra Sura del Perú. El "Pasacalle" es una forma musical que tiene la característica de estar construida sobre un tema corto de 2 a 8 compases, que se inicia en el bajo y se repite, en infinidad de variantes, en las otras voces. El verdadero "Pasacalle", que es de origen español, está en compás de 2/4 y el nombre significaría "Canción callejera", o sea, que se baila como paseando en la calle. Estuvo muy en boga entre los compositores de clave de los siglos XVII y XVIII.

Paul Nettl en su libro *Música en la Danza* nos dice: "La tendencia a la formación en "Suite" constituye uno de los momentos musicales más característicos de la música de baile de la Edad Media. "Suite", en su más antiguo concepto, quiere decir la prosecución mutua de dos bailes, que se hallan colocados en posición de variación y de cierto contraste. Pero, desde el punto de vista psicológico, corresponde a las continuas emociones de pasar de lo lento a lo rápido, del baile de pasos al saltado. Más tarde el baile de pasos se convierte en el de un compás dividido por dos, el baile de saltos en un compás de tres.

Lo que nos interesa mayormente desde el punto de vista musical de esas "Suite" de bailes, es el hecho de que estos bailes llegan también a sonar como una Suite con variaciones. Unas palabras de explicación merece la "Entrada" que encontramos en todas esas composiciones. Entrada quiere decir lo mismo que un Preámbulo y un final, que ejecutan las trompetas al comienzo, es decir para comenzar algo y aguantarlo, a la salida y al final.

La palabra “Entrada” no solamente significa frase de introducción, sino que también la expresión que se utiliza para una “procesión” una mascarada y una escena.

Durante el Renacimiento afirmóse una tendencia a la música homofónica (es decir una línea melódica única en que las demás voces sólo sirven para reforzarla o acompañarla), de sentido vertical armónico y fue desaparecido poco a poco el estilo contrapuntístico de sentido horizontal, propio de la Edad Media.

Todas estas características las encontraremos al estudiar la parte musical en la danza “Los Negritos de Huánuco”.

### *Influencia religiosa*

El calendario Incaico se iniciaba en el mes de diciembre, coincidiendo con la llegada de las lluvias, la siembra de papas, quínuva, coca, etc., en que se celebraba la fiesta más solemne del año, el “Capac Inti Raymi” o Pascua de los Nobles, en que se iniciaba a los jóvenes en las artes de la guerra y se rendía culto y se le ofrecía sacrificios a Inti, el Rey Sol representante de Viracocha en la Tierra y que da vida y calor a los hombres y las plantas; a la Luna, a quien rendían homenaje las mujeres y a Illasca el dios trino: Padre, Hijo y Hermano en sus diversas concepciones: Relámpago (culebra de luz), Rayo (Hondero del sol) y Trueno. En las grandes procesiones la imagen de Illasca seguía a la del Astro Sol.

La celebración del Capac Inti Raymi facilitó, entre los indígenas, la aceptación de la Navidad pues, al coincidir las fechas, esto les permitía seguir celebrando sus antiguos ritos a través de la fiesta católica impuesta. El Dios Inti fue sustituido por Jesús en una asimilación aparente ya que, según los cronistas, los indios simulaban dirigirse a Cristo, poniéndose ante su imagen y levantando los ojos al cielo pero, en realidad, estaban invocando a sus dioses ancestrales. Naturalmente que, con el tiempo, ha seguido el proceso de asimilación y en la actualidad se encuentra una verdadera yuxtaposición de creencias.

Además de la coincidencia de fechas, hubo otros factores que facilitaron la transposición, como fueron las leyendas existentes acerca de la concepción de mujeres vírgenes por obra de algún Dios. En el Norte, según el padre Calancha, Pachacamac creó al hombre y la mujer y olvidó los alimentos. El varón murió de hambre y entonces su compañera desesperada, imprecó al Cielo. Apiadado el Sol, le engendró un hijo que Pachacámac indignado, mató al recién nacido. La madre enterró sus restos y de su carne nacieron los árboles frutales, de los huesos raíces comestibles y de sus dientes el maíz.

Otra, proveniente de Huarochirí, y recogida por Francisco de Ávila cuenta que una virgen, muy hermosa y solicitada pero que desdénaba a todos sus pretendientes, fue vista por Viracocha cuando tejía al pie de un lúcumo. Muy impresionado por su belleza y decidido a desposarla se convirtió en pájaro, voló hacia una rama y depositó su semen e un fruto y lo dejó caer. Ella lo comió y quedó preñada.

El Padre Buenaventura Salinas nos cuenta que una mujer muy hermosa y deshonesta llamada Mama Huaco tuvo un hijo sin saber quien era el Padre y se lo entregó a su hermana, maga muy venerada, para que se encargara de él. Esta lo crió en una cueva hasta los 4 años y ambas propalaron la noticia que había de aparecer un niño hermosísimo hijo natural del Sol, Dios supremo, para que fuese bendecido y venerado en toda la tierra, y se llamaría Manco Cápac Inca y, según la leyenda, este niño dio origen a la dinastía de los Incas.

No apareció pues, como algo prodigioso la virginidad de María. La presencia del Niño en un pesebre venía a coincidir con el espíritu agrario del indígena, incluso en la forma de las cunas que ellos elaboran para sus hijos y que son similares.

De otro lado, en Europa, la danza formó parte del ritual católico hasta el siglo XII en que fue proscrito pero, con motivo de los festivales cristianos, sobretodo en la época de Navidad, grupos de hombres y mujeres bailaban y cantaban en el atrio de las Iglesias.





Personajes, figuras y vestuarios de los negritos de Huánuco. Fotos: Michel.

Los españoles fueron los últimos en dejar sus danzas, pero tuvieron que acatar el edicto de la Iglesia. Sin embargo, hasta ahora grupos de niños bailan ante el altar, en algunas ciudades de España, con motivo de la Navidad.

En el Renacimiento se puso muy en boga la representación de Autos Sacramentales también en los atrios de las Iglesias.

De la repercusión que tuvieron estas costumbres en el Perú, nos habla Huamán Poma de Ayala en su Crónica: "Los Caciques Principales, los indios comunes y los pastores, se reúnen en los pueblos generalmente los días de fiestas grandes como son: Corpus Christi, Jueves Santo, Pascua de Resurrección, Pascua de Navidad, y el día de San Juan, solo con el objeto de emborracharse y algunas veces para hacer sus idolatrías como se juntaban en tiempo de los Incas.

Todas estas ceremonias revueltas juntamente con las Pascuas y fiestas cristianas las realizaban aún cuando tuvieran que concurrir temprano a misa (y) muchas veces no se les daba nada por las ceremonias cristianas sino que, al contrario se reunían con ese pretexto para celebrar las idolatrías, con cuyo objeto se escondían en su casa sin ir a oír la Misa”.

Y añade: “Los caciques principales, indios, indias y sus hijos legítimos, tienen derecho de danzar, bailar y cantar sus taquies, cantos: (entre otros menciona el Pingollo) además de los bailes españoles de negros y otras danzas más de indios, estando obligados a ejecutarlas bailando durante las fiestas de guardar, las Pascuas y en todas las fiestas del año señaladas por la Madre Santa iglesia, siendo merecedores de castigo los que no lo hagan. Debe tenerse en cuenta que para las Uacas, Ídolos, Dioses falsos y Demonios lo hicieron en la época de los Incas, por mandato de los pontífices Layconas y hechiceros, por consiguiente ahora están obligados para hacerlo para servir al Creador, Dios verdadero por mandato de la Madre Santa Iglesia Romana; lo mismo deben hacer los cristianos procurando no volver a sus idolatrías; por cuyo motivo no serán estorbados por los padres y los jueces de este Reyno”.

De modo que, así como el imperio de los Incas, la iniciación de los príncipes se celebró con fiestas y regalos, desde la colonia hasta nuestros días se rinde homenaje al Niño Jesús (representando en una bella imagen de madera tallada y policromada, de evidente ascendencia española, lujosamente vestida con ropajes de terciopelo bordados con hilo de oro y plata) a través de la danza; actualmente la de “Los negritos de Huánuco” que ha sufrido numerosos cambios desde su origen y se ha ido enriqueciendo con los acontecimientos históricos o locales, como veremos en el estudio del vestuario de los personajes que forman la cuadrilla.

#### PERSONAJES Y VESTUARIOS

El conjunto está formado por los siguientes personajes:

- a) La cofradía (integrada por 2 caporales y 4 ó más parejas de Pampas).
- b) El Turco y la Dama.

- c) Uno o dos Curuchanos.
- d) Uno o dos Abanderados.

a) *La cofradía*.- Los caporales, representantes de la autoridad, látigo en mano, dirigen y adiestran a los Pampas (negros de la Pampa, o sea los que ejercían las faenas del campo) amenazando castigarlos al menor descuido y siendo imitados y obedecidos de inmediato por los Pampas.

Caporales y Pampas usan el mismo vestuario, que revela el carácter ostentoso y fatuo, que atribuye al negro el hombre andino. Todos de la misma forma y material, pero con variantes en el color y los adornos. El vestido de los Caporales se distingue por ser el más lujoso.

Sombreros: que imita, en la forma, al de los charros mejicanos, (Posiblemente tomado de las películas mejicanas) es de cartón forrado en tema, de anchas alas con colgaduras de perlas en el contorno y lleva un gran penacho a plumas multicolores en lo alto de la copa. Este ha venido ha desplazar a la llamada "pastorina" de paja, copa baja y alas cortas, adornado con cintas y abalorios y un pequeño penacho de plumas que se usó hasta hace algunos años. Parece que cada día quiere acentuarse más al carácter fanfarrón de los morenos.

La cabeza viene cubierta por una mascara en forma de gorro de charol o cuero negro que caricaturiza, exagerando las facciones, a la gente morena: ojos saltones, nariz y labios exageradamente gruesos; toda ella adornadas con cuentas y abalorios que forman también las cejas o sirven de aretes en las orejas. La máscara desinhibe al que la usa, le permite adentrarse en el personaje que representa y decir todo lo que guarda en el subconsciente sin temor a represalias: hacer suyos ante el opresor común, su rencor y su protesta. La mascara también confiere las cualidades o poderes del ser que representa y el negro tiene el poder, según los indígenas, de ahuyentar las enfermedades y otros males, de modo que también les confiere estos atributos y se convierte en amuleto.

El llamado "Cotón" (saco) es, en cierto sentido, la prenda más importante del vestuario. Se trata de una chaqueta de pana o terciopelo (de

diverso color en cada componente) en tonos brillantes, adornada con perlas, pedrerías y bordados con hilos de oro y plata que recuerdan los vestidos de las imágenes españolas (que revelan la fuerte influencia religiosa y en las que cada ornamentación tiene un profundo sentido simbólico). Los artesanos dan en su elaboración rienda suelta a la imaginación y en los diseños se mezclan, superponen y confunden motivos religioso y profanos: dioses católicos e incaicos; ritos, historia y Leyenda: Inti, el Padre Sol y el Niño Jesús; el Cordero de Dios y el maíz (deidad menor de los Incas); el cáliz, las estrellas, las sirenas y Ramón Castilla, el escudo patrio, etc., en un desfile rico en contenido histórico-religiosos.

Sobre los hombros llevan charreteras, antiguamente bordadas en oro y plata, ahora de cartón forrado, dejando sentir la influencia militar, o sea el dominio y, posiblemente, al mismo tiempo, rindiendo homenaje a Castilla y San Martín. El pantalón por lo general es de paño blanco o gris (en algunos casos el de los caporales es rojo) y lleva franjas en los costados.

Usan escarpines de terciopelo, bordados, en el mismo color que el “Cotón”. Tienen por lo general dos atuendos. Usan el más gastado en las noches y en las mañanas el más suntuoso y e mejor estado.

Llevan además el “Chicotillo”, pesada cadena (antiguamente de plata) en señal de sumisión y una campanilla del mismo metal que sacuden al ritmo de la música y que recuerda la que se ponía a los esclavos en la colonia para que, en caso de intentar fugarse el tintineo los delatase y poder ubicarlos, pues el sonido llegaba desde lejos.

Pendiente del cuello la “Bombilla” de plata (reminiscencia de la que usaban los soldados argentinos para tomar la hierba mate), que les permite beber el aguardiente o chicha (licor de maíz propio de los indios) que le invita constantemente al pueblo, sin quitarse las mascararas.

Completan el atavío infinidad de pañuelitos prendidos en el Cotón, por lo general de seda y de diversos colores; y uno grande, también d seda, anudado al cuello.

Los caporales, como signo de autoridad, llevan un látigo que hacen restallar ordenando a amenazando a los Pampas.

b) *El turco y la Dama*.- El turco y la Dama son personajes de gran importancia en la Danza. Según Nicolás Vizcaya, el turco representaría al Emperador de Turquía (¿Solimán el magnífico, Sultán de Constantinopla?) que apresó a miles de cristiano y los vendió en calidad de cautivos. O sería una alusión al Rey de España, el Virrey o el Encomendero, o sea la “autoridad”.

Esteban Pavletich y Javier Pulgar Vidal están de acuerdo en la opinión de que representan a los negreros, traficantes de esclavos que viajaban siempre acompañados de su mujer.

También se dice que eran los mismos amos, dueños de grandes haciendas, de quienes los esclavos temían desligarse y los involucraban en las danzas. En cualquier caso, el atuendo de ambos personajes prueba no solamente su opulencia económica sino el deseo de ostentación. La Dama lleva vestido de seda a la moda europea. El Turco, en algunos casos, de Rey (¿el sultán de Constantinopla?); en otros, y más frecuentemente, de Torero, anteriormente con el deslumbrante traje de luces, ahora capa, que refleja al español con su crueldad e indiferencia ante el sufrimiento de los animales en las corridas de toros y, con su actitud despectiva, la misma disposición ante el sufrimiento de los esclavos. Hay que tomar en cuenta que los negreros viajaban constantemente, para vender, cambiar o reponer esclavos. Hay que tomar en cuenta que los negreros viajaban constantemente, para vender, cambiar o reponer esclavos, en caso de fallecimiento de alguno y que, para ellos, era como vender ganado. Actualmente, en Huánuco, se llama Turco a todo viajero o turista extranjero que no habla español.

c) *El Corrochano*.- Llamado también Curuchano, es el personaje grotesco, temido, odiado y repudiado por todos. Roba a los comerciantes al menor descuido; enamora a las muchachas bonitas asediándolas con insolencia; persigue a los niños, amenazando pegarles con su látigo, pero

estos, a pesar del miedo que le tienen, luego de huir vuelven, lo acosa e insultan gritándole: “Viejo Corrochano, abusivo, Viejo traga loco, ladrón de empanadas” (loco y empanadas son comidas propias de la fiesta de Navidad).

Como es insolente, extravagante y agresivo, el pueblo ve en él al representante de la nobleza, despótica, orgullosa de su estirpe, y le han inventado coplas que le cantan en la calle:

Negrito Congo	Viejo pellejo
Saca tu mondongo	saca tu chicote
Para el corrochano	para darte
Cabeza de porongo	en el cogote

Como todos los personajes del conjunto, proviene de la historia del pueblo mismo. Dicen que vivió en Huánuco por los años 1620, un rico y noble señor, Don Fermín García Corrochano, quien tenía por divisa “De García arriba, nadie diga”, conocido por su orgullo, prepotencia, por sus numerosas historia, galantes, su mal genio y su violencia. En cierta ocasión, en que tenía cita con una dama, mandó a llamar a su barbero desde temprano en la mañana. Como el figaro estaba muy ocupado, a pesar de las numerosas llamadas, solo pudo presentarse en la tarde cuando la hora de la cita había pasado. Furioso Don Fermín, apenas llegó el desgraciado barbero, lo tomó por los hombros y lo arrojó por la ventana a la calle, estrellándolo contra el suelo, donde quedó muerto. Dicen que una noble dama huanuqueña que pasaba por allí, al verlo dijo: “Feliz barbero, que muere a manos de caballero”. Esto dio origen a la creación de un yaraví, al nacimiento de la tradición de Don Ricardo Palma que lleva por título: “Feliz Barbero” y al personaje “El corrochano”.

El nombre, como la danza y el vestuario, ha ido evolucionando y de García Gorrochano pasó a simple Gorrochano, Corrochano, Corochano y, para algunos, Curuchano.

Viste de etiqueta con tongo o tarro (actualmente de cartón forrado en papel), leva o frac con charreteras y pantalón blanco o de fantasía.

Se cubre la cabeza con una máscara a manera de gorro, de cuero teñido de blanco, que compendia el odio feroz que se tiene al personaje: ojos saltones (azules o verdes) inyectados, lo mismo que la nariz, de rojo por el exceso de alcohol. Los labios gruesos entre abiertos, por lo que a veces aparecen unos dientes enormes e incisivos. Las cejas, bigotes y barba muy poblados y de cabello hirsutos con una inmensa joroba, llevando una matraca descomunal que sacude al compás de la música, un fuerte látigo con el que persigue y golpea a los muchachos y el pañuelo más sucio que pueda imaginarse, es el personaje repudiado en quien se realiza más claramente la venganza y el rencor del pueblo hacia la prepotencia de la nobleza en época de la Colonia.

d) *Los abanderados*. - Los abanderados con sendas banderas de Argentina y el Perú (este uso de la bandera patria ha sido prohibido por considerársele una falta de respeto) van también con vestidos de toreros o soldados españoles, Con grandes capas de raso o terciopelo bordadas. Según Viscaya serían: “La personificación del amo español en el afán de exaltar su odioso poderío”, con la finalidad de perpetuar la obra de la independicenos dice Pulgar Vidal. “En demostración de la acción combinada de ambas naciones en la peripecia de la libertad. Sus evoluciones dentro de la coreografía, tratan de reflejar una misión tutelar”, opina E. Pavletich.

El Turco, La Dama, y los Abanderados llevan máscaras de fina malla de alambre, con las facciones y el color propios de las personas de raza blanca.

Todos los integrantes del conjunto usan finos pañuelos de seda para bailar Cashuas y marineras, a excepción del Curuchano, como mencionamos anteriormente, que lo lleva sucio y viejo.

Aunque no intervengan directamente en la danza, hay otros personajes muy importantes en la realización de la misma,. En primer lugar los Mayordomos y el Tesorero organizadores de la fiesta y, los artesanos que confecciona el vestuario formando “Cofradías” ellos mismos o alquilando el vestuario a otros conjuntos.

## COREOGRAFÍA Y DANZA

“Actualmente –nos informa Francisco Daza Sánchez, director huanuqueño de una “conjunto de negritos”– los grupos de bailarines se reúnen en casa del dueño del vestuario, pues generalmente es la misma apersona quien los confecciona y los alquila. De allí, en la mañana –para estar frescos, sin haber bebido todavía–, parten hacia la iglesia llevando la imagen del niño Jesús que, al llegar, entregan los dueños que se han adelantado, al sacerdote con quien ya han arreglado para que empiecen de inmediato la Misa. Mientras delante de la puerta de la iglesia, inician los “Negritos”, la “Cofradía”, bailando algunas “Mudanzas”. Después que termina la Misa, entran hacer el “Homenaje”. El sacerdote toma al niño en sus manos, se lo pone adelante y ellos ejecutan el baile de la “Adoración”. Repiten lo mismo en otras iglesias, luego se van a casa del dueño llevando al niño y allí almuerzan. En la tarde, sin el niño, visitan a las “Autoridades”, el prefecto, el alcalde, etc., van a sus casas o a las oficinas públicas. El alcalde los recepciona con licores y bocaditos, ellos bailan en agradecimiento a la atención de algunas “Mudanzas” y pasan a otro lugar, a otras casas de personas notables o amigos de los bailarines, que generalmente tienen Nacimiento, entonces repiten la Adoración al niño, bailan y también los recepcionan con comidas y licores... así es ahora, termina Francisco Daza, Usted podrá ver”.

El baile tiene 4 fases o aspectos diferentes: “La Cofradía”, “La Adoración”. “El Paseo” o traslado por las calles de un lugar a otro y el baile popular.

– *La cofradía.* – La cofradía, originalmente solo bailada por hombres, con fuerte influencia de la Europa medieval y, posiblemente, árabe, es una danza constituida por diversas figuras llamadas “Mudanzas” que representan desde la llegada a de los negros esclavos importados del África en el siglo XVI, cargados de cadenas y atados de dos en dos, hasta su liberación.

Cada “Mudanza” tiene su sentido propio y va relatando, a través de la danza, la historia de la esclavitud, imitando los diversos movimientos

del trabajo, de los castigos, torturas y humillaciones a que eran sometidos los esclavos.

La “Mudanzas” que no siguen un orden riguroso, son siempre iniciadas por los Caporales –látigo en mano en señal de autoridad, dispuestos a castigar cualquier error o desfallecimiento– e imitadas de inmediato y estrictamente por los Pampas bajo el peso de sus cadenas que sacuden acentuando el ritmo de la música, al mismo tiempo que agitan las campanillas de plata. Los caporales, siempre al Centro, ordenan dando el ejemplo ellos mismos –como hicieron los Incas cuando procedían las faenas del agro– vigilando que la ejecución sea fielmente cumplida y amenazando castigar con el látigo la menor infracción.

Hay infinidad de variantes o “Mudanzas”, las más importantes son: Mano a mano (o saludo), trezado de rodillas, cobas enganchadas, chicotillos enganchados, chicotillos cruzados entre piernas; “El Sapo”, variante en que se ponen en cuclillas y se elevan; “El Caimán”, en que se tiran al suelo y quedan boca abajo, con las manos extendidas moviendo la cabeza a ambos lados; posiciones que recuerdan las torturas que sufrían. Cada año se enriquece el número de figuras.

Procedidos por los caporales y siempre por parejas, entran los Pampas que inician el baile formando dos filas frente a frente. Primero se saludan dándose la mano para luego, a cada orden del caporal, desplazarse con pasos cortos de ritmo muy marcado en los que, apoyados sobre un pie, llevan el otro hacia adelante sobre el talón y luego hacia atrás sobre la punta, una o varias veces, para luego repetir el mismo movimiento sobre el otro pie. Este es el paso principal sobre el cual se elaboran una serie de variantes: pie sobre la punta o talón, al costado y atrás sobre el talón o punta; o pie adelante, al costado y atrás, primero con un pie, luego con el otro, a derecha e izquierda con pequeños saltos o levantando ligeramente las piernas; se supone que las cadenas no lo dejan moverse libremente. Acentuando cada tiempo con el sonido de cadenas y campanillas. Se suceden las “Mudanzas” formando círculos, cadenas entrecruzándose para volver a formar filas, representando las fases del trabajo; entrecruzan brazos, piernas o cadenas, mostrando

como los amaraban por parejas; en cuclillas sufriendo una de las formas de tortura; de rodillas, implorando perdón, para volver, después de “Mudanza” a formar dos filas. La melodía va cobrando intensidad y dinamismo, hasta llegar al clímax, en que se desatan las cadenas y las arrojan en señal de liberación; se rompen filas, para bailar luego con gran alegría celebrando su liberad.

En esta danza, más que los pasos mismos, lo que tiene mayor importancia es la precisión en las “Mudanzas” y, sobre todo su significado. O sea que es el contenido simbólico lo que predomina en el baile.

Durante la Cofradía, el Turco y la Dama del brazo, en actitud despectiva pero vigilante, se pasean en torno a la Cuadrilla sin realizar los pasos de la danza; los abanderados, portando sin grandes banderas y marcando el ritmo de la música. Pasan por entre las filas de los Pampas o dan vuelta en ese contorno. El corrochano baila en forma libre imitando los Pampas o abanderados, inventado cuanto se le ocurre, haciendo toda suerte de payasadas o interrumpiendo la daza para discutir o pelar con las espectadores que le contestan con gritos e insolutos.

– *La Adoración.*– Es una danza de carácter litúrgico, en homenaje al niño Jesús, que se realiza en los templos o casas donde hay Nacimientos. Presiden el cortejo, como siempre, los caporales, siguen los pampas en parejas, formando dos filas y luego entran los demás personajes. La danza es muy alegre y en ella avanza y retroceden con pequeños saltos, sobre uno y otro pie, a un ritmo muy vivaz. Se van acercando pareja por pareja al Nacimiento y uno de ellos se arrodilla suplicante, golpea con ambas manos la cadena contra la campanilla, mientras que el otro baila a pequeños saltos a su alrededor, sin dar la espalda a la imagen sagrada, hasta que termina su compañero, le toca su turno y repite idéntico ritual. En seguida vienen las otras parejas, en forma sucesiva a repetir los movimientos y, al terminar las Pampas su homenaje, levantan y agitan las manos en señal de agradecimiento al Niño que los ha liberado de las cadenas, mostrándole las muñecas libres ahora. Terminando el acto, se retiran girando alegremente sobre sí mismos.

– *El Paseo.*– Además de los bailes indicados, existen los traslados por las calles, de un lugar a otro o “Paseo”: de casa del dueño a la iglesia, a las visitas, a las plazas para el baile popular y, por último, el día de la despedida, para retirarse definitivamente. Como siempre, lo hacen por parejas, precedidos por los caporales y sus pampas, en doble fila, marcando el mismo paso que usan en las mudanzas. El corrochano aprovecha para hacer de las suyas: roba en las tiendas todo lo que puede al menor descuido del dueño; a los ambulantes les sustrae helados y empanadas; enamora a las muchachas bonitas; persigue, amenaza, insulta y golpea a los muchachos.

Cada una de estas fases tiene su propia música, como veremos al hacer el estudio de las mismas.

– *Baile popular.*– Terminado los actos de la Adoración y las Mudanzas y rodeados por el pueblo que se ha volcado a las calles, empieza el baile popular. Al son de Cashuas (especie de Huayno o baile indígena), marineras y Mulizas (bailes mestizos) que interpreta la banda, los Pampas y demás personajes de la cuadrilla invitan a jóvenes y viejos a bailar con ellos. En estos momentos, intervienen todos los presentes; bailan y beben juntos blanco y mestizos, campesinos y terratenientes. Desaparecen momentáneamente las clases sociales para dar paso al espíritu colectivo, propio del alma indígena. No faltan algunos descendientes de la nobleza que miran el espectáculo con desprecio y se mantienen alejados. Refiriéndose a ellos –siendo la palabra “gente” sinónimo de persona de alto nivel económico– los niños cantan:

Negrito congo  
 Saca tu garrote  
 Para matar “gente”  
 Como pericote

## MÚSICA

La danza de los “Negritos de Huánuco” que según Francisco Daza Sánchez fue originalmente acompañada por el pincullo (flauta vertical indígena, hecha de madera) y el bombo, o solamente con el ritmo del bombo, actualmente lo es por una banda de instrumentos de metal, en su totalidad europeos, tanto de la factura como por la disposición: clarinete, trompeta, requinto, trombón, a los cuales ha venido a sumarse el saxofón, y, como percusión: platillos, tambor y bombo, a los que hay que agregar el sonido de las cadenas y las campanillas (estas últimas con sonido de diversas alturas, lo que presta una sonoridad al conjunto).

Como el baile, en la música también puede distinguirse 4 aspectos: La Cofradía, La Adoración, El Pase y El Baile Popular.

*La cofradía.*- La música para la cofradía, de la que existen muchas variantes utiliza, a su vez diversas melodías con características propias para los diversos pasajes del acto que conforman una “Suite”. Las principales serían: Salida, Mudanzas, Final y Despedida. Salida y despedida corresponden al “paseo” y “final” es la última mudanza.

*Características generales*

Es común a todas ellas, la concepción vertical, monofónica en que todas las voces van subordinadas al modelo, sirviéndole de acompañamiento, siendo la melodía doblada continuamente a la esclava inferior, dando lugar a formaciones acórdicas.

El uso de un tema corto, por lo general de 4 compases, que se repite en infinidad de variantes y que, por la forma, corresponden a la antigua danza española: “Pasacalle”.

El uso constante del salto de cuarta; dominante tónica y viceversa y el predominio de estas dos notas en la melodía, como en un afán de reafirmar la tonalidad.

El uso de movimientos ascendentes seguidos de movimientos descendentes que, al mismo tiempo que crean la sensación de tensión y relajamiento, dan lugar a una melodía ondulante.

La contraposición de motivos diatónicos a motivos acórdicos; estos últimos crean una armonía latente, dentro de la melodía, que le presta un aire marcial, de carácter masculino.

La ausencia total de síncopas en la melodía, del uso de las cuales es característica esencial de toda música negroide. La repetición constante de pequeños motivos rítmicos. El uso de compases binarios de 2/4. La acentuación de cada compás por el bombo.

#### *Características con excepciones*

El uso de la escala diatónica mayor europea a excepción del ejemplo número 6 (despedida).

El uso de la forma bipartida AA – BB a excepción de los ejemplos 4 y 5. (Mudanza III y final).

El comienzo en el tiempo fuerte en los ejemplos 2, 3, 4 y 6, o se usan las 3 mudanzas la despedida; y el comienzo en anacrusa en los ejemplos 1 y 5, o sea traslado de salida y final de la danza.

El uso del salto dominante tónica la iniciar la melodía, a excepción de los ejemplos número 2 (mudanza A) y 6 (despedida). El terminar la melodía en la tónica excepción del ejemplo número 2 (Mudanza I).

El uso de gran número de valores cortos (semicorcheas) que dan la impresión de agilidad y ligereza a la melodía a pesar de su tiempo, más bien lento, a excepción del número 5 (final) que usa un ritmo realmente agitado.

La contraposición de grupos semicorcheas a negras o corcheas, como motivos rítmicos, con motivos rítmicos, a excepción del ejemplo número 5 (final) que usa tresillos de corcheas en vez de semicorcheas.

La acentuación de cada tiempo con el sonido de la cadenas y campanillas de plata (con sus diversos tonos) a excepción del número 5 (final).

El uso del ritmo del Huayno (corchea y dos semicorcheas por tiempo) marcado como acompañamiento por el bombo, a excepción del número 5 (final).

Ahora veamos las características particulares de cada una de ellas:

*Salida (ej. N° 1).*- El punto de reunión del grupo de bailarines es, generalmente, la casa del artesano que confecciona los vestidos y los alquila. De allí parten al son de la melodía de salida. Es una pieza de formas bipartita compuesta de dos periodos con temas diferentes que se repiten intermitentemente.

El primer período, regular y de ocho compases, aparentemente en tono de Fa Mayor solo usa 5 sonidos que corresponden a una escala pentatónica, formada por las notas: Fa, sol, la, do y Re; en la segunda parte, utiliza las 7 notas correspondiente a la escala mayor europea. Sin embargo, usa el tercer grado como dominante en la cadencia, lo que es propio de la música indígena.

La primera cadencia del semiperiodo termina en el 3er. Grado y la segunda en la tónica.

Los dos semi-periodos en sus primeros compases, son de ritmo paralelo, o sea una repetición exacta con solo una nota que cambia. En el primer periodo, la melodía está comprendida entre el límite de una 8va. Teniendo como límites de altura, el Fa bajo en el 1er. Espacio, y Fa alto en la 5ta. Línea; de forma con semicorcheas, un motivo acórdico ascendente en contraposición a otro diatónico descendente que lo devuelve a la dominante; una variante en la anacrusa al que se añade dos notas, con el doble salto: dominante tónica – dominante, para repetir, en una imitación exacta, a excepción de la cadencia, el 1er. Semi-periodo.

El primer tema es un periodo regular formado por 8 compases. El 2do. Tema usa corcheas y es, en su primer semiperiodo, de carácter as-

cedente, llegando en forma progresiva y usando notas de apoyo, hasta la nota cumbre, el La en 1ra. Línea adicional superior. También la melodía está comprendida entre el límite de la 8va. Pero esta vez, partiendo de la nota La, segundo espacio, al La en la primera línea adicional superior. En la repetición del semiperiodo solo asciende hasta el Fa 5ta. Línea para bajar luego a la tónica Fa en el 1er. Espacio. O sea que la melodía llega a su máxima altura en el segundo periodo, lo que presta a esta una gran tensión y una sensación de crecimiento interior, que decae rápidamente en el 2do. Compas de la repetición para bajar hasta el Fa del 1er. Espacio.

*Mudanzas.-* La melodía de las mudanzas, de la que existen numerosas variantes, proviene de la “Morisca” y el “Pasacalle” español que se caracteriza por el hecho de desarrollarse a partir de un tema simple, repetido, de 8 compases con variaciones.

*Mudanzas A ej. N°2.-* La melodía que se desarrolla dentro del ámbito e un intervalo de 13 ava., empieza con un alinea diatónica ascendente para alcanzar el La de la 1ra. Línea adicional superior, la nota más alta de la melodía, y bajar hasta el Do primera línea adicional inferior, la nota más baja; o sea que empieza con las notas extremas de las cuales, la nota cumbre La, no vuelve a aparecer en el 2do. Tema, que solo llega hasta el Sol en la 5ta. Línea.

Los periodos son irregulares: en el 1er. Periodo, la 1ra. Frase, el antecedente, consta de  $2\frac{1}{4}$  compases y el consecuente de 3; en el 2do. Semi-periodo se repite exactamente los dos primeros compases para terminar con  $2\frac{1}{2}$  compases en lugar de los  $3\frac{1}{2}$  anteriores y además con un compas intercalado de 3 tiempos la 1ra. Vez, y normal en la repetición. El 2do. Periodo consta de 9 compases a los que se añade, en la repetición, una coda de dos compases.

Es característico de esta pieza el uso de La dominante para la cadencia final.

*Mudanza B y C Ej. N° 3 y 4.-* Se inician en idéntica forma, los tres primeros tiempos son exactos; ambos tienen periodos irregulares de

9 compases y usan notas alteradas en la segunda variante sobre todo en el ejemplo 3 que introduce 3 de ellas, los que enriquece mucho la melodía.

En la 3ra. Variación del ejemplo IV, se nota un cambio en el número de las figuras. Mientras en los dos primeros compases de la 1ra. Variante se usaron 10 valores de nota, en esta se usan 13, o sea que se crea tensión por enriquecimiento.

La cuarta variante es una inversión de la 1ra., una imitación por movimiento contrario en la que se empieza el movimiento con un salto de n4ta. Descendente para dar impulso a la línea acórdica ascendente de Re, abajo del Pentagrama, a Re cuarta línea, seguido de un movimiento diatónico de línea ondulada.

En la 5ta variante, de 14 compases, es donde encontramos la 1ra. Cumbre de esta melodía, con el uso de 14 valores en los dos primeros compases y, sobre todo, con la subida hasta la nota Si sobre la primera línea superior en el 1er compás, repetida en los compases 4to. Y 9no. Para bajar luego hasta el Si y terminar en dominante en tercera línea. El ámbito de esta melodía se desarrolla en un intervalo de décima. La 6ta. Variante se inicia con un movimiento acórdico descendente de Sol, sobre el pentagrama, a Re, bajo el mismo; con 8 sonidos, seguidos de una ascensión diatónica de más de una 8va. Hasta el Mí, donde se detiene, con algunos adornos, para continuar ascendiendo hasta el Si, sobre la 1ra. Línea superior, recorriendo así un intervalo de 13ava. El de mayor extensión de la melodía; con lo cual llega a su clímax final; luego descendiendo violentamente hasta el Re, bajo el pentagrama, seguido de adornos alrededor de las notas Si tercera línea y Sol segunda línea, para volver, en el acorde final, al Sol sobre el pentagrama.

*Final. Ej. N° 5.*- Esta melodía que se toca después de la liberación y en la que se celebra con regocijo este acontecimiento, viene a ser la última "Mudanza" del baile y tiene, a diferencia de los otros ejemplos, un solo tema. El tiempo es casi el doble de rápido.

En ella se sustituye los grupos de semicorchea por tresillos de corcheas que se contraponen a las negras.

Todas las melodías se desarrollan en el ámbito de una 8va., de Fa primer espacio A Fa quinta línea. Empieza con un salto de cuarta para realizar un acorde arpegiado, seguido de un movimiento diatónico, todo en línea descendente para ascender en movimientos diatónicos hasta la dominante, en una imitación por movimiento contrario, para luego repetir el primer motivo y terminar en un salto de 8va. A la tónica que da una gran tensión a la melodía, bajar la dominante para volver a la 8va. Superior, usando corcheas con puntos y semicorcheas en la repetición que san un aire marcial y, para terminar, en la repetición baja a la 8va. Inferior con lo que decae la tensión.

El tambor abandona el ritmo de huayco, usado en las otras melodías, por otro de carácter militar.

*Despedida. Ej. N° 6.*- Esta melodía cierra el ciclo de la "Suite" y es una respuesta al primer semiperiodo de la melodía inicial: "Salida", por su estructura tonal, pues está íntegramente elaborado sobre la escala pentatónica: re, fa, sol, la, do (que corresponde al Re menor europeo), lo que altera profundamente la sonoridad del conjunto y al mismo tiempo le presta unidad al volver a la sonoridad inicial, aún cuando esta se presentó en forma velada. O sea que es la única abiertamente indígena de la serie, no solamente por la escala que usa, sino por tener como eje de la misma el tercer grado (característica esencial de la música andina) en vez del quinto grado usado en la música europea.

De forma bipartida, como la mayoría de la serie, usa periodos irregulares que le prestan una gran inquietud. El primer semiperiodo esta formado por tres y medio compases, luego una anacrusa (que es como un eco) antes de iniciar el segundo semiperiodo, imitación de rimo paraíelo al anterior en los 2 primeros compases, pero que usa en total 4 compases.

Usa también la contraposición de cortos motivos rítmicos de distintos valores: de movimientos ascendentes que corresponden a descenden-

tes; de formaciones acórdicas que se contraponen a diatónicas, predominando en este caso, las primeras.

Es el segundo periodo donde alcanza su momento culminante la melodía, al retardar el movimiento con el uso de corcheas, en figuras armónicas, hasta llegar a la nota cumbre, el La en primera línea adicional sobre el pentagrama.

Se desarrolla dentro del ámbito de un intervalo de 13ava. Del Do primera línea adicional bajo el pentagrama al La primera línea adicional sobre el pentagrama.

*Adoración. Ej. N° 7.*- Como en las "Suites" del Renacimiento, la Adoración representa el movimiento del contraste melódico – rítmico. La melodía escrita como las "Mudanzas" en el brillante tono de Fa mayor, está concebida en compás ternario de  $\frac{3}{4}$ , el tiempo más del doble de ligero (negra = 172) y usando como material motivito la contraposición de elementos acórdicos y diatónicos y de negras y corcheas (en vez de semicorcheas), o sea imitación por aumentación.

Está formada por dos periodos irregulares de 8 compases cada uno y en que el ultimo tiempo cada semiperiodo consta de 2 tiempos en vez de tres. Esta eliminación de un tiempo produce una irregularidad que sirve para impulsar vigorosamente la marcha de la melodía.

Se desenvuelve dentro del ámbito de una novena del Fa primer espacio al Sol sobre el programa.

Empieza con dos acordes, arpegiados ascendentes sobre la dominante usando negras, que se resuelven en una bajada por movimiento contrario diatónico y contraponiendo corcheas.

La segunda aparte esta formada por una línea ondulada diatónica, que parece de la tónica Fa quinta línea a la que responde una especie de secuencia desde la subdominante, Si bemol, tercera línea, que termina con una cadencia en la dominante para luego, de ser repetida, volver con mayor impulso al tema inicial que concluye en la Tónica.

El tambor abandona el ritmo de Huayno con semicorcheas y se limita a usar corcheas o negras, con punto, marcando pronunciadamente cada tiempo.

Los saltos acórdicos son propios a la danza de saltos, por eso se les da mayor énfasis al usar para ellos las Negras.

#### BAILE POPULAR

En el baile popular las melodías son libres, se toca lo que el pueblo baila en la época. En la actualidad los bailes más usados son: Cashuas, Mulizas, Marineras, Valses, etc.

Tomo las dos primeras por considerarlas las más características.

*La Cashua. Ej. N° 8.*- Cashua es uno de los nombres que se da al baile indígena Huayno, generalmente ritmo binario, escrito en  $2/4$ . Consta de tres partes: Entrada, Cashua y Fuga.

La entrada es una especie de invitación al público a bailar. De 7 compases, ósea un periodo irregular, está escrito en la tonalidad de Mi mayor y termina en el penúltimo compás modulado a Mi menor, tono de la Cashua, y se desarrolla dentro del ámbito de una octava. Empieza con una anacrusa dominante tónica para terminar en la misma tónica pero a la octava inferior. Esta entrada podría ser de una marinera si se alterara el ritmo de  $2/4$  por el de  $6/8$ , por el diseño melódico.

La Cashua o Huayno (baile indígena) está construido sobre la escala pentatónica. Mi, Sol, La, Si y Re a la que se ha añadido en el primer compás un Re sostenido, o sea la sensible, para afirmar la tonalidad. Consta de dos periodos de 10 compases cada uno en que cada semiperiodo se repite en forma exactamente igual en el primero y, en el segundo, la primera cadencia es al tercer grado (eje de la música pentatónica peruana, como hemos visto anteriormente) y la segunda a la tónica. Cada semiperiodo está formado por la repetición, con ligeras variantes, de un mismo motivo rítmico.

Se llama fuga, no a la foma fugada clásica, sino a un movimiento más rápido con que terminan algunas danzas en el Perú. En este caso es otro Huayno que generalmente se ejecuta en ritmo un poco más grande y con mayor número de figuras, lo que da la impresión de mayor agilidad, aunque en este caso se ejecuta al mismo tiempo.

En el caso del Huayno que analizaremos se trata de una melodía irregular con compases alternados de 2 y tres tiempos en un solo diseño rítmico que se repite cada 2 comparsas (irregularidad propia de los huaynos del Centro del Perú) y se desenvuelve en el ámbito de un intervalo de una 11ava. Teniendo como notas extremas el Re bajo el pentagrama el Sol sobre el pentagrama. En esta parte va la melodía sin ninguna nota extraña a la escala pentatónica, salvo en la Coda final, que vuelve al tono de Mi mayor inicial.

*Muliza. Ej. N° 9.*- La Muliza es una canción lírica de ritmo lento, con frecuencia irregular, de los departamentos de Huánuco, Pasco y Junín que, según la tradición, entonaban marcando el paso de sus mulas, los arrieros que venían de Bolivia o Argentina atravesando la cordillera de los Andes, y va seguida de un final (llamado fuga) en ritmo Huayno.

El ejemplo presentado en la sección musical consta, como la Cashua, de tres partes: Entrada, Muliza y Huayno.

La Entrada, de 5 compases, es un adorno melódico alrededor de la tónica, en este caso la nota Mi, como enunciando la tonalidad.

La Muliza en su primer tema, de 8 compases que se repiten, empieza con un salto en la anacrusa dominante tónica, baja medio tono para ascender, corcheas y movimiento diatónico, hasta el Sol arriba del pentagrama, y la nota más alta de la melodía, para bajar nuevamente a la tónica cuarto espacio donde permanece la nota sostenida durante cuatro tiempos, luego prosigue, con las corcheas en un movimiento de ascensión y descenso para realizar un salto que forma el acorde arpegiado de Sol, Si, Re, tercer grado de melodía, o sea que ya estamos dentro del sistema pentatónico, a pesar del Re sostenido y del aparente reposo en la

dominante porque, en realidad, este reposo va apoyado en el acorde de Sol mayor (3er grado, eje de las melodías indígenas).

La segunda fase está construida puramente sobre la escala pentatónica sin ninguna nota ajena a ella. Es una replica alterada de la frase anterior y en la que se contraponen corcheas a negras, en vez de la nota mantenida, y en tercer compás encontramos un grupo de semicorcheas que dan mayor agilidad a la melodía, para terminar descendido en forma acórdica hacia la tónica. Mí en primera línea. El acompañamiento va marcando un ritmo de corcheas. Vienen luego dos compases antes de iniciar la fuga de Huayno.

El Huayno lo forman dos frases de ritmo paralelo que se repiten, en el ámbito de una onceava, de Re bajo el pentagrama a Sol sobre el pentagrama y sobre la escala pentatónica Mi, Sol, La, Si, Re. El acompañamiento usa el ritmo clásico de Huayno: Corchea y dos semicorcheas por tiempo.

En los compases finales se introducen las notas Do y Re sostenidas, propias de la escala de Mi menor melódica.

Se trata pues, como la Cashua, de una melodía mestiza en que la base sería la escala pentatónica con notas agregadas a la misma, que dan la impresión de estar en la escala europea de Mi menor melódico, pero que guarda la relación de tercer grado tónica como dominante, o sea el clásico eje indígena.

Van en la sección musical, además de la música de la danza, algunos ejemplos de motivos paralelos para la ilustración de todo lo expuesto, y algunas melodías: Morisca, Ej. No. 10; Morris Dance, Ej. No 11; Alla Turca de Mozart, Ej. No 12; La chonguinada y la Pachahuara, Ej. N0s 13 y 14 (danzas del Centro del Perú) que, por la similitud de motivos melódicos y rítmicos, evidencian una procedencia común.

## CONCLUSIONES

La danza de “Los negritos de Huánuco” a pesar de referirse directamente al problema de los esclavos negros en el Perú, nos sorprende –al hacer un análisis de los elementos que la conforman– con la ausencia de elementos negroides y la presencia en cambio, de nobles influencias: Europa, Árabe española, religiosa e indígenas, y con alguna reminiscencia patriótica militar. Corresponde, en casi todos sus aspectos, a la danza medioeval la “Morisca”, de origen espalo e influencia árabe y anterior al descubrimiento de América.

Veamos las diversas influencias en cada uno de sus aspectos:

*Lugar.*- Como en Europa Medieval, se baila en el atrio de las iglesias.

*Intérpretes.*- Actualmente es bailada por mestizos y, durante la colonia –de acuerdo con la crónica de Huamán Poma de Ayala– se obligaba a los indios a bailar en las fiestas sacras, entre otros, el baile de los “Negritos”

*Personajes.*- Negros, turco y Dama (encarnada por un hombre) aparecen ya en “La morisca”. El curuchano sería el personaje grotesco del comparasa, asimilado a un huanuqueño, representante de la nobleza española.

*Vestuario.*- Tienen una marcada influencia:

- Europea: El curuchano, con su frac o chaqué y tarro, y la Dama.
- Española: Turco y Abanderados con vestidos de toreros.
- Religiosas: los negros en sus “cotones” en que se yuxtaponen y confunden símbolos de las religiones incaica y católica.
- Militar: Negros y Curuchanos con el uso de charreteras. Abanderados cuando se visten de soldados.
- Patriótica: presencia de las banderas peruana y argentina, y algunas veces las figuras de San Martín y Castilla o del escudo nacional bordados en los “Cotones”.

*Danza.*- La exclusividad del elemento masculino de sus componentes, la forma abierta y el desplazamiento por parejas, es propio de la “Moriscas”. Los pasos corresponden a los de las danzas medievales europeas. Los movimientos con las cadenas que se refieren a los trabajos y castigos, serían el aporte nacional.

*Música:* La forma global corresponde a la de la antigua “Suite” europea con sus danzas binarias y un movimiento de contraste de tres tiempos intercalados en el conjunto, en este caso la “Adoración”. La melodía actual guarda una similitud con la de “Moriscas” que hemos encontrado –aparecen en la sección musical– y con el “pasacalle español”, en la tonalidad, forma, motivos y contraposición de los mismos y ritmo.

Es característico de la “Morisca” el sonido de las campanillas. En cambio, la presencia de elementos indígenas en ciertas melodías, como son el uso de la escala pentatónica y del tercer grado como eje principal de la melodía en vez de la dominante, y la acentuación del ritmo de Huayno, en las “Mudanzas” indican su procedencia nativa.

*Recuento final.*- Una danza no es la suma de sus elementos, como dice Carlos Vega: es la manera de combinarlos, en el proceso de fusión de los mismos, en que aparece el carácter particular a cada una.

Seguramente los negros, como dice Pulgar Vidal, bailaron en navidad ante los nacimientos para ganar su sustento y esto fue observado por la población indígena –que había sido testigo de la llegada de los esclavos encadenados– y se identifico con ellos por la similitud de sus problemas y condiciones de vida. Más tarde presencio el desborde de alegría, a causa de su liberación, y todo esto debió impactarlo profundamente.

Los negros no necesitaba usar máscaras para parecer como tales y, sin esclavos, no se les hubiera permitido llevarlas para ocultar su identidad y tampoco se hubiera atrevido a exhibir y denunciar públicamente los castigos que sufrían o a enfatizar la importancia de las cadenas que les imponían, lo que hubiera agravado su situación con peores castigos –incluso la pérdida de la vida– al volver sus amos, terminados los días de libertad provisional.

Fueron los indios quienes, impresionado por el dolor de los negros y contentos luego, de verlos libres, decidieron plasmar en una danza que formaría parte de esa crónica historia que guarda el pueblo indígena a través de sus danzas. Ellos registran todo cuanto ha sucedido de importante y así conservan leyendas, hechos históricos, y todo cuanto les impresiona o conmueve.

Así encontramos en varios lugares de la sierra del Perú, la reproducción artística de la historia de la Conquista de América por los españoles, captura y muerte de Atahualpa; numerosas versiones sobre acontecimientos políticos: “Avelinos”, “Guerrilleros de Yauli”, los “Chilenos”, referentes a la guerra con Chile; versiones de historia universal en: “Historia de Carlomagno” y los doce pares de Francia” y las diferentes versiones sobre las luchas entre “moros y cristianos”.

Según Curt Sachs, en danza, las palabras “Negro” y “Moro” son sinónimas.

Ahora bien, como dice Huamán Poma, durante la Colonia se obligó a los indios a bailar “Los negritos”. Posiblemente lo que bailaban era “Moros y Cristianos” (derivada de “La Morisca”) y, sobre ella se plasmó, a raíz de la dación de la ley de manumisión de los esclavos, la de los “Negritos de Huánuco”, utilizando la coreografía y música y agregando nuevos elementos complementarios, de la que salió esta interesante crítica histórico-social.

De modo que sería la superposición de una nueva creación sobre una danza medieval, impuesta por la iglesia, y cuyos orígenes, según Agnes de Mille, se remontarían a la época romana.

*Envío.*- Quiero agradecer en forma muy especial a Esteban Pavletich, quien me proporcionó el libro “Antología de los negritos”; a los directores de conjuntos de Negritos, señores Francisco Daza Sánchez y Miguel Guerra Garay, y al señor Tomás Atencio, huanuqueño, ex integrante de un conjunto de negritos, quienes me han proporcionado una valiosa información sobre La Danza de los Negritos.

# COFRADIA I\*

(Traslado de Salida)  
Paseo A

Transcripción:  
Rosa Alarco

MELODÍA  
BOMBO

EJEMPLO Nº 1

Lento  $\text{♩} = 69$

Musical notation for the first system, measures 1-5. The top staff is the melody in 2/4 time, and the bottom staff is the bombo rhythm.

Musical notation for the second system, measures 6-10. The top staff is the melody in 2/4 time, and the bottom staff is the bombo rhythm.

Musical notation for the third system, measures 11-16. The top staff is the melody in 2/4 time, and the bottom staff is the bombo rhythm.

Musical notation for the fourth system, measures 17-23. The top staff is the melody in 2/4 time, and the bottom staff is the bombo rhythm.

Musical notation for the fifth system, measures 24-28. The top staff is the melody in 2/4 time, and the bottom staff is the bombo rhythm.

\* Las partituras han sido actualizadas por Percy Rojas Villadeza.

## COFRADIA II

EJEMPLO N°2

(Mudanzas A)

Transcripción:  
Rosa Alarco

*Lento*  $\text{♩} = 69$  

Bombo



7

12

17

22

D.C. al  FIN

## COFRADIA II

(Mudanzas B)

EJEMPLO N° 3

Transcripción:  
Rosa Alarco

*Lento* ♩ = 69

Bombo

8

13

19

D.C. al  $\text{§}$

**COFRADIA II**

(Mudanzas C)

EJEMPLO N° 4

*Tiempo de Tango  
pero de aire ligero***"LOS NEGRITOS"***Transcripción de:  
Ciro Sarmiento Milan*

Piano

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

Pno.

Musical notation for measures 5-8. The piano part continues with a consistent rhythmic pattern.

Pno.

Musical notation for measures 9-13. The piano part continues with a consistent rhythmic pattern.

Pno.

Musical notation for measures 14-17. The piano part continues with a consistent rhythmic pattern.

Pno.

Musical notation for measures 18-21. The piano part continues with a consistent rhythmic pattern.

Pno.

Musical notation for measures 22-25. The piano part continues with a consistent rhythmic pattern.

LOS NEGRITOS DE HUÁNUCO

26

Pno.



30

Pno.



34

Pno.



38

Pno.



42

Pno.



46

Pno.



50

Pno.

54

Pno.

58

Pno.

62

Pno.

### COFRADIA III

( FINAL )

Transcripción:  
Rosa Alarco

EJEMPLO Nº 5

Alegre ♩ = 125

Tambor

D.C. FIN

### COFRADIA IV

( Despedida )  
PASEO B

Transcripción:  
Rosa Alarco

EJEMPLO Nº 6

Lento ♩ = 69

Bombo

ESCALA PENTATÓNICA  
USADA

## "ADORACIÓN"

EJEMPLO N° 7

Alegre  $\text{♩} = 138$ Transcripción:  
Rosa Alarco

Bombo

7 D.C. FIN

Detailed description: This musical score is for 'Adoración', Example No. 7. It is written for a single drum (Bombo) and a melody line. The tempo is 'Alegre' with a quarter note equal to 138 beats per minute. The score consists of two systems. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a five-line staff, and the bombo part is on a single-line staff with 'x' marks for drum strokes. The second system begins at measure 7 and ends with a double bar line and the text 'D.C. FIN'. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat) in the second system.

## CASHUA

(Huayno)

EJEMPLO N° 8

Alegre  $\text{♩} = 120$ Transcripción:  
Rosa Alarco

Bombo

ENTRADA

6

11 CASHUA

18 1. 2. FUGA

25

30 1. 2. FIN

35 ESCALA ENTRADA ESCALA CASHUA - FUGA

Detailed description: This musical score is for 'Cashua', Example No. 8, a Huayno. It is written for a single drum (Bombo) and a melody line. The tempo is 'Alegre' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The score is divided into several sections: 'ENTRADA' (measures 1-5), a main section (measures 6-10), 'CASHUA' (measures 11-17), 'FUGA' (measures 18-24), and 'FIN' (measures 25-34). The 'FUGA' and 'FIN' sections each have two endings. At the end of the score, there are two scale exercises: 'ESCALA ENTRADA' (measures 35-38) and 'ESCALA CASHUA - FUGA' (measures 39-42). The key signature is two sharps (F# and C#) throughout. The bombo part is indicated by 'x' marks on a single-line staff.

## MULIZA Y HUAYNO

(Huayno)

Transcripción:  
Rosa Alarco

EJEMPLO N° 9

lento  $\downarrow = 69$

Musical score for 'Muliza y Huayno' in 2/4 time, key of D major. The score consists of six staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'lento' with a quarter note equal to 69 beats per minute. The score includes first and second endings at measures 8-16 and 17-23. At measure 24, there is a section marked 'HUAYNO' with a double bar line and a repeat sign. At measure 31, there is a section marked 'FINAL' with a double bar line and a repeat sign. At measure 37, there are two sections: 'ESCALA ENTRADA' and 'ESCALA PENTATONICA FUGA y HUAYNO'.

## "MORISCA"

Orquesografía (188)  
T. ARBEAU

EJEMPLO N° 10

Musical score for 'Morisca' in 2/4 time, key of D major. The score consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The second staff continues the melody.

## "MORRIS DANCE DEL DUQUE"

E.N. AMMERBARG  
(1571)

EJEMPLO N° 11

Musical score for 'Morris Dance del Duque' in 2/4 time, key of D major. The score consists of one staff. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANTIGUEDADES PERUANAS. (Relaciones: Lic. Fernando de Santillan, Anónima, Joan de Santacruz Pachacuti). Madrid, Publicadas por el Ministerio de fomento, 1879.
- ANTOLOGÍA DE LOS NEGRITOS. (Estevan Pavletich, Javier Pulgar Vidal, Nicolás Viscaya). Huánuco Ed. Sta. María, Publicada por el I.N.C. filial Huánuco, 1973.
- ARBEAU, Thoinot. Orquesografía. Bs. As. Ediciones Centurión, 1946.
- AVILA, Francisco de. Dioses y Hombres de Huarochirí. (Recopilación de narraciones quechuas). Lima, Editado por el Museo Nacional de Historia, 1966.
- BARIS, Jacques. Dictionaire de Danse. París, Editions du Seuil, 1964.
- BURGAT, Marcelle. Técnica de la Danza. Bs. As., Ed. Universitaria, 1966.
- CIEZA DE LEÓN, Pedro. La Crónica del Perú. Lima, Ed. PEISA, 1973.
- CONTRERAS SOSA, Alejandro, Xauxa. Lima, Ed. Libertad, 1972.
- CORTÁZAR, Pedro Felipe. Huánuco. (De la colección "Documental del Perú"). Lima, Ed. IOPPE S.A.
- HARTH TERRE, Emilio. Negros e indios. Lima, Ed. Juan Mejía Baca, 1973.
- HASKELL, Arnold L. El maravilloso mundo de la danza. Madrid Ed. Aguilar, 1972.
- HORST, Louis. Formas preclásicas de la danza. Bs. Aires, Ed. Universitaria, 1966.
- HUIZINGA, Johan. El Otoño de la edad media. Madrid, Revista de Occidente, 1971.
- LIFAR, Serge. La Danza, Paris.
- MILLE, Agnes de. The Book of the dance. New York, Golden Press Inc., 1963.

- MIRO QUESADA, Aurelio. Costa Sierra y Montaña. Lima, Ed. Cultura Antártica, 1947.
- NETTL, Paul. Música en la danza. Bs. Aires, Ed. Espasa Calpe, 1945.
- PALMA, Ricardo. Tradiciones Peruanas. Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1930.
- POMA DE AYALA, Felipe Guamán. La nueva crónica y buen gobierno. Lima, Ed. Cultura, 1956. (Publicado por el Ministerio de Educación del Perú.
- REYNA, Ferdinando. Historia del Ballet. Madrid, Ed. Dalmon 1965.
- SACHS, Curt. Historia Universal de la Danza. Bs. Aires, Ed. Centurión, 1944.
- SALAZAR, Adolfo. La Danza y el Ballet. México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1949
- VALCÁRCEL, Luis E. Historia del Perú antiguo. Lima, Ed. Universitaria. 1971.
- VEGA, Garcilaso de la. Comentarios Reales de los Incas. Lima, Colección "Autores Peruanos", Ed. Universo.
- VERGER, Pierre. Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes. Bs, Aires, Ed. Sudamericana, 1945.



# LA MORENADA, UNA DANZA AFROALTIPLÁNICA

RENÉ CALSIN

## RESUMEN

Una danza afroaltiplánica que vuelve a gozar de predilección popular en las fiestas de la región Puno y la república de Bolivia es la Morenada. Esta expresión coreográfica apareció con el nombre de Morenos, por obra de los negros que se asentaron en el Collao en los años coloniales. Su origen y primer desarrollo está asociado al Altiplano del Titicaca, es decir al Perú y Bolivia. Después, en los años republicanos se desarrolló fundamentalmente de modo independiente en ambos países.

## ABSTRACT

An African Highland dance that once again enjoys popular preference in the parties of Puno and the Republic of Bolivia is the Morenada. This choreographic expression appeared under the name of Morenos, by the work of black-skinned people who settled in the Collao region in the colonial years. Its origin and early development is linked to the Titicaca Plateau, that is, Peru and Bolivia. After the Republican years it essentially unfolded independently in both countries.



Danzarín de los Morenos de Puno, de los primeros decenios del siglo XX. Tomado del libro Chucuito, álbum Geográfico e Histórico (1928) de Juan Alberto Cuentas.

Los antecedentes de esta expresión coreográfica afroaltiplánica nos conducen indiscutiblemente a la colonia, a la danza de los Morenos, llamada también Siku Moreno o Pusa Moreno, o simplemente "Sikuris", pero no debemos confundirla con los verdaderos grupos de Sikuris.

**Danzas Afroandinas.-** Las iniciales manifestaciones dancísticas de negros y de españoles aparecieron en el primer tramo de la colonia, en los siguientes tramos se incrementaron; estas danzas se desarrollaron junto a las expresiones coreográficas andinas y amazónicas; por eso, Felipe Guamán Poma de Ayala aludía a las danzas negroides en estos términos: "Que los dichos caciques principales y sus indios, o las indias, sus propios hijos legítimos, que dancen y hagan taquies... y danzas de españoles y de negros, y otras danzas de los indios" (1993:640).

**Los negros en el Altiplano.-** Por investigaciones de Ignacio Frisanchi Pineda conocemos de la significativa población negra en la región Puno durante la colonia, escribía: "Los primeros negros que pisaron tierra collavina fueron aquellos, que en 1535, estuvieron en la expedición que Almagro organizó para la futura Capitanía de Chile... el comercio de esclavos en la zona de Puno... fue... intenso" (1983:16-18); "este comercio se incrementó notablemente, a partir de 1700 y más aún a partir de 1713" (1983:24); "Las cantidades de negros traídos a Puno, eran realmente grandes. En 'tropas' mayores a las que se llevaban a las Charcas. Basta poner dos ejemplos... En 1723, Gabino Pacheco trajo desde Buenos Aires, a la Villa de Puno, una 'tropa' de 87 esclavos; en 1727, doña María Juárez Peralta condujo personalmente desde Buenos Aires, para su venta en Puno, 100 esclavos de ambos sexos" (2002:3). Los negros se establecieron "en los pueblos que bordean el Lago Sagrado de los Incas... en las vastas llanuras de la meseta andina o en las cumbres y faldas de los cerros cuajados de minerales de oro y de plata" (1983:21-22).

A estos negros, la población andina los llamaba: Ch'ara (Bertonio 2004:273) o yanaruna (Bertonio 2004:273, González Holguín 1989:600). Y a la geta pronunciada que tenían, decían: Lakha llin'á (Bertonio 2004:511). A inicios del siglo XVII, según Gonzales Holguín

y Bertonio, a los africanos se les aludía indistintamente como negros o morenos.

**Los Morenos.-** Los negros o morenos que residieron en el Collao y en las Charcas se desempeñaban en la servidumbre y en actividades mineras. Estos pobladores, que ostentan similares sensibilidades artísticas que los andinos, se incorporaron en una expresión coreográfica ancestral, la de los Sikuris, para dar forma a una nueva manifestación dancística, denominada Morenos. Esta danza practicada fundamentalmente por esclavos y acompañada por grupos de Sikuris, en sus comienzos estuvo asociada a la minería, principal actividad de la colonia. Hacía de escenario de los Morenos la hoy región Puno y buena parte de la actual Bolivia, porque en éste ámbito de los Sikuris florecían numerosos asentos mineros, siendo emblemáticos los de Potosí y Laykakota. Los Morenos desde sus orígenes se distinguieron por ser una expresión coreográfica urbana.

**Adaptación de los Morenos.-** En los años republicanos continuó la danza de los Morenos, sin la presencia de los negros, porque esta expresión coreográfica resultó adaptada por grupos de naturales o mestizos; sin embargo, persistió la esencia de la manifestación dancística. La parte musical seguía a cargo de los Sikuris. En el proceso de adaptación apareció la máscara como una reminiscencia a las danzas satíricas y de enmascarados del período prehispánico.

**Traje suntuoso.-** Además de la máscara, la indumentaria de los Morenos se distinguía de las otras danzas, por su “elegancia”, sus “ricos vestidos de fantasía”, “casacas recamadas de oro y plata”, “trajes costosísimos” o “vistosos trajes”. Una valiosa referencia de 1878, de Charles Wedell, dice: “Han salido los morenos ha bailar a las calles: ¡Qué elegancia!”. Otra elocuente nota periodística de 1903 sobre la fiesta patronal puneña, alude al atuendo de los Morenos en estos términos: “con la solemnidad de costumbre se sacó ayer en procesión la imagen de Nuestra Señora de la Candelaria, patrona de la ciudad. La plaza principal y las calles han estado con tal motivo muy concurridas con los bailes, luciendo una de las comparsas ricos vestidos de fantasía” (EEP 3/2/1903).

**Los Morenos en el siglo XIX.-** Es indiscutible la presencia de los Morenos en el Altiplano del Titicaca durante los años decimonónicos. Así, atestiguan las referencias de 1852 y 1878 publicadas por Charles Wedell; también esta presencia se colige de las notas periodísticas halladas para este estudio; una de ellas, la de 1906, alude a los Morenos como baile “consabido” o habitual: “Terminada la fiesta de la Candelaria, en la iglesia Catedral, se condujo al medio día de hoy, la efigie de esa Virgen, en procesión, a la iglesia de San Juan, siendo acompañado por numeroso concurso. En la plaza de armas levantaron los indígenas devotos los tradicionales altares. Antes y después de la procesión, no han escaseado los consabidos bailes” (EEP 11/2/1906).

**La primacía de los Morenos.-** En la primera mitad del siglo pasado, los Morenos se entronizaba como la principal expresión coreográfica en la Festividad de la Virgen de la Candelaria y en otras fiestas patronales de la hoy región Puno, caso de la Festividad de Nuestra Señora de las Mercedes de Juliaca. Así, refrendan las referencias periodísticas ya aludidas (las de 1903 y 1906), como las que siguen: “Ayer... Tres partidas de morenos y numerosas de indígenas, han recorrido las calles de la población” (EEP 5/2/1912); “Desde esta mañana siguen recorriendo las calles, las comparsas de morenos, haciendo las visitas de costumbre a domicilios” (EEP 14/2/1916); “La más suntuosa presentación de los morenos obedece en el almanaque a los primeros días de febrero. Es una ofrenda indígena a la Virgen de la Candelaria, patrona de Puno” (EP 12/5/1923); “La asistencia de numerosas comparsas de ‘morenos’ dieron a la festividad un tono de honda alegría” (EEP 11/2/1932). En el concurso de danzas de 1934 realizado en la ciudad de Puno, el conjunto Morenos de Orkopata ganó en traje (LA 23/2/1934).

De la fiesta patronal juliaqueña, de los años veinte de la centuria pasada, Dionisio Torres Juárez reseñaba: “De estas fiestas pasadas de ahora de más de cinco lustros... se celebraba con mucha fastuosidad y salían los tradicionales ‘Morenos’ y cuyo mayorazgo insustituible era el recordado Miguel Ortiz” (1962:210). Por su parte, Pascual Carpio Idiáquez rememoraba: “Recordamos bastante la variedad de bailes típicos que se

organizaban para dar nota de mayor realce a la festividad de la Virgen, entre esos se destacaba la comparsa de pusamorenos... que lucían sus vistosos trajes y al son de las zampoñas penetraban en la Capilla a rendirle veneración a la Virgen de las Mercedes” (A 9/1950).

**Los Morenos y la Pandilla Puneña.**- Cuando la danza de los Morenos se constituía en la emblemática de la Festividad de la Virgen de la Candelaria, la Pandilla Puneña hacía lo propio en los carnavales. En 1923 César Guillermo Corzo hacía notar tales empoderamientos, al escribir: “Morenos y pandillas, esas dos típicas manifestaciones de la raza que divinizó al Sol, son entre las ruinas colosales de los monumentos, los últimos regazos vivos del espíritu indio” (EP 12/5/1923).

**La danza de los Morenos.**- Hallamos una extraordinaria descripción sobre los Morenos redactada por el narrador y poeta arequipeño J. Víctor Neira, quien presenció la Festividad de la Virgen de la Candelaria de 1913. Veamos un fragmento de esta categórica y esclarecedora reseña: “Una docena de indígenas, ataviados de casacas recamadas de oro y plata, pantalón corto y turbante ó chambergo guarnecido de plumas, resaltan entre la multitud, con sus colores chillones y el ruido monocorde de las zampoñas y de los tamboriles. En cada esquina, en medio de la turba trashumante, danzan un baile grotesco, ritmando el cuerpo al compás de una matraca que agita, en medio del círculo, por ellos formado, el rey de la comparsa, y avanzan después, uno tras otro, rápidamente, acentuando los ademanes, gesticulando, como una murga fantástica... Celebran la festividad religiosa de la Virgen, la Patrona del pueblo, y acuden al templo repetidas veces y al pié del altar, en medio de la fanfarria vertiginosamente ejecutada, repiten sin cesar la misma danza, incansable, monótona, desesperada...” (EEP 11/2/1913).

**La matraca.**- Este elemento que forma parte de la indumentaria de los Morenos fue traído por los hispanos. La matraca quedó incorporada no sólo porque su sonido armonizaba con la melodía de los sikus y tambores que acompañaban a la nueva expresión coreográfica, sino, también porque representa una parodia de las cadenas. La referencia de 1913 expresa que los morenos danzan: “ritmando el cuerpo al compás

de una matraca que agita, en medio del círculo, por ellos formado” (EEP 11/2/1913).

**Otras danzas.-** Desde la segunda década de la centuria pasada, otras expresiones coreográficas empezaban a ganar espacio; sin embargo, los Morenos seguían teniendo preeminencia hasta mediados del siglo. En la Festividad de la Virgen de la Candelaria de 1912, además de los Morenos, recorrían las arterias puneñas danzarines de otras danzas como de los Llameros y Sikuris (EI 5/2/1912). En 1921 un diario informaba de cinco manifestaciones coreográficas (ES 10/2/1921). En la década del cincuenta, disputaban la primacía dancística de la fiesta patronal puneña los Morenos y la Llamerada; esta última danza se impuso en el siguiente decenio.

**Los Morenos y los sikuris.-** Cuando los Morenos gozaron de un papel protagónico en los años finales del siglo XIX y la primera mitad de la centuria pasada, resultaron confundidos con los Sikuris. Al respecto, es elocuente la apreciación de J. Alberto Cuentas emitida en 1928: “Hay que distinguir los Morenos de los Sicuris. Se parecen bastante, pero no son iguales. He visto que muchos escritores, hacen una confusión lamentable” (1928: s/p).

Para una mayor y mejor aclaración presentamos, dos crónicas periódicas sobre la Festividad de la Virgen de la Candelaria, que diferencian claramente a los Morenos de los Sikuris: “Numerosos fieles en su mayor parte indios, escoltaban la procesión, junto con los llameros, morenos, sicuris, etc.” (EI 5/2/1912); en “la procesión de la Virgen de la Candelaria... Como siempre no faltaron las comparsas de sicuris y morenos” (ES 3/2/1915).

**La primera Morenada boliviana.-** Al igual que en el Perú, en Bolivia se desarrollaron los Morenos. Según referencias del país vecino, la institucionalización de la primera fraternidad boliviana, el Conjunto Folklórico Morenada Zona Norte, conocida como Morenada Oruro, ocurrió el 9 de marzo de 1913. En ese año, J. Víctor Neira describía a un conjunto de Morenos que participó en la Festividad de la Virgen de la Candelaria de Puno. Un año antes: “Tres partidas de morenos y numerosas de

indígenas, han recorrido las calles de la población” (EEP 5/2/1912). De manera que antes de la fundación de la primera Morenada boliviana, en la fiesta patronal puneña intervenían varios conjuntos de Morenos. De tales referencias se desprende que los Morenos de manera independiente evolucionaron tanto en el Perú como en Bolivia. Esta evolución independiente la apreciamos, también, en la ilustración de 1941, de los Morenos del Carnaval de Bolivia, y en la foto de 1942, de los Morenos de la Festividad de Ichu (Puno), que se adjuntan.

**El concurso de 1929.**- El primer concurso que se llevó en el marco de la Festividad de la Virgen de la Candelaria, es el de Sikuris, en 1929, promovido por la Municipalidad Provincial de Puno, con el fin de que el ganador represente a Puno en el certamen nacional de Amancaes. En tal concurso, que congregó a conjuntos de varios distritos, resultaron premiados: Sicuris de Ilave, Sicuris de Chucuito, Phusires de Orkopata, Sicuris Obreros y Sicuris de Huaraya (EEP 21/2/1929).

**Los últimos Morenos.**- En la Festividad de la Virgen de la Candelaria participaron numerosos conjuntos de Morenos; de estos los últimos llegaron a institucionalizarse, caso de la Comparsa Unión Puno, los Morenos de Orkopata y los Morenos de Mañazo. Sobre el primer conjunto se informaba: “Por la noche la comparsa de ‘morenos’ llamada ‘Comparsa Unión Puno’, con su ‘Cacharpari’ reanimó la melancolía del día” (EEP 12/2/1932). Entre los últimos conjuntos de Morenos, también se cuentan a los Morenos o Pusa Morenos de Juliaca, Lampa, Ayaviri y Juli; como a los Morenos o Siku Morenos de Azángaro, Huancané y Sandía (Cuentas 1981:8-9).

**De los Morenos a la Morenada.**- En la ciudad de Puno, en el segundo lustro de los años cincuenta del siglo pasado, cuando el siku cedió el paso a los instrumentos de bronce, los Morenos devinieron en la Morenada, en esa transformación se contó con influencia boliviana.

**La Morenada Orkopata.**- En La Ciudad De Puno, la Confraternidad Morenada Orkopata simboliza el paso de los Morenos a la Morenada. En junio de 1955 se desprendía de Sikuris Mañazo un grupo de dan-



Los Morenos, del Carnaval de Bolivia; dibujo de Francisco de Santo.  
Tomado del libro *Rutas de América* (1941) de Ana S. Cabrera.



Danzarines de los Morenos de la Festividad de Ichu (1942). Extraído del libro *Fiestas y Danzas en el Cusco y en los Andes* (1945) de Pierre Verger.

zarines que formaron el conjunto Morenos de Mañazo. En la Festividad de la Virgen de la Candelaria de 1956, participaban ambos conjuntos de manera independiente. En 1957 los Morenos de Mañazo adoptaron el nombre de Morenada de Mañazo y, después, el de Morenada Orkapata (LA 6/2/56, 22/2/57, 7/2/59, 8/2/86).

**Las primeras Morenadas.-** Entre Las iniciales morenadas puneñas se cuentan a la Morenada Orkapata y la Morenada Chulluni; después aparecieron varias. También se fundaban morenadas en otras ciudades, como en Juli, Huancané y Juliaca. Además, de la Morenada surgieron otras variantes, caso del Rey Moreno y el Rey Caporal. En estos últimos años, por el número de conjuntos, la Morenada y sus variantes se constituyen en una de las danzas de mayor predilección en la Festividad de la Virgen de la Candelaria y en el Carnaval de Juliaca.

**Los conjuntos actuales.-** En la Festividad de la Virgen de la Candelaria del presente año participaron 20 conjuntos de Morenada, Rey Moreno y Rey Caporal. Estos son: Confraternidad Morenada Orkapata, Poderosa y Espectacular Morenada Bellavista, Morenada Laykakota, Morenada Huajsapata, Fabulosa Morenada Independencia, Confraternidad Morenada Santa Rosa, Morenada Azoguine, Asociación Morenada Porteño, Morenada Ricardo Palma, Unión Morenada San Martín de Porres, Morenada Central Puno, Gran Morenada Salcedo, Confraternidad Morenada Magisterial, Morenada Central Galeno, Fraternidad Morenada Intocables Juliaca Mía, Rey Moreno Laykakota, Tradicional Rey Moreno San Antonio, Señorial Reyes Morenos Barrio Mañazo, Confraternidad Rey Moreno Victoria y Rey Caporal Independencia.

En el Carnaval de Juliaca de este año intervinieron: Fabulosa y Espectacular Morenada Central Juliaca, Poderosa y Única Morenada Central Juliaca, Fraternidad Morenada Intocables Juliaca Mía, Morenada Fanáticos del Folklore, Poderosa y Espectacular Morenada Señor de los Milagros, Morenada Internacional Sentimiento Juliaqueño y Morenada Internacional Santísima Virgen de Chapi. Cabe añadir que los danzari- nes de los conjuntos de Juliaca son más numerosos.

**A modo de conclusión.**- La Morenada es una danza afroaltiplánica que apareció con el nombre de Morenos en las centurias de dominación colonial, cuyas raíces están en el Altiplano del Titicaca y se desarrolló fundamentalmente en el medio urbano. De manera que ostenta un origen compartido, puesto que su génesis y el área de dispersión inicial están asociados a los actuales territorios del Perú y de Bolivia.

BIBLIOGRAFÍA

- BERTONIO, Ludovico  
2004 [1612] *Vocabulario de la lengua aymara*. Ediciones El lector, Arequipa.
- CALSÍN ANCO, René  
2007 Morenada, Diablada y Caporales ¿Danzas peruanas y bolivianas? En *Carnaval de Juliaca*, N° 1, Juliaca.
- CALSÍN ANCO,, René y Óscar BUENO RAMÍREZ  
2005 *Danzas mestizas. Festividad de la Virgen de la Candelaria*. Gobierno Regional Puno, Puno.
- CUENTAS GAMARRA, Leonidas  
1981 Danzas del Altiplano de Puno. En *Álbum de Oro, Monografía del departamento de Puno*. Editorial Samuel Frisancho Pineda, Puno.
- FRISANCHO PINEDA, Ignacio  
1983 *Negros en el Altiplano puneño*. Editorial Samuel Frisancho Pineda, Puno.
- GONZALES HOLGUÍN, Diego  
1989 [1608] *Vocabulario de la lengua general de todo el Perv llamada Lengua qquichua o del Inca*. U. N. M. San Marcos, Lima.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe  
1993 [1615] *Nueva corónica y buen gobierno*. FCE, Lima.
- NEIRA, J. V.  
1913 Los Morenos. En *El Eco de Puno*, del 11 de febrero, Puno.
- ROMERO, Emilio  
1928 *Monografía del departamento de Puno*. Imp. Torres Aguirre, Lima.
- TORRES JUÁREZ, Dionisio  
1962 *Provincia de San Román. 36 años de su creación política. s/e*, Juliaca.
- PERIÓDICOS CONSULTADOS:  
Puno: *El Eco de Puno* (EEP), *El Siglo* (ES), *El Inca* (EI) y *Los Andes* (LA). Juliaca: *Alborada* (A). Arequipa: *El Pueblo* (EP), *Correo* (C).



## SOBRE LOS AUTORES

### ROSA ALARCO LARRABURE

Nació en Lima el 3 de Noviembre de 1911. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música, complementando su formación con estudios en el exterior. En 1964 estrena su Suite de Jarana para coro y Orquestas, interpretada por el Coro de San Marcos y la Orquesta Sinfónica Nacional, obra que es elogiada y premiada. En 1967 obtiene con el coro un importante premio en el Festival Latinoamericano de la Canción Universitaria realizado en Chile. En 1979 es premiada por la Casa de las Américas de Cuba, por su trabajo sobre músico peruano Alfonso de Silva, amigo estimado de Vallejo. Realiza así, su estudio sobre la Fiesta del Agua, celebración comunitaria que se remonta a épocas pre-hispánicas. En 1954 forma y dirige el Coro de la UNMSM en donde continúa hasta 1978. Por este periodo impulsar la formación de la Peña Folklórica de San Marcos, constituyéndose de este modo el COPEUSM (Coro y Peña de la UNMSM) que empiezan a actuar a partir del 18 de Julio de 1970 con una actividad a beneficio de los damnificados del terremoto de Huaraz. Esta fecha significativa es considerada como la primera presentación del Centro de Folklore de San Marcos. Luego de una vida de fructífera labor, Rosa Alarco fallece en Lima el 19 de enero de 1980. Sus restos fueron trasladados en medio de cantos a Casta, Huarochirí, donde es honrada con los honores de una comunera puesto que Rosa convivió durante largas estadías en aquel pueblo, entre sus gentes, sus ritos y sus luchas cotidianas, y logra captar su historia de fuentes tanto orales como documentales.

### CHALENA VÁSQUEZ

Nació en Sullana, Piura en 1950. Estudió música en el Conservatorio Regional de Música "Carlos Valderrama" de Trujillo y en el Conservatorio Nacional de Música de Lima. Ganó el premio Casa de las Américas en Musicología (1979) con el trabajo "La práctica musical de la población negra en el Perú". Publicó en coautoría con Abilio Vergara los libros *¡Chayraq! Carnaval ayacuchano* (1988) y *Ranulfo, El Hombre* (1989). Ha concluido una larga investigación: *Danzas de Paucartambo*, (análisis de 12 danzas cusqueñas). Sus composiciones musicales figuran en dos dis-

cos compactos: “Cantares del duende” y “Canción Clandestina”. Dirige el Centro de Música y Danzas Peruanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CEMDUC) y también dirigió la Unidad de Investigación de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.

### RENÉ CALSÍN ANCO

Historiador juliaqueño. Con una Maestría en Literatura y un Doctorado en Ciencias Sociales. Fundador y expresidente del Centro Cultural Andino, Presidente del Comité Organizador del I Encuentro Internacional de Escritores Juliaca '97 y Presidente de la FEDAC San Román (2009-2010). Director del IPEJAE (1990-2010). Autor de los libros *Bodas de Diamante de la provincia de San Román* (2002), *Historia de Azángaro* (2005), *Encinas, el maestro* (2008) y de 17 opúsculos. Director de las revistas *Andino* (1983-1986), *Qashwa* (2006) y *Pandilla Puneña* (1996-2010). Está en prensa su libro *Festividad de la Virgen de la Candelaria*.

### LUIS MILLONES SANTAGADEA

Licenciado en Historia en la Pontificia Universidad Católica del Perú, con doctorados en Antropología e Historia en Chile y en Estados Unidos, donde luego fue profesor de la Universidad de Texas, entre otras. Ganador en 1967 de la Beca Nacional de Cultura. Ha enseñado en las universidades de San Marcos, Católica y San Cristóbal de Huamanga, donde fue declarado emérito. Actualmente es profesor de posgrado de estas universidades. Ha viajado por países como España, Japón y otros. Escritor de más de 30 libros, y una cantidad innumerable de artículos especializados en ciencias sociales y humanas. Sus temas van desde la vida indígena, el poder y la religión en los Andes, tanto desde áreas afines como la historia, la antropología y la arqueología. Ha realizado innumerables trabajos de campo en todo el país. Sus trabajos de investigación sobre las tablas de Sarhua, en el Cusco, o sobre la religiosidad en la costa norte del país son solo parte de toda una amplia trayectoria de investigador de campo en las ciencias sociales. Nombrado profesor emérito de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, recientemente.

### CARLOS SÁNCHEZ HUARINGA

Licenciado en Sociología y Magíster en Antropología Andina por la UNMSM, especializado en estudios rurales. Ha sido responsable de la Unidad de Investigación, de la Unidad de proyectos y eventos y profesor de diversos cursos de teoría en el Centro Universitario de Folklore -

## SOBRE LOS AUTORES

Centro Cultural - UNMSM entre los años 1997-2005. Como Director del Conjunto de Zampoñas de San Marcos (1996-1997) y (2003-2006) ha producido diverso material teórico (manuales, boletines), musical (responsable y arreglista de las dos producciones musicales de este Conjunto). Actualmente es Director del Centro Universitario de Folklore – Centro Cultural de la UNMSM y candidato a Magíster en Antropología por la UNMSM.



CEPREDIM

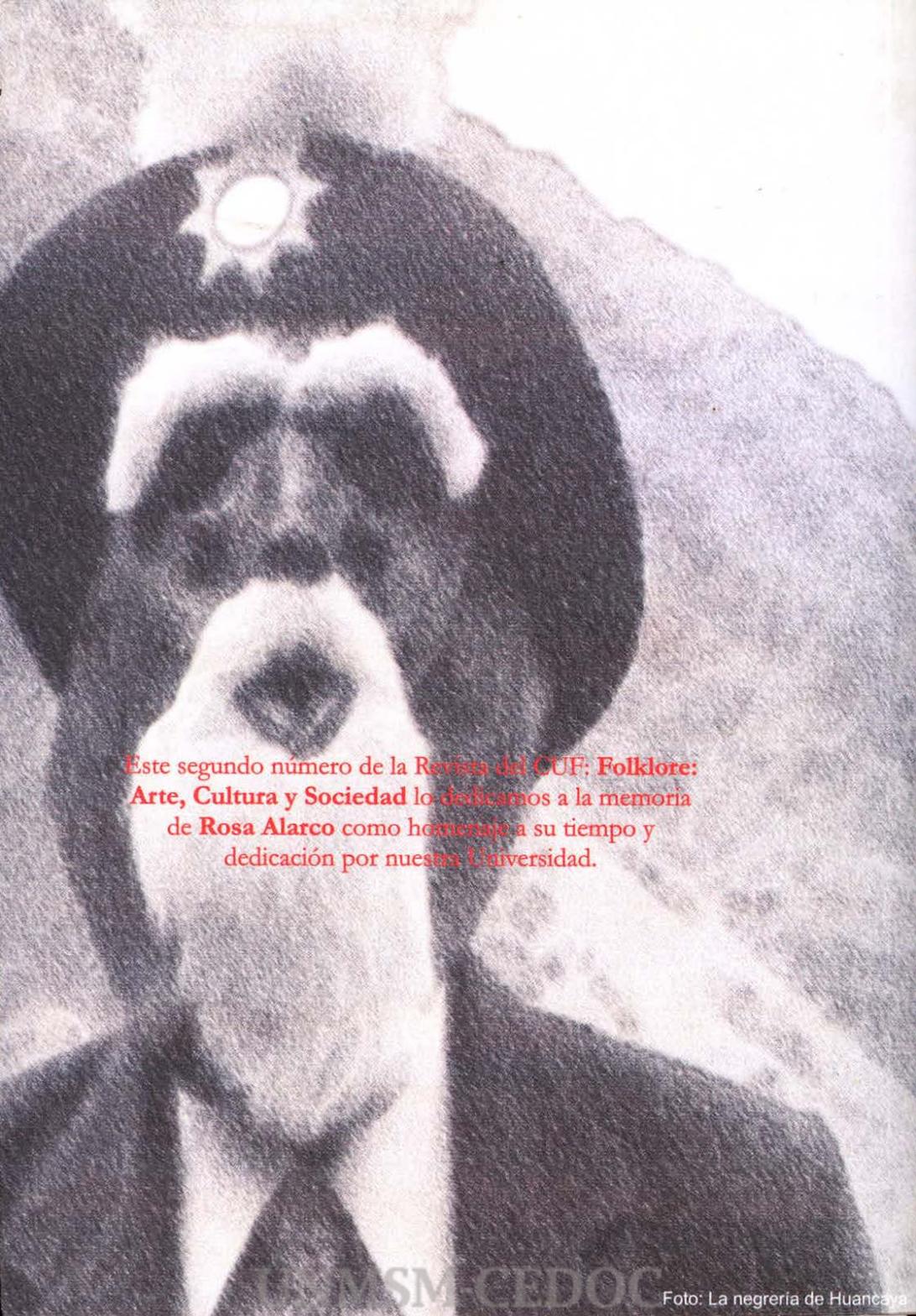


SE TERMINÓ DE IMPRIMIR  
EN EL MES DE NOVIEMBRE DE 2010  
EN LOS TALLERES GRÁFICOS DEL  
CENTRO DE PRODUCCIÓN EDITORIAL E IMPRENTA DE LA  
UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS  
LOCAL PRINCIPAL: JR. PARURO 119, LIMA 1.  
TELF: 619-7000 ANEXO 6009 FAX: 1004, 6016  
CIUDAD UNIVERSITARIA: AV. GERMÁN AMÉZAGA (ANTIGUA PUERTA N.º 3)  
ROTONDA DEL PABELLÓN DE LETRAS, TELF: 619-7000 ANEXO 6015  
E-MAIL: [ventas.cepredim@gmail.com](mailto:ventas.cepredim@gmail.com)  
PÁGINA WEB: [www.cepredim.com](http://www.cepredim.com)  
TIRAJE: 500 EJEMPLARES



Este número 2 de la Revista del CUF ha sido posible gracias a la participación desinteresada de los profesores e integrantes del CUF: Paul Huaranca Parco, Jesús Hurtado Gozme, Leoncio Curo y Francisco Morales Vega. Equipo de investigación dirigido por Carlos Sánchez Huaranga, sociólogo y antropólogo, director del Centro Universitario de Folklore de la UNMSM.





Este segundo número de la Revista del CUF: **Folklore: Arte, Cultura y Sociedad** lo dedicamos a la memoria de **Rosa Alarco** como homenaje a su tiempo y dedicación por nuestra Universidad.