

FOLKLORE



ARTE, CULTURA Y SOCIEDAD



REVISTA DEL CENTRO UNIVERSITARIO DE FOLKLORE - UNMSM

Año 12 - Número 7 - diciembre 2022

Historias y tradiciones populares



UNMSM DOC

Leonidas Rubén Suárez Espinoza



Nacido en la ciudad de Jauja en el año 1954, es actualmente el director del Elenco Mayor de Danzas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, integrado por estudiantes de las diferentes facultades de la Decana de América. Estudió en la facultad de derecho en San Marcos. Fue integrante del elenco de danzas desde 1976, luego director del Elenco Taller de Danzas del CUF en el año 1999 y director del Elenco Mayor de San Marcos en el 2009. Ha logrado desallorrarse hasta llegar a ser un reconocido cultor, docente, estudioso e investigador de danzas andinas y tradicionales. Dicta conferencias y realiza asesorías siempre en la danza y el folklore en general.

Desde muy joven participó como cultor de la “tunantada” (reconocida danza de Jauja) y se ha convertido en un reconocido activista que se ha sumado al movimiento de autoridades, cultores, danzantes, investigadores y estudiosos de la danza emblemática jaujina, para convertirla en Patrimonio Inmaterial de Humanidad cuyas gestiones están muy avanzadas.

FOLKLORE
ARTE, CULTURA Y SOCIEDAD

POIKILOE
NETE CULTURA Y SOCIEDAD

UNMSM-CEDOC

FOLKLORE

ARTE, CULTURA Y SOCIEDAD

Historias y tradiciones populares

Compilación y edición

Carlos Sánchez Huaranga

/

Paul Huarancca Parco

Sánchez Huaringa, Carlos y Huarancca Parco, Paul (eds.)

Folklore: Arte, cultura y sociedad / 1° ed. Lima. Revista N° 7. Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2023.

232 pp.; 17 x 24 cm

Tradiciones / folklore / música / danza / tradición

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú n.° 2023-00922

ISSN: 2311-9063

Primera edición

Lima, enero 2023



© Centro Universitario de Folklore

Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Av. Nicolás de Piérola n.° 1222, parque Universitario, Centro histórico de Lima, Perú

(01) 619 7000, anexo 5204

Folklore.ccsm@unmsm.edu.pe

Fotografía de la cubierta

Carlos D. Sánchez Huaringa

Takanacuy en Cusco, 2015

Diseño de la cubierta y diagramación de interiores

Paul Huarancca Parco

Impreso en el Perú / *Printed in Perú*

Queda prohibida la reproducción total o parcial de la presente edición, bajo cualquier modalidad, sin la autorización expresa del titular de los derechos.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
NOTAS SOBRE LOS POBLADORES ANDINOS DE LA CIUDAD DE LIMA Y SU MÚSICA: 1535 - 1790	
Luis Salazar	17
EL ANTISUYO Y SU CONTRIBUCIÓN A LA MÚSICA ANDINA: Las antaras	
Carlos Sánchez	53
DE LA CIUDAD AL CAMPO: Sikuri y sikuriada	
Gerardo Ichuta	83
ARQUEOLOGÍA DE “AGÜITA DE PUTINA”: Tras las huellas de una melodía indeleble (1965-1981)	
Daniel Castelblanco	99
LA WAYLIYA HAQUIREÑA: Expresión musical de navidad en Apurímac	
Marco Astete	125
LOS TAKIS: EXISTENCIA SINCRÉTICA DEL ARTE INTEGRAL PREHISPÁNICO EN LAS DANZAS DE LAS FIESTAS PATRONALES DEL PERÚ: El caso de Paucartambo	
Kamilo Riveros / Chalena Vásquez	149
EL VALSE CRIOLLO DEL PERÚ	
Manuel Acosta	177

LOS K'APEROS Y LOS MÚSICOS POPULARES DEL QOSQO

Rossano Calvo

187

EL HUAYNO, LA “CHICHA”: El nuevo rostro de la música peruana

Carlos Ivan Degregori

199

LA MÚSICA DE LAS DANZAS

Paul Huaranca

213

UNMSM-CEDOC

PRESENTACIÓN

En estas horas que ingresa a la imprenta este material bibliográfico y tengo el trabajo de corregir el último borrador, fui comunicado que debo dejar el cargo de director del Centro Universitario de Folklore, del Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Luego de 4 años como miembro de la Unidad de Investigaciones, de 4 años como director del Conjunto de Zampoñas de San Marcos (CZSM) y casi 17 años como director del Centro Universitario de Folklore (CUF); es decir, después de casi un cuarto de siglo dedicado a esta gran institución universitaria, me retiro. Esperemos que el próximo director, continúe este proyecto bibliográfico de largo aliento iniciado el año 2007.

Así es, ese año logramos sacar a la luz, el primer número de la Revista del Centro Universitario de Folklore bajo la denominación de FOLKLORE: ARTE, CULTURA Y SOCIEDAD que ha llegado, después de grandes esfuerzos, al número 7. Creo que nos merecíamos por lo menos una Revista al año, pero a veces, algunas de nuestras autoridades no entendieron su trascendencia y se nos dificultó mantener el ritmo de las publicaciones.

Cada número salió con un subtítulo que identifica el carácter de los artículos, así el primero, realizado con mi colega Saúl Acevedo Raymundo salió dedicado al siku y al sikuri bajo el subtítulo de “Todo siku/ri”, este número nos brindó grandes satisfacciones y sobre todo dio un gran impulso al movimiento sikuri Latinoamericano debido a la trascendencia de los artículos ahí publicados que fueron referentes de y para grandes debates.

El segundo número fue dedicado a las danzas de “negrerías andinas” y lo realizamos con el apoyo de la inolvidable compañera ya desaparecida,

Chalena Vásquez quien nos cedió un excelente artículo sobre el *qhapac negro* de Paucartambo (Cusco). En ella también se publicó un artículo (y se estrenó un documental) producto de nuestro primer viaje de investigación institucional a Huancaya (Yauyos, Lima) que realizamos con los profesores Jesús Hurtado, Leoncio Curo, Paul Huarancca y Francisco Morales.

El tercer número lo dedicamos a la teorización sobre los novedosos procesos del folklore, se subtituló “Procesos del folklore en los años 2000” en el que participaron los más grandes intelectuales dedicados al estudio de las tradiciones andinas, de nuestro Patrimonio Inmaterial o folklore: Ladislao Landa, Claude Ferrier, Román Robles, Juan Rivera Andía, Simeón Orellana José Carlos Vilcapoma, Amilcar Hajar (+), Oscar Bueno, René Calsin, Leo Casas, Américo Valencia y otros.

El cuarto número fue subtitulado “Danzas y Tradiciones del Perú” y lo editamos con un gran personaje del folklore y amigo entrañable, el historiador Simeón Orellana Valeriano. Nuevamente se publica un trabajo colectivo del CUF que realizamos en Huanta, Ayacucho, sobre los llamados “Chunchos o Antiq”, para allá viajamos y registramos esta festividad con los profesores Victor Más Guivin, Jesús Hurtado Gozme, Katy Mendives Gálvez, Víctor Hugo Ruiz y Paul Huarancca Parco. Este libro salió acompañado de un DVD con un documental sobre esta investigación.

El quinto volumen salió dedicado a los 50 años del Centro Universitario de Folklore en plena pandemia del COVID-19 y lo subtitulamos “Josafat Roel Pineda y los estudios de mundo andino”, se tenía pensado inicialmente tratar sobre la vida y obra del gran Josafat Roel toda vez que lo consideramos el primer director del CUF, para ello, el gran pintor Bruno Portugués se dio el trabajo de hacer el retrato del personaje mencionado. También fue dedicado a personajes que contribuyeron al fortalecimiento del CUF, personas como Rosa Alarco Larrabure, el mencionado Josafat Roel Pineda, Américo Valencia Chacón, Vicente Mamani Hilasaca y Xavier Bellenguer (ya fallecidos) y en vida Jaime Saúl Rodríguez y nuestro noble y eterno Leo Casas Ballón. Contribuyeron en esta edición los profesores Rubén Suárez Espinoza, Víctor Huaylla Quispe, y escritores de la talla de Gerard Borrás, Xavier Bellenguer, Omar Ponce, Marino Martínez, Tania Anaya, Rommel Plasencia, Nestor Taipe, Rodolfo Sánchez Garrafa y otros. La edición lo realizamos junto a mi gran amigo y compañero Paul Huarancca Parco. Cuando la revista se encontraba en imprenta nos sorprendió la incomprensible muerte de nuestro gran compañero René Urpe Cárdenas, creo que desde entonces el CUF no fue el mismo.

La sexta Revista salió con el subtítulo de “Fiestas, música y danzas” y en ella salieron artículos importantes como del historiador Simeón Orellana, Luis Salazar, Oscar Bueno, Manuel Marticorena y otros. Fue prologado por el antropólogo Pedro Jacinto Pazos en su paso por la dirección general del Centro Cultural y le dio un impulso para las próximas publicaciones, gracias a él sale la presente Revista, que es la número 7.

En esta Revista, que me veo obligado a prologar a manera de despedida, podremos también leer el necesario homenaje a otras grandes personas que hicieron del CUF una trascendental institución como el sociólogo Alejandro Melgar Vásquez y el abogado Edgar Meza Aréstegui (ambos ex directores del CUF). También tendremos a Rubén Suárez Espinoza (director artístico del Elenco Mayor de Danzas), al matemático y sikuri René Urpe Cárdenas (+) y con ellos a nuestra eterna secretaria la Sra. María Motta Neira. Se publican y republican en este número importantes aportes académicos como el Luis Salazar, Daniel Castelblanco, Chalena Vásquez junto a su hijo Kamilo Riveros, Gerardo Ichuta Ichuta, Carlos Ivan Degregori, el recordado Manuel Acosta Ojeda y otros.

Espero sinceramente muchos parabienes al Centro Universitario de Folklore con quien he tenido una entrañable relación de más de dos décadas, espero también que estas publicaciones continúen pues es casi una obligación para una Universidad como San Marcos. Creo que el camino recorrido ha sido el mejor, por todos los logros obtenidos tanto en el aspecto artístico, organizativo como en lo académico. Bienvenida la séptima Revista y larga vida...

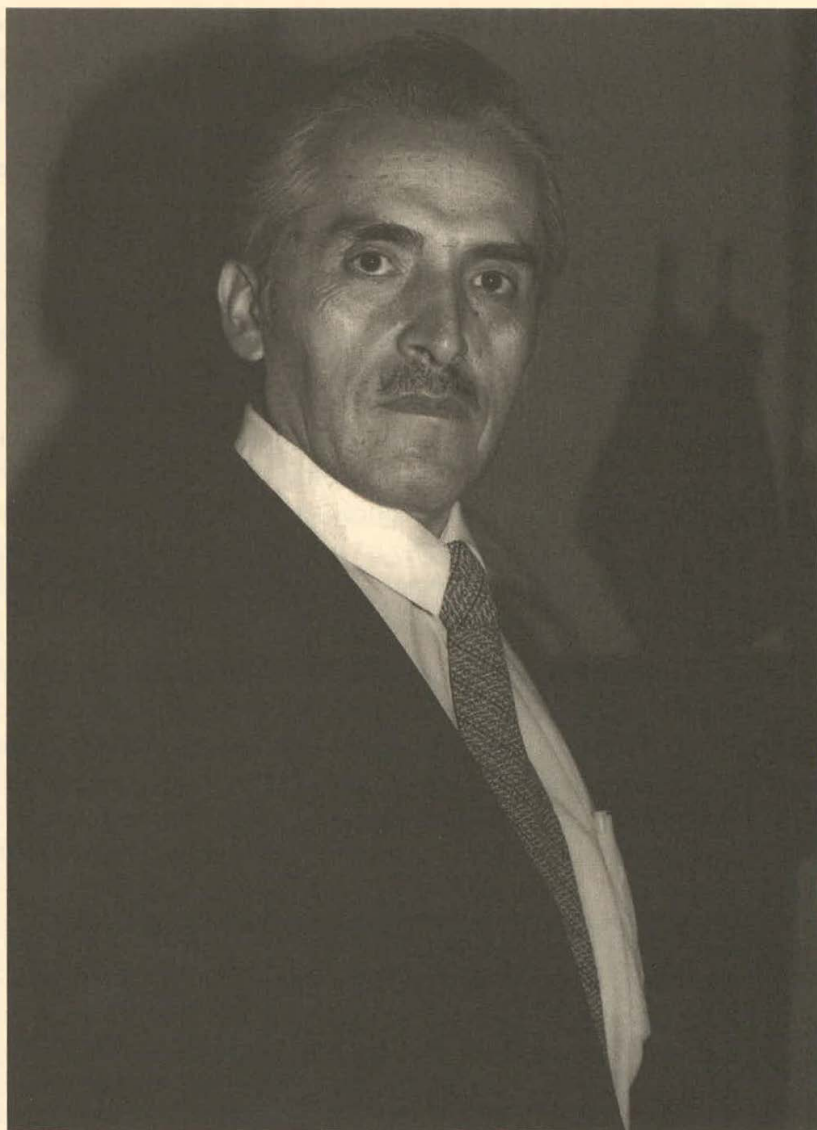
Finalmente, quiero aprovechar este último espacio para mencionar a algunas personas que fueron realmente importantes para el gran desarrollo del Centro Universitario de Folklore en estas dos décadas, los profesores Alejandro Castillo, Denisse Herrera, Sonia Celis, Denis Rojas, Elvira Fernández, Daniel Fernández, Alipio Saccatoma, Antonio Vigil, Job Galarza, José Espinoza, Katy Mendives, Sindy Lumbe, Percy Rojas, Raúl Guerrero, Leoncio Curo, Henry Escudero, José Tanta, Nataly Cárdenas y una larga lista de amigos y compañeros que laboraron con mucho profesionalismo, desinteresada y apasionadamente por el CUF. Y los trabajadores Víctor Huaylla, René Urpe, Paul Huaranca, Albertina Campos, Fernando Mejía y por supuesto a la Sra. María Motta Neira, mi secretaria.

Hasta siempre

Carlos Daniel Sánchez Huaranga

Director

Centro Universitario de Folklore



Max Alejandro Melgar Vásquez

Nació en Coracora (Ayacucho) el 9 de abril de 1946. Es un sociólogo dedicado al estudio, difusión y defensa de la cultura andina. Cuando era catedrático de la UNMSM fue designado director del Centro Universitario de Folklore, cargo que ostentó entre los años 1987 y 1992. En esos tiempos organizó del XII Congreso Nacional e Internacional de Folklore. Es autor de varios libros e incontables artículos sobre folklore y la importancia del rigor científico en el folklore, además, un solicitado conferencista.



María Eufemia Motta Neira de Huerta

Nació en el pueblo de Villa Oyolo, distrito de la Provincia Paucar del Sara Sara, Ayacucho, el año 1953. Estudió en la Facultad de Educación de la UNMSM, egresando el año 1981; cuando inicia su actividad laboral como secretaria en la Facultad de Medicina, trasladándose al Centro Universitario de Folklore (CUF), del Centro Cultural en diciembre de 1996, donde labora actualmente. 27 años como secretaria en el CUF la hacen merecedora de este homenaje.



Edgar Francisco Meza Aréstegui

Nació en la ciudad de Arequipa el 4 de junio de 1952, estudió en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en las Facultades de Letras, Ciencias Políticas y Ciencias Sociales. Fue dirigente estudiantil y formó parte de las primeras promociones del elenco de danzas en tiempos de la dirección de Josafat Roel Pineda. Fue designado director del Centro Universitario de Folklore entre los años 1997 y 2006, años de gran relanzamiento de esta institución ya como parte del Centro Cultural de la UNMSM.



René Ceferino Urpe Cárdenas

Nació el 27 de agosto de 1968 en Chapimarca, Aymaraes, Apurímac. Estudió Ciencias Físicas en la UNMSM. Integró el Conjunto de Zampoñas de San Marcos y fue su director los años 1999 y 2000, ganando el concurso de sikuris Tupak Katari. Desde el año 2008 fue Responsable de Logística del Centro Universitario de Folklore y reconocido como el mejor trabajador del Centro Cultural. “Vamos a hacerlo” era su frase lleno de convicción frente a los proyectos planteados, lograba así, que los demás se contagiaran de su entusiasmo. Partió a la eternidad el 2020 dejándonos un gran vacío.

NOTAS SOBRE LOS POBLADORES ANDINOS DE LA CIUDAD DE LIMA Y SU MÚSICA: 1535 - 1790

Luis Salazar Mejía / luissame@hotmail.com

Resumen

Se busca ampliar la visión sobre los pobladores andinos de Lima y su música desde la fundación colonial hasta fines de la década de 1790. Utilizando diversas fuentes, entre ellas los Libros de Cabildos de Lima, se expone la situación de conflicto que se vivió entre la llamada “nación índica” y los conquistadores y sus esclavos, situación que no ha sido suficientemente tratada ya que los estudios sobre Lima de esa época, se centran en los pobladores hispanos y los esclavos que llevaron con ellos. En una segunda parte, se documenta la actividad musical de los pobladores andinos de Lima en ese período. “Las relaciones de fiestas” durante la Colonia nos han sido de gran utilidad toda vez que en la fiesta colonial “la nación índica” tenía reservado un día específico en el que se presentaban música con instrumentos musicales “al uso de su nación” y “danzas de indios”.

Abstract

It seeks to broaden the vision of the Andean inhabitants of Lima and their music from the colonial foundation until the end of the 1790s. Using various sources, including the Libros de Cabildos de Lima, the conflict situation that It was lived between the so-called “Indic nation” and the conquerors and their slaves, a situation that has not been sufficiently addressed since studies on Lima at that time focus on the Hispanic settlers and the slaves they brought with

them. In a second part, the musical activity of the Andean inhabitants of Lima in that period is documented. "Relations of parties" during the Colony have been very useful to us since in the colonial party "the Indian nation" had reserved a specific day in which music was presented with musical instruments "in the use of their nation" and "Indian dances.

Se ha dicho que el origen español de la Ciudad de los Reyes es motivo suficiente para que se considere extranjeros a los fundadores, y solo a ellos, como los únicos componentes de la población de la Ciudad al comienzo de su existencia. Ante el concepto estadístico y geográfico, tal argumento no tendría justificación si se conociera el número de indígenas que participaron en la tarea de formar la nueva Ciudad (...).

(José Barbagelata, 1945).

El presente artículo tiene como objetivo documentar la temprana presencia de pobladores andinos de la "Ciudad de los Reyes", Lima, y sus prácticas musicales, población invisibilizada durante los primeros siglos de la existencia de la capital virreinal. Se puede afirmar que la historia de Lima ha sido concebida en blanco y negro, cuando en realidad desde sus inicios fue una ciudad multicolor, multicultural. Para documentar la temprana presencia de pobladores andinos en Lima me he apoyado en los trabajos de autores que han consultado y analizado fuentes coloniales: Charney (1888, 2001) y Cárdenas Ayaipoma (2012); otros trabajos me han permitido ubicar fuentes históricas y libros que no se encuentran en bibliotecas peruanas, alguno de los cuales están disponibles en versiones digitales¹. También he utilizado *Los Libros de Cabildos de Lima* y algunas "relaciones de fiestas" a las que he podido tener acceso. La diversidad de fuentes consultadas, si bien es cierto individualmente ofrecen datos fragmentarios, me han permitido una perspectiva bastante amplia, la que ha sido mediatizada –no podría ser de otra manera– por mi interpretación de los hechos.

1. Cuando un texto consultado en bibliotecas peruanas, lo está en versión digital, hemos dado preferencia a la versión digital para facilitar el cotejo de datos por parte de nuestros lectores.

LA TEMPRANA PRESENCIA DE LOS POBLADORES ANDINOS EN LA CIUDAD DE LIMA

La mayoría de historiadores coinciden en señalar que como producto de la conquista y la presencia de los conquistadores que fundaron la “ciudad de los reyes” la población indígena del valle de Lima disminuyó drásticamente. Sin embargo, apenas fundada, la entonces llamada “ciudad de los reyes” se convirtió en un fuerte polo de atracción, lo que generó una temprana migración de la población indígena, incluso de lugares bastante apartados.

Algunos investigadores han afirmado que los pobladores indígenas de Lima se *aculturaron* y se integraron a la cultura dominante. Ciertos relatos apoyan esa versión ya que, sobre todo los caciques, desde el siglo XVI, se convirtieron en “ladinos” (hablaban español), algunos tenían esclavos, se vestían a la manera española y estaban autorizados a montar a caballo y portar armas. Este trabajo comparte el punto de vista del historiador Paul Charney para quien el problema fue mucho más complejo. Charney hizo esta pregunta:

¿Pudo haber cualquier tipo de reproducción o supervivencias culturales en el valle de Lima donde el contacto español-indio era más intenso, la despoblación desastrosa, y la penetración de la economía de mercado abrumadora? La respuesta es afirmativa si el valle de Lima no es visto como un lugar donde todos los indios simplemente pierden su identidad. (Charney, 2001).

Para Charney el hecho que los indios urbanos circulaban en el mismo espacio físico y cultural dio como resultado el mantenimiento de una gran comunidad “india”, incluso una sociedad india organizada en muchos aspectos, como la española. Los españoles impusieron a los indígenas una “etiqueta étnica artificial” (“nación índica” o “república de indios”) lo que permitió a los grupos colonizados y segregados, como los indios de Lima, proseguir la formación de sus propias redes y organizaciones sociales; incluso las instituciones creadas por los españoles brindaron mecanismos que posibilitaron la reproducción de una identidad étnica. La creación del pueblo de El Cercado, las cofradías de indios, “las fiestas de los naturales”, y la no tolerancia de los matrimonios interétnicos, contribuyeron a eso.

La fundación de Lima

Los libros de cabildos de Lima (en adelante LCL) se inician en el año 1534, relatando las dificultades que para sobrevivir afrontaban los pobladores de la ciudad española de Jauja, primera capital del Perú. Uno de los problemas eran los ataques de los “indios yanaconas” quienes so pretexto

de hacer “taqui”² hacían y organizaban muchas “ruindades y bellaquerías”, incendiando los bohíos de los españoles:

este día³ estando en el dicho cabildo e ayuntamiento los dichos señores Justicia e Regimiento dixeron que por quanto los yndios e yndias yanaconas que sirven a los españoles fazen taqui de noche de lo qual es grand perjuizio de los vezinos desta dicha cibdad por cabsa que los dichos yndios en el dicho taquyn fazen e comunican muchas Ruyndades e vellaqerías / por donde se pone fuego a los bohios de los españoles por Robar por lo qual los dichos vezinos Reciben grand perjuizio a cabsa de no tener bohios en que beuyr e por quitar tan mala costumbre e por ebitar todas las cosas suso dichas acordaron que los yndios e yndias que fueren tomadas en el taquyn fuera de bohio de español que los puedan matar syn pena / ansy la Ronda como otro qual quier español que lo quysiere yr a castigar / lo qual lo pueda fazer syn pena nynguna / e asy dixeron que lo mandavan e mandaron e firmaron de sus nonbres / (Rúbrica de Francisco Pizarro) / Juan margovejo / sevastian de tales / garcia de salzedo / rodri o de macuelas / gregorio de sotelo – (LCL I, 4).

El 29 de noviembre de ese año, en una nueva sesión del cabildo, se comenzó a discutir la posibilidad de trasladar la ciudad a los “llanos”. El 4 de diciembre, expuestos los motivos, se acordó:

mudar el dicho pueblo enesta provincia de pachacama en el asyento del cacique de lima porque me parese que esta en comedio de tierra donde los dichos yndios puedan servir con poco trabajo e mejor sostenerse e por estar como esta junto a el muy buen puerto para la carga e descarga de los navios que vinyeren a estos Reynos para que de aqui se provean de las cosas nescesarias (...) (LCL I, p. 10).

A principios de enero de 1535 una comisión recorrió el valle del Rímac y eligió el lugar en el que el lunes 18 de enero de ese año se fundó la nueva ciudad con el nombre de “ciudad de los reyes”:

por que conviene al seruido de su magestad y bien y sustentacion e poblacion destos dichos sus Reynos e conservacion y conversyon de los caciques e indios dellos e para que mejor e mas presto sean endustriados e Reduzidos al conoscimiento de las cosas de nuestra santa fee catholica por lo qual en nonbre de sus magestades como su governador y capitan general destos dichos Reynos despues de ayer fallado el dicho sytio / con acuerdo e pareger de los dichos señores ofigiales de su magestad que presentes se hallaron e del dicho Rodrigo maguelas mandava e mando que el dicho

2. La palabra “taqui” tiene varias acepciones, la más generalizada servía para designar la música, el canto y la danza como un todo.

3. El 17 de noviembre de 1534.

pueblo de xauxa y ansy mismo el de san gallan porque no esta en asyento conuiniente se pasasen a el dicho asyento e sytio por quanto quando el dicho pueblo dé xauxa se fundo el sabia que la tierra no estaua vista para que el dicho pueblo estuviere mejor fundado/ el hizo la dicha fundacion del con aditamento e condicion que se pudiese mudar en otro lugar que mejor le pareciese/ e porque agora como dicho es conviene que de los dichos pueblos se haga nueva fundagion / **acordo e determino de fenecer e hazer e fundar el dicho pueblo al qual mandava e mando que se llame desde agora para sienpre jamas la cibdad de los Reyes** [el resaltado es mío] el qual hizo en nonbre de la Santissima trinidad padre hijo e espíritu santo (LCL I, p. 13-14).

Hecho esto, se procedió a trazar el lugar donde debería estar la iglesia a la que puso por nombre Nuestra Señora de la Asunción y luego al reparto de los solares. Porras Barrenechea (1935) dice que se agregaron a los fundadores treinta españoles que vinieron de San Gallán y veinticinco indios de Jauja. Por su parte, Juan Browley considera que en el acto fundador estuvieron presentes algunos personajes no registrados en las crónicas:

Con respecto a la presencia de indios naturales, cabe admitirla, pues habrían concurrido al acto los caciques y principales a quienes se preguntaba si la erección que se consumaba no les producía perjuicio o daño. (...) Cabe también saber que en la fundación hubo negros esclavos de los conquistadores y una mujer por lo menos, la morisca Beatriz. (Browley 1935, p. 53)

Los tiempos iniciales en la Ciudad de los Reyes

La fundada “Ciudad de los Reyes” creció a costa de la expoliación de las tierras y riquezas de los naturales de los alrededores. Al estar cercana al río Rímac y contar con un sistema de canales para regadío la obtención de agua no fue un problema mayor. Lo que sí era difícil de conseguir fueron la leña y el carbón para cocinar y madera y piedras para hacer las edificaciones, lo que se hacía mediante el saqueo de las propiedades de los pobladores del valle, originándose un proceso de despoblación. Estos problemas los podemos conocer haciendo una lectura de los Libros de Cabildos de Lima, los mismos que nos dan una idea de cómo fueron sus tiempos iniciales.

El 30 de enero de 1535, apenas 12 días después de fundada la ciudad, el Cabildo se ocupó del hecho de que, los españoles, sus esclavos negros y los indios a su servicio, cortaban árboles frutales de las propiedades de los “indios comarcanos” (los que vivían cerca de la ciudad) causándoles evidente perjuicio. Por lo que se acordó la prohibición y una multa de veinticinco pesos para los españoles y cincuenta azotes para los negros o indios que lo hicieran:

(...) en este día los dichos señores dixeron que porque destacibdad se funda agora nuevamente e para fazer sus casas algunas personas cortan arboles de fruta para sus casas o los mandan a cortar a sus negros e yndios e yanaConas lo cual es perjuizio de la cibdade de los yndios comarcanos a ella / por tanto que porque lo susodicho de aquí adelante no se haga hordenaron e mandaron que ninguna persona vezino ni morados estante ni avitante en esta dicha cibdad pueda cortar ny corte ningún árbol que sea de fruta ny lo mande cortar en todo este valle / ny tampoco corte otro árbol verde ninguno que los yndios tengan cabe sus buhios so pena de por cada vez pague veinte e cinco pesos de oro/ e sy de una vez cortaren más de un arbol que por cada un arbol paguen los dichos veinte e cinco pesos / e que si yndio o negro lo cortaren sin mandárselo su dueño que le den cincuenta azotes atado a un árbol... (LCL libro I, p. 17).

La población indígena de los alrededores sufrió todo tipo de abusos por parte de los conquistadores, sus negros esclavos y también de los indígenas aliados de los españoles. En LCL se lee que en sesión del 23 de abril de 1535:

Ordenaron e mandaron que ningund herrero ny otra persona enbie ningund negro ny yndios a fazer carbón (...)

Ordenaron e mandaron que ningund mande coger ny cojan sus negros ny yndios hoja de mahiz para cavallos (...)

Otrosy ordenaron y mandaron que ningund negro sea osado de tomar ny traer ningunos yndios contra su voluntad cargados de yerva ny leñados de las estancias a esta ciudad ny les entren en sus casas a tomar lo que tuvieren so pena de cien azotes....

Otrosí ordenaron y mandaron que ningún cristiano de a pié ni de caballo ni negro sea osado de salir ni salga de esta ciudad a ranchar⁴ a parte ninguna sin licencia del señor gobernador ni su teniente general so pena de diez pesos de oro al español aplicados en la forma susodicha y que al negro le sean dados cient azotes. (LCL libro I, p. 23)

Ya en esos meses, vivían en Lima y sus alrededores, “negros cimarrones” e “indios” que eran escondidos por otros. El Cabildo se vio obligado a ordenar “que ningún negro ni negra sea osado de tener ni tenga encubierto ni escondido a otro negro ni negra ni indio ni india que sea de su amo y anduviere huido so pena que al negro o negra le sean dados cien azotes”. (LCL Libro I, p. 24).

Es necesario recordar que en esos tiempos se vivía una situación de convulsión y de guerra a nivel de todo el territorio. Lima no escapó a

4. Ranchear es un término que se a usado en la época, equivalente a robar.

esto y en agosto de 1536 fue sitiada por 25,000 guerreros al mando de Titu Yupanqui. Los españoles ayudados por los indígenas llevados en su auxilio por Contarhuacho, cacica de Huaylas y madre de Inés Huaylas la concubina de Pizarro, repelieron el ataque y los derrotaron. Es quizás sorprendente encontrar en los libros del cabildo, solo meses después, que a algunos caciques “de la sierra” que habían tomado parte de los alzamientos contra los españoles y que habían sido llevados como prisioneros a Lima se les otorgara tierras en los límites de la ciudad para que puedan cultivarlas sin perjudicar a los “indios yungas” hasta que “se pacifiquen estos reinos”. En sesión del cabildo del 11 de setiembre de 1536 se lee:

yndios de la sierra tierras en que labren myentras se unifique el Reyno-e luego su señoría dixo que por quanto en esta cibdad estan presos los caciques de Hernán Gonzales alcalde y de Antonio Picado y del licenciado Benito de Carvajal y de Rodrigo de Mazuelas que son de la syerra para el alzamiento que se ha fecho de los yndios en estos Reynos e tienen necesidad de tener tierras a donde syenbren e cojan e tengan sus casas ecomydas porque an de estar algunos días en esta en la dicha prisyon e porque no hagan daños a los yndios yungas que sirven por tanto que para que se les de tierras en que labren e syenbren e cojan para que su señoría y mercedes manden dar nonbravan y nonbro al dicho Hernán Gonzales e a Nicolás de Ribera Regidor para que vean las tierras que ay en los términos de esta ciudad e en la parte menos dañosa a los yndios yungas se les de las dichas tierras a cada un cacique de los susodichos para que syenbren e cojan e tengan sus casas e comidas hasta que se pacifiquen estos Reynos – (LCL Tomo I, p. 103).

Juan Bromley afirma que “en enero de 1538, a pedido del licenciado Benito de Carbajal, el cabildo acordó otorgar cuatro solares a cada vecino que tuviere repartimiento de indios, para asiento de sus caciques, medida que obedecía a que los encomenderos tuvieran lo más cerca a su residencia a los jefes indígenas” (Op. cit., pp. 81-82). El mismo Bromley nos informa que en “1539 se dispuso que todos los que tenían asientos de caciques cerca de la población, los alojasen cerca del núcleo central de la ciudad debiendo los nuevos asentamientos estar distanciados unos de otros, cuarenta pies. Una nota al pie agrega que la antigua calle de Pachacamilla, en el barrio del cercado y la actual del mismo nombre en el barrio de Las Nazarenas, revela la ubicación de los indios comarcanos de Pachacamac”.

Como es sabido, en los años posteriores a la conquista española hubo un dramático descenso de la población indígena del Tahuantinsuyo. Entre las causas de la despoblación se ha señalado la mortandad originada por las epidemias de viruela y otros males traídos por los españoles. Aunque los

historiadores no se han puesto de acuerdo sobre el peso de este fenómeno en relación a las otras causas, a todas luces salta a la vista que las condiciones de explotación y expoliación a que fueron sometidas las poblaciones indígenas fue una de las principales causas.

Este fue el caso para el valle de Lima, en el cual hubo un proceso despoblamiento durante la segunda mitad el siglo XVI. Noble David Cook, John Rowe y C. T. Smith se han ocupado de este tema y recientemente Mario Cárdenas Ayaipoma. Cárdenas Ayaipoma muestra las dificultades que existen para tener una idea clara sobre el despoblamiento, ya que entre los autores mencionados existen discrepancias sobre la magnitud de este fenómeno. Las cifras dadas por esos investigadores han sido elaboradas en un cuadro por Cárdenas Ayaipoma:

CUADRO COMPARATIVO DE DESPOBLAMIENTO

(Tomado de Cárdenas Ayaipoma 2012, p. 97)

	ROWE			COOK			SMITH		
	1530	1571	Ratio	1530	1571	Ratio	1530	1571	Ratio
Chillón, Rímac y Lurín	30,000	1,875	16.1	25.830	9,200	28.1	30,000	900	33.1
Lima (Hunucuraca de Maranga)	10,000	625	16.1	8,610	3,070	28.1	10,000	300	33.1
Cacicazgo de Taulichusco	2,000	125	16.1	1,722	615	28.1	2,000	60	33.1

Conforme pasó el tiempo la “Ciudad de los Reyes” se convirtió en un centro de atracción. Los más ricos encomenderos se instalaron en ella y aparte de construir sus casas comenzaron a financiar la construcción de fastuosos templos y muchos conventos y beaterios creando necesidad de mano de obra. Se creó un mercado laboral y pronto sugirieron y se multiplicaron los gremios, formados en un primer tiempo solo por españoles, pero no se abastecieron y hubo necesidad de mano de obra indígena. Comenzaron a llegar indígenas de las más diversas regiones. Si la población aborigen del valle de Lima, como lo han mostrado las investigaciones disminuyó hasta casi desaparecer, los migrantes ocuparon su lugar.

También es de destacar el crecimiento de la población de negros esclavos. Bowser (1977), citado por Cárdenas Ayaipoma (2012, p. 47), calcula que para 1549 había en la ciudad 1,034 negros de diversas edades y sexos; que entre 1545 y 1554 se importaron 500 y que en 1593 ya había unos 6,600 negros esclavos. Contrariamente a lo que es una idea generalizada: la “solidaridad entre explotados”, entre los negros esclavos e incluso los horros y los indígenas de Lima y alrededores continuó dándose una situación de conflicto y abusos ya que los esclavos tomaban la misma actitud que sus amos con respecto a los indígenas. Entre las ordenanzas hechas para el gobierno de la “ciudad de los reyes” en 1551 por el Rey Carlos V tenemos algunas referidas a esta situación⁵:

7. - Otro sí: Por que de entrar los Negros, y Negras en el Tianguetz⁶ acontratar conlos Indios, se havisto eldaño y desasosiego que se causa a los naturales porque los roban, y toman loquetienen. Por tanto; ordenaron é mandaron que de aqui adelante ningun Esclavo Negro, ni Negra, ni horro pueda entrar, ni entre en Tianguetz acontratar conlos Naturales, sopena de un peso de oro para el Alguazil que lo prendiere. (LCL 1888, p. 52).

(...)

27. — Otro sí: Vista la desorden que en esta ciudad, y sus terminos ha avido, y ay en los Negros, é Negras, assi libres como Esclavos de servirse de Indios, é Indias, mui sueltamente aun muchos de ellos las tienen por Mancebas, y las tratan mal, o las tienen presas, e para remediar lo susodicho ordenaron é mandaron que de aqui adelante ningun Negro, ni Negra de cualquier calidad é condicion que sea osado detenerse ni servirse de Indio, ni de India en esta ciudad, y sus terminos, so pena al Negro que fuere allado tener India ó servirse de ella, le sea cortada su natura, y si se sirviese de Indio le sean dados 100 azotes publicamente, y si fuere Negra si fuere Esclava, por la primera vez le sean dados 100 azotes, e por la segunda cortadas las orejas, y si fuere libre, por la primera vez le sean dados 100 azotes, y por la segunda destierro perpetuo de estos Reynos, y mas que tenga el Alguazil o Persona que denunciare delo susodicho 10 pesos de pena, los quales le sean pagadas de qualquier Bienes que se hallaren de los dichos Negros y Negras, o de gastos de Justicia no se les hallando Bienes, e porque lo contenido en la dicha Ordenanza aya mas cumplido efecto, ordenaron, e mandaron que los Señores de las tales Esclavos, y Esclavas no consientan, ni den lugar a que los tales Esclavos tengan Indios, ni se sirvan de ellas e tengan gran cuidado de que ansí se haga, so pena de 100 pesos e que no

5. Han sido publicadas en la edición de 1888 del Primer Libro de Cabildos de Lima hecha por Enrique Torres Saldamando, Libro I Tomo III.

6. “Tianguetz” palabra de origen mexicano que se usaba para designar el mercado que se ubicaba en las plazas.

puedan decir ni alegar que no lo saben, ni que no vino a su noticia. (LCL 1888 III, p. 55).

Mario Cárdenas Ayaipoma (2014) ha encontrado valiosos datos que muestran cómo, en el primer siglo de existencia de Lima, ante la despoblación del valle, indios de diversas regiones llegaron a Lima para trabajar en el servicio doméstico y otras ocupaciones. Alexandre Coello por su parte afirma que a finales de 1560 Lima se había convertido en un polo de atracción del nuevo mundo. Coello (2006, p. 55) dice que según las Relaciones geográficas de las indias en Lima vivían dos mil españoles (de los cinco mil residentes en el Perú) y mil indios yungas y yauios iban a trabajar periódicamente a la ciudad como jornaleros (Relaciones... 1965, p. 153).

El Pueblo del Cercado

La dispersión de la población indígena era un gran obstáculo para la vida política y para su adoctrinación religiosa por lo que ya en 1536 una real cédula mandó a los encomenderos que juntasen a los indios en “reducciones”, como había sugerido fray Vicente de Valverde y aconsejaba la experiencia de las Antillas. La necesidad de los conquistadores de imponer su control económico y político y la necesidad del “adoctrinamiento”⁷ de los “naturales” fueron el motivo de que se dispusieran las “reducciones de indios”. Los pobladores de Lima no escaparon a esto. Como se ha visto supra, Lima era, a los pocos años de fundada, un polo de atracción para los indígenas no solo de los lugares cercanos a Lima, sino en algunos casos de lugares más distantes. A fines de la década de 1560 el número de indígenas habitantes en Lima y sus alrededores (más de mil habitantes permanentes y tres mil estacionarios) se convirtió en un problema por lo que se iniciaron las acciones para “reducirlos”. Lynn Lowry, en su estudio sobre religión y control social en la colonia, señala que un motivo urgente para la reducción era que a Lima bajaban los inviernos “tres mil yndios serranos para servicio de las sementeras y otras cosas necesarias al pueblo, los cuales ni tenían dónde recogerse sino por aquellos campos, ni quien les acudiese en sus enfermedades sino era en el hospital, q. es cossa q. ellos rehúsen aunq. se mueran”⁸. El Virrey Toledo y el Arzobispo Loayza acordaron en 1568 recoger a los “yndios de Los Reyes y de las heredades del distrito... ponién-

7. Con respecto al adoctrinamiento que se realizaba en Lima, Lyn Lowry nos dice que hacia 1570, un padre jesuita solía salir con unos hermanos cada domingo en la tarde; recogían a los morenos de Lima y les enseñaban la doctrina y las oraciones (Monumenta Peruana I, p. 415). A la vez, otros hermanos estudiantes recogían a los indios (Anón. 1600, p. 274. En: Lowry 1988, p. 18).

8. (Anón. 1600, pp. 230-231. En: Lowry 1988, p. 19).

dolos todos en un sitio de por sí, continuado con la misma ciudad donde tubiesen su iglesia y curas propios q. avian de ser de la Comp. de Jesús”.

En 1568 se creó el pueblo de El Cercado⁹. Lope García de Castro, presidente de la real Audiencia de Lima, dispuso, por provisión del 11 de noviembre de 1566 “Avecindar en su recinto a los yndios de las encomiendas vecinas que vivían diseminadas en diversos solares y rancherías”. Cárdenas Ayaipoma nos dice que Juan Bromley, Horacio H. Urteaga y Emilio Hart Terré afirman que el Corregidor de Lima, Alonso Manuel Anaya y don Diego de Porres Sagredo, determinaron el lugar aparente para el pueblo. La elección cayó en las tierras de la Encomienda de Catahuasi, donde, al decir de José María de Córdova y Urrutia, ya existía un viejo poblado en el que vivían indios (Cárdenas Ayaipoma 1980, p. 24).

El Padre Bernabé Cobo informa que el pueblo se inauguró el 25 de julio de 1571. El adoctrinamiento de los “reducidos” estuvo encargado a los sacerdotes de la orden jesuita. Otro documento jesuítico importante, *Monumenta Peruana*, nos aclara el porqué del nombre de Santiago:

hase hecho en esta cibdad, fuera della, un pueblo de indios cercado, para que los indios que estaban deramados por la cibdad y los adbenedizos se congregasen ; con la qual se a pretendido por el Perlado y los que gobiernan esta República, que no se hagan muchos peccados que hazían ellos a sus solas. El señor Visorey y el Arcobispo an dado a los Nuestrs el cuidado de enseñar a los deste pueblo, para que juntamente les administren los Sacramentos. An edificado en el dicho pueblo cansa e iglesia para los Padres, y el primer día que se dixo Missa en la iglesia, fué el señor Vissorrey allá con los oidores y con otra mucha gente. Pusieron por nombre a la iglesia y al pueblo Sanctiago, por ser día de Sanctiago guando se dixo la primera Misa (MP I, p. 416).

La lectura de *Monumenta Peruana* nos ofrece más luces sobre la vida en el Pueblo de El Cercado y la parroquia de indios adyacente:

En esta cibdad de Lima ay una parrochia de indios, que se llama de Santiago, y está a un lado de la cibdad, apartada de nuestro collegio en la distancia y modo que está la casa de santo Andrés de la Casa profesa en essacibdad de Roma; en esta parrochia ay aposento hecho para quatro de los Nuestrs y una iglesia, donde acuden los indios a Missa y sermón, recibir los Sacramentos y aprender la doctrina christiana; también tienen allí una muy buena huerta. En esta parrochia han residido de ordinario desde el año de setenta, dos de los Nuestrs, un Padre y un Hermano, haciendo officio de curas en aquella parrochia, ministrando todos los Sacramentos

9. Se le denominó “El Cercado” porque estaba rodeado por altos muros de adobe. Tenía tres puertas que se cerraban de noche para evitar que alguien ingresara o saliera.

necesarios a los del pueblo. Hanse sustentado de ordinario de cierto tributo, o sisa, que pagan los indios, del vino, o chicha que ellos llaman, que en aquella parrochia se haze y vende. Acuden a esta parrochia, o iglesia, indios de dozientas y cinquenta casas que están edificadas cerca della, como parrochianos de aquestaparrochia. Allende destes acuden de ordinario otros más de mil indios, que vienen de fuera de la cibdad a servir en la cibdad, los cuales residen las fiestas en este barrio de Santiago, y entre semana están en las casas, o heredades, donde sirven por su jornal. (MP II, p. 136.).

Al haberse convertido Lima, en un polo de atracción, los indígenas que fueron reducidos al pueblo de El Cercado fueron inmigrantes de diversos lugares de la costa y sierra del Perú. Cárdenas Ayaipoma, en su obra ya citada, ofrece un cuadro bastante ilustrativo:

Pueblo de Santiago del Cercado de Lima

Mitayos que ocupaban el pueblo del Cercado a la fecha de su inauguración

Encomiendas	Mitayos	Encomiendas	Mitayos
Huarochirí	202	Magdalena	30
Canta	120	Pacaraos	28
Caclla	99	Colpa y Chunga María	27
Mancos	90	Carabayllo	24
Guamanga	81	Pachacámac y Cajingas	23
Surco	80	Lampión	22
Laraos	74	Atunsuyos	21
Checras	71	Chilca y Mala	21
Huanaque	58	Maranga y Huadca	18
Mama	56	Barranca	17
Atavillos	40	Lurigancho	12
Lunaguaná	39	Vegueta	10
Coaillo y Calango	37	Mancha y Hondal	9
Guaura	30		

(Tomado de Cárdenas Ayaipoma 2012, p. 99)

No todos los indígenas habitantes de Lima y sus alrededores fueron trasladados a El Cercado en 1571. Los “indios camaroneros” y los de Chachapoyas que habitan al otro lado del río, en San Lázaro, recién fueron trasladados

en 1591. El traslado se realizó no sin algunos fuertes altercados debidos a la resistencia de la población a hacerlo y las tensiones entre el virrey, representante de la corona y los jesuitas encargados del “adoctrinamiento” de los pobladores del Cercado por un parte, y el Arzobispo Toribio de Mogrovejo por otra. El virrey García Hurtado de Mendoza ordenó el traslado de unas trescientas familias de indios que vivían en la parroquia de San Lázaro a la del Cercado, acusando al Arzobispo de abandonar a sus feligreses en una de sus interminables visitas religiosas. Los jesuitas estuvieron de parte del Virrey y alegaron que la necesidad de dicho traslado era velar por la salud espiritual de dichos pobladores y protegerlos de los abusos de negros y gente de servicio. Al parecer las causas verdaderas fueron repartir esas tierras que quedaban vacantes entre los españoles. La pugna continuó en tiempos del virrey Luis de Velasco, siendo la causa de fondo el control de mano de obra indígena por los jesuitas. Coello analiza en estos términos el conflicto:

El conflicto por las parroquias de indios en Lima ilustra no sólo los círculos familiares y patrimoniales a finales del siglo XVI peruano, sino también la acción política y la respuesta de los colonizados a los proyectos del colonizador, respuesta que James Lockhart ha definido en un trabajo reciente como una combinación de receptividad y resistencia. Así, en lugar de resignarse a las políticas municipales de desahucio, las trescientas familias de San Lázaro desafiaron a las autoridades coloniales (Virrey, Audiencia, Cabildo) volviendo a su asentamiento original junto con el sacerdote y bajo la protección de Toribio de Mogrovejo. No hubo ninguna rebelión contra el poder colonial español. Frente a una política municipal agresiva y la connivencia de las órdenes mendicantes, los indios se alinearon con el Arzobispo y sus políticas tridentinas para regresar a sus asentamientos originales y conservar sus formas de vida tradicionales. (Coello 2006, p. 24).

Cárdena Ayaipoma ha encontrado datos muy importantes sobre la presencia de indios asalariados en Lima en el período de 1544 – 1600. Ha extraído información de 1,385 registros notariales de donde se deduce que la mayor parte de ocupaciones fue en el servicio doméstico (917); seguida de los labradores, hortelanos y yanaconas (128); los que trabajaban en sastre-rías (111); los zapateros (59), arrieros (32), sederos (29); pastores (16), cal-ceteros (14), crianza, lactancia de niños (11); carniceros (9); jubeteros (5); albañiles (4); plateros (3); curtidores, talabarteros, tenderos y tintoreros (2 cada uno) y otras (16) Cárdena Ayaipoma (2012, p. 131). Otros datos están relacionados al lugar de origen de los contratados: De los 1,385 registros analizados por Cárdenas 1,228 especifican el lugar de origen de los contratados. Los principales son: Trujillo (87), Chachapoyas (53), Huaylas (47), Quito (47), Cuzco (45), Jauja (45), Huamanga (43), Cajamarca

(35), Huánuco (30), Surco (27), Ica (21), Cajatambo (19), La Magdalena (19), Chincha (18), Huamachuco (18), Huarochirí (16), Arequipa (16), Pachacámac (15), Yauyos (15), Canta (14), Lima (11) Huamantanga (10), Acarí (13), Otros (564). Entre los contratados de éste último grupo los hay de Aucayama, Loja, Nazca, Carabayllo, Guayaquil, San Pedro de Carhuaz, Tongos, Huarochirí, Chaclla, Chancay, Lunahuaná, Barranca, Chilca, Huancayo (en Canta), Lambayeque, Mama, Pisco, Tarma, Cañete, Lucanas, Mala y Chilca y también Callao, Conchucos, Chancay, Guadca entre otros. Finalmente los hay venidos de Popayán, Tucumán, San Salvador, Atacama, Chuquisaca y Granada. (Cárdenas 2014, p. 132).

Las cofradías

Instituciones creadas en España, las cofradías fueron también llevadas al Perú y adquirieron un papel importante en la vida económica y espiritual, donde los distintos estamentos sociales pugnarón por conseguir a través de ellas ventajas de diverso tipo.

Rodríguez Toledo (2013) dice que hay un proceso dual en la instalación de las cofradías ya que, si para los conquistadores sirvieron como instituciones auxiliadoras de las órdenes religiosas en el proceso de evangelización, para el hombre andino la cofradía significó el espacio donde podía aún mantener sus relaciones sociales propias como una continuación transformada del ayllu. Para Olinda Celestino (1981) (citada por Rodríguez Toledo) los españoles implantaron esta institución como un medio de control de la población, y los indígenas la aceptaron porque veían en ella la posibilidad de afirmar una identidad colectiva en torno a las creencias cristianas.

En Lima la primera cofradía en instalarse fue la del Santísimo Sacramento por impulso de los dominicos en 1539, le siguió en 1540 la Archicofradía de Veracruz fundada por Francisco Pizarro. Con el crecimiento de la ciudad y la organización de la población, el número cofradías se fue incrementando. El padre Bernabé Cobo (1964, pp. 455-456) informa que para 1613 existían en Lima 25 cofradías de españoles, 13 de indios y 19 de negros.

Cárdenas Ayaipoma (1980, p. 40) nos ilustra sobre el número de cofradías en el pueblo del Cercado en 1630:

No había un solo residente del Cercado que no perteneciera a más de una cofradía, y por ello estas corporaciones proliferaron hasta alcanzar la cantidad de 13, en 1630, solo para indios. Estas fueron:

1. Nuestra Señora del Rosario (Templo de Santo Domingo).
2. Nuestra Señora de la Candelaria (Templo de San Francisco.).
3. Santiago (Templo de San Marcelo).
4. Nuestra Señora del Pilar (Templo de San Marcelo).
5. San Miguel (Templo de San Agustín).
6. Del Ángel de la Guarda (Templo del Cercado).
7. San Miguel (Templo del Cercado).
8. Del Niño Jesús (Templo del Cercado).
9. Nuestra Señora de la Concepción (Templo de la Merced).
10. San Joaquín (Templo de Santa Ana).
11. Nuestra Señora de Copacabana (a cargo de los Jesuitas).
12. Virgen de Copacabana (Templo de la Virgen de Copacabana).
13. De los Petateros.

De estos, tres pertenecían al Cercado de Indios y por supuesto con el correr de los años aumentó su número; así en 1758 se hace mención de la Cofradía de las Ánimas en el Cercado, uno de cuyos mayordomos se menciona como Francisco Solano Nabano, en el libro de defunciones del citado año. Al ser expulsados los Jesuitas y hacerse el inventario de sus bienes en el Cercado, se encontró un total de 5 cofradías, el contenido de cuyas cajas de caudales sumaban 875 pesos de plata labrada. Estas cofradías fueron: la Del Santísimo Sacramento, De San Pedro, De las Animas, De Nuestra Señora de la Candelaria, y De San José.

Las cofradías jugaron un papel importante y su existencia se prolongó hasta después de establecida la independencia. Algunas cofradías continuaron creándose incluso a inicios del siglo XX, pero decayeron y/o desaparecieron cuando los provincianos en Lima comenzaron a organizarse en asociaciones mutualistas de carácter provincial.

El padrón de indios de Lima de 1613

El 5 de setiembre de 1613, el Virrey Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros comisionó al Notario Público, Miguel de Contreras, para que:

...con mucho cuidado y advertencia empadronareis y alistareis todos, los indios, indias y muchachos de todas edades y estados, que estan y residen en esta dicha ciudad excepto los del pueblo del cercado inquiriendo y averiguando los que viven en servicio y casa de españoles de cualquier estado

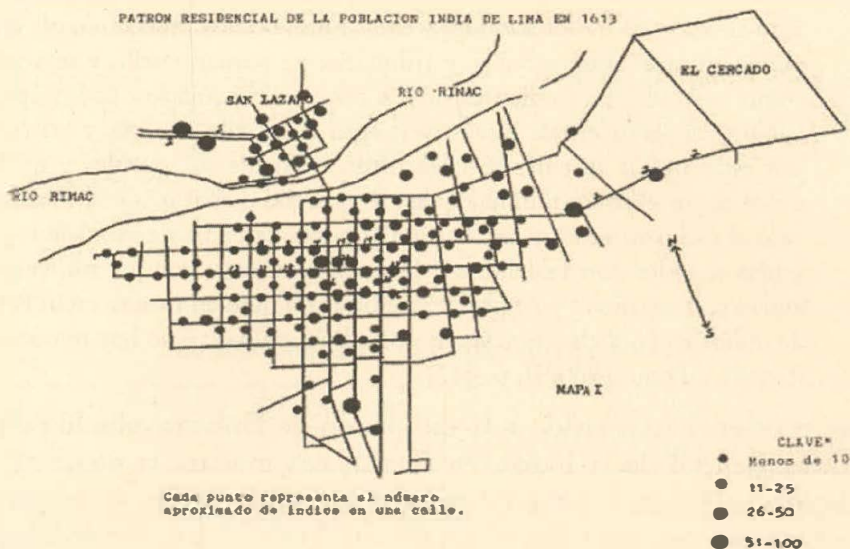
y calidad que sean y en rancherías de por sí matriculándolos por sus calles y becindades sin reservar ni exceptuar ninguno... (Contreras [1613] 1961, p. 2, publicado por Charney 1988, p. 5).

El notario cumplió lo solicitado. Según una nota de Charney:

La mayor parte de la información siguiente fue reunida para cada residente indio de Lima: sexo, estado civil; la provincia, pueblo, aldea o ciudad de origen; ocupación: edad; tiempo de residencia en Lima; el nombre y la edad de sus hijos: posesión de esclavos o bienes inmuebles bajo la forma de casas o tiendas; y, los nombres de sus caciques o encomenderos. Por supuesto, no toda la información estaba completa o era exacta. Por ejemplo, el empadronador algunas veces calculaba la edad de los niños según su apariencia física cuando el indio(a) estaba inseguro con respecto a su edad. Las aproximaciones también se aplicaron en algunos casos cuando se trataba de tiempo de residencia, y cuando algunos indios no se acordaban del nombre de sus caciques o encomenderos. Sin embargo, estas brechas de información casi no impiden un análisis adecuado de los datos del censo. Es importante notar que el censo sólo incluye a los indios residentes en la misma Lima y no a aquellos ubicados en la reducción de El Cercado localizada en las afueras de la parte oriental de la ciudad (Op.Cit.: 8).

Lo primero que observa Charney, al analizar los resultados del censo es que los residentes indios estaban esparcidos en toda la ciudad y no concentrados en algún barrio o lugar específico de la ciudad. Sin embargo, dice que “el grado de la mixtura racial y étnica difería según áreas y calles. Por lo general, en las áreas periféricas más pobladas de Lima, los indios vivían entre ellos, usualmente en viviendas humildes. Incluso en estas áreas, los indios no estaban aislados de los residentes no indios” Un ejemplo de esto fue el barrio de San Lázaro. Según el censo los habitantes de la Calle Malambo (# 1) eran españoles, mestizos y mulatos los que alquilaban alojamientos a los indios. (Ibíd., p. 9). También se dio el caso de que algunos de los ciudadanos y funcionarios municipales más ilustres vivían a proximidad de los indios y algunos de estos comerciaban con estos españoles y alquilaban alojamientos de ellos, y otros, como los sirvientes domésticos vivían en muchas casas de familias españolas.

Otro aspecto saltante del censo muestra que la población india de Lima asumió un papel importante en la economía de la ciudad. Según la fuente citada, se encontró que en Lima el 64% de los 1173 indios varones económicamente activos, entre los 10 y 50 años, formaba parte del sector secundario o de transformación, mientras que el 87% de este total se dedicaba a labores no agrícolas. Los indios eran jornaleros o aprendices en ocupaciones que involucraban mayor o menor destreza tales como la



Tomado de Charney, Paul (1988) "El indio urbano" En: *Histórica* Vol. XII N° 1: s/n.

sastrería, zapatería, hilandería de seda, confección de sombreros, de sillas, de alfombras y albañilería, bordado, herrería, carpintería y la fabricación de herramientas, lo que sumaba 614 varones o el 52% de todos los sectores. Karen Spalding encontró en su análisis de documentos del siglo XVII que la población india de Lima se inclinaba por los oficios que requerían menor esfuerzo físico (Spalding 1967, En: Charney Op. Cit.).

Los "indios urbanos" de Lima, debido al contacto diario con los españoles, habrían asimilado la cultura hispánica: compraban vestidos, joyas artículos domésticos y hasta propiedades y esclavos como los españoles. Pero este proceso de asimilación fue solo parcial. Las cifras del censo para los matrimonios indios muestran que éstos eran endogámicos. Charney señala que solamente hubo 32 matrimonios de indios con negros, mestizos, mulatos o españoles (Ibid., p. 15). Esta situación no excluye los contactos sexuales extramaritales y nacimientos ilegítimos que no fueron tomados en cuenta por los empadronadores, pero mostraría un rechazo social al matrimonio interétnico y/o discriminación racial. La conclusión de Charney es que la endogamia era real.

El cronista indio Felipe Guamán Poma, también estuvo en Lima en aquella época vio en ella un "mundo al revés" y aparte de describir los aspectos más negativos, se quejó de que "no hay quien pague el tributo" ya que los indios abandonaban sus lugares de origen con el fin de evitar ese pago:

El dicho autor, habiendo entrado a la dicha ciudad de los Reyes de Lima vido atestado de indios ausentes y cimarrones hechos yanaconas, oficiales, siendo mitayos, indios bajos, y tributarios se ponían cuello y se vestían como español, y se ponían espada, y otros se tresquilaban por no pagar tributo, ni servir en las minas; veis aquí el mundo al revés y así como ven estos indios ausentes se salen otros indios de sus pueblos y no hay quien pague el tributo, ni hay quien sirva en las dichas minas; y asimismo vido el dicho autor muy muchas indias putas, cargadas de mesticillos y de mulatos, todos con faldellines y botines, escofietas, aunque son casadas andan con españoles y negros, y ansí otras no quieren casarse están llenos de indios en las dichas rancherías de la dicha ciudad, y no hay remedio ... (Guamán Poma 1980, II, p. 447).

Un documento relacionado a la extirpación de idolatría, ubicado en el Archivo General de la Indias, en Sevilla, nos muestra la presencia de indígenas que iban a Lima de manera temporal. En las declaraciones brindadas por caciques y moradores del pueblo de Concepción de Chupas ante el visitador Luis de Mora y Aguilar el 5 de febrero de 1614, que se encuentran en el respectivo "Expediente de la extirpación de idolatrías" los susodichos manifestaron:

Item que quando van a la plaga de Lima estos confessantes y todos los indios de este pueblo, hazen un taqui general que dura uno y dos días, vistiéndose vestidos diputados para esto, en el qual taqui piden a la huaca Llacsaruna los lleve a Lima y buelva con salud y mucha plata y los dichos hechizeros offrecen sacrificios a las dichas huatas. (En: Duviols 1966:502).

La Población indígena de Lima durante en el siglo XVIII

Durante siglo XVIII la población de Lima no cesó de crecer. Quizás lo más saltante es que la población de negros esclavos aumentó considerablemente. Pilar Pérez Cantó¹⁰ ha estudiado la población limeña en el siglo XVIII. Para las estadísticas de ese momento histórico hay un problema casi insalvable, ya que o bien se aumentaba la población para darle mayor importancia a las ciudades o bien las cifras eran menores a población debido a que ciertos sectores se ocultaban por el temor a pagar impuestos u otras causas. Pérez Cantó ha estudiado los siguientes documentos:

- 1) Censo original de Lima, realizado en 1700. (Numeración de Lima 1700, Biblioteca Nacional de Madrid).
- 2) Resumen oficial publicado por el *Mercurio Peruano* del recuento de 1791.

10. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015012899749;view=1up;seq=446> "LA POBLACIÓN DE LIMA EN EL SIGLO XVIII" En: Boletín Americanista XXIV-32, 1982, p. 383-407 Barcelona

3) Comentarios a estos censos y otro tipo de datos demográficos hechos por autores coetáneos.

Ella compara los datos obtenidos para la Lima de 1700 con los de la Lima de 1790. La población creció en más del 42% pero la población indígena lo hizo en un ritmo inferior, pasando de ser en 1700 el 11.7% del total de habitantes al 7.9% en 1790. En este cuadro mostramos las cifras:

Cuadro 1
Composición de la población por etnias

Etnia	Año 1700	%	Año 1790	%
Espanoles	19.632	56.5	18.862	38.1
Indios	4.063	11.7	3.912	7.9
Mestizos			4.631	9,3
Mulatos	3.370	9.7	5.972	12,1
Cuarterones			2.383	4,8
Ouinterones			219	0,4
Negros	7.659	22.1	8.960	18,1
Zambos			3.384	6.8
Chinos			1.120	2.2
Total de habitantes	34.724	100.0	49.443	100.0

(Elaborado en base a Pérez Cantó 1982, p. 90)

Si bien porcentualmente la población indígena fue en descenso, no dejó de ser un grupo muy activo. Los indígenas se visibilizan durante las fiestas religiosas (participaban con sus cofradías) y en las llamadas “fiestas políticas coloniales” de las que se hacían “relaciones de fiestas” que se tenían que redactar a manera de informe de lo acontecido durante ellas.

NOTICIAS SOBRE LA MÚSICA DE LOS “INDIOS” EN LIMA COLONIAL

La presencia de los indígenas en la Lima colonial, se evidenció también a través de su participación de algunos de ellos como músicos y como parte de las fiestas virreynales. Andrés Sas, músico belga que investigó en los Archivos de la Catedral de Lima (ACL), informa que desde antes de 1565, y durante muchos años, los “indios trompeteros” moradores de Surco y los

“chirimieros” de la Magdalena fueron contratados para tocar en las ceremonias en la Catedral de Lima¹¹.

La participación de las cofradías en las ceremonias religiosas fue oportunidad para la exhibición de danzas practicadas por los esclavos negros y los indios residentes en Lima. En el libro de cabildos, en 1586 se lee:

E que asimismo se aperciba a los mayordomos de las cofradías de los mulatos y negros que ay en esta ciudad que saquen sus dancas como son obligados y lo suelen hazer otros años y lo mismo a los indios que tienen cofradía (LCL X, p. 343. Citado en Tompkins 2011, p. 25).

A fines del siglo XVI, el pueblo de El Cercado era ya el asentamiento de indios más reputado de todo el Perú y esa reputación también se debía a que entre sus moradores había buenos músicos que estuvieron presentes en “todas las fiestas en la ciudad de Lima”. En agosto de 1597 Pablo J. de Arriaga SJ, desde la “ciudad de los Reyes” escribió una carta de al general de la orden, Claudio Aquaviava, donde señala:

Este pueblo [Santiago del Cercado], que está fuera de Lima, es todo de indios, donde se reducen para que tengan más doctrina los que avían de andar sin ella de una parte a otra descarriados; y en edificio y servicio de iglesia, por tener muy buena música de instrumentos [el resaltado es mío] con la qual se celebran todas las fiestas en la ciudad de Lima, puede ser exemplo y dechado de todos los demás pueblos del Pirú. A los indios se acude no sólo remediando sus necesidades espirituales sino también las corporales; especialmente este año que por razón de una pestilente enfermedad que affigió grandemente a este pueblo y sacó a muchos desta vida, no solamente acudían al remedio de sus almas los dos Padre a cuyo cargo está esto, sino así ellos como el Padre Rector acudían a servilles en el hospital que está pared en medio de nuestra casa. (MP VI:354. Publicado en Coello 2002, p. 207).

Como ya se ha visto, en esa época Lima ya era una ciudad multiétnica. No puede sorprendernos entonces la mención que hace Mateo Rosas de Oquendo en su obra *Sátira a las cosas que pasan en el Pirú* en el año de 1598¹² sobre instrumentos musicales y danzas que se tocaban y bailaban en Lima en ese entonces. El autor menciona los *atabales* que tocaban los

11. Como ejemplo reproduzco lo siguiente: El 14 de octubre de 1565 el ecónomo Fernando de Ribera pagó 6 pesos “a los Ys (indios) trompetas de Sulco (Surco) porque tañeron El día que se puso la primera piedra de la iglesia nueva y las vísperas que fue a catorze de Octubre de 1565 años”. Cuatro tocaron (ACL3, L. I. En: Sas 1970-1971:249)

12. Sobre el particular puede leerse el artículo de Louise K. Stein “De Chacona, Zarabanda y La púrpura de la rosa” en Castillo Durante, Daniel (2002) y Borka Sattler Perú en su cultura Canadá Université de Ottawa, Prom Perú.

negros; las valonas que se danzaban y los *zambapalos* que se tocaban; las *guitarillas*, *harpas*, *vibuelas* y *discantes* que se tañían. Nos informa también que las doncellas bailaban el *sarba palo* y el *Puertorrico*, la *zarabanda* y la *valona*, la *churumba* y el *taparque* y la *chacóna* y el *totarque*. De la mayoría de estas danzas no tenemos mayor noticia, podría asumirse que unas fueron danzas traídas por los conquistadores de España y, otras, danzas mestizas traídas de Centroamérica y quizás alguna surgida en el Perú.

Además de esas danzas, es necesario señalar que los “indios comarcanos” de Lima tenían danzas que eran parte de su “identidad étnica” y se conocían como “danzas de indios” y ciertas ocasiones se bailaban en Lima como sucedió durante las fiestas que se realizaron en esa ciudad en 1610 con motivo de la beatificación del posteriormente santo Ignacio de Loyola. Esto lo podemos leer en la Relación de las fiestas que en la ciudad de Lima se hicieron por la beatificación del bienaventurado Padre Ignacio de Loyola, fundador de la Religión de la Compañía de Jesús, hechas imprimir por D. Alonso de Saravia Sotomayor, Alcalde de Corte, de la Ciudad de los Reyes¹³, impresa por Francisco del Canto:

Regozijaron su parte esta procesión veinte y tantas danzas de Indios, que con diversas invenciones vinieron de los pueblos comarcanos, por orden de Don Gerónimo de Avellaneda Corregidor de los Naturales, caballero de mucha suerte. A las seis de la tarde llegó la procesión a la Iglesia, y fue recibida con una salva de mosquetes (que también al aire dispararon) Clarines, Trompetas, Chirimías, repique de Campanas, Pífanos, Caxas, y vanderas, que en la torre de la compañía tremolaban (...) (Relación... 1610, f. 5)

En 1621 el padre Joseph de Arriaga observó con mucha preocupación, que en Lima (como en otras partes del Perú) no se habían desterrado las fiestas idolátricas y que las continuaba haciendo disfraces como rito cristiano:

antes usaban de todas éstas públicamente y hacían sus fiestas y danzas a la vista de los españoles y curas y aquí en el Cercado de Lima las hemos visto muchas veces. Y es cosa cierta y averiguada que en muchas partes con achaque de la fiesta del Corpus, hacen la fiesta de Oncoymita (Arriaga (1910, p. 45 [1621], Cap. VIII).

Se sabe también que en la fiesta del Corpus Christi, celebrada en Lima en 1639, participaron 26 cofradías de españoles, 19 de indios y 40 de negros y mulatos, sin contar aquellas que no estaban reconocidas por el Arzobispado¹⁴.

13. Disponible en <https://www.wdl.org/es/item/13760/>

14. AAL, Cofradías Leg. 32^a. Exp 46 Lima 1648, citado por Lévano (2004, p. 113).

En el *Tratado de los evangelios* de Francisco de Ávila, de 1648, se menciona que los “naturales” tocaban la guitarra y cantaban en Amancaes en Lima y en otros lugares:

A ver dezidme quando, en que tiempo estais más alegres, y contentos, sin cuydado, que os solicite? Quánto dura esso? Padre, quando con mis amigos vamos trato que nos vamos a holgar a alguna parte. Así como aquí en Lima a los amancayes; y en Cuzco a Ccantut, Collquemachacchuay, Suchuna y en Chuquisaca a Quirpicancha, y en aviendo llegado allí con nuestras guitarras, nuestra comida hombres, y mugeres baylamos la cacchua, y otros bayles, y nos reymos, y jugamos, y en aviendo merienda la comemos con mucho gusto, y bevemos, y nos convidamos, y luego tocando la guitarra cantamos y bolvemos a la ccachhua, y algunos estamos con nuestras mugeres, y otros con sus mancebas, y amigas... (Ávila 1648 I, pp. 42-43. Citado por Estenssoro 1992, pp. 381-382).

Los pobladores indios de Lima estaban obligados a participar en las fiestas virreinales y en algunas de ellas su presencia fue masiva. En el mes de diciembre de 1659 se festejó en Lima el nacimiento del príncipe español don Felipe Andrés Próspero. En el Diario de Lima de Mugaburu se lee:

Los indios Martes 23 del dicho mes hicieron la fiesta los indios, donde hubo un castillo en la plaza, y salió el rey Inga y peleó con otros dos reyes hasta que los venció y cojió el castillo; y puestos todos tres reyes otorgaron las llaves al Príncipe que iba en un carro retratado; y salieron a la plaza todos los indios que hay en este reino, cada uno con sus trajes que fueron más de dos mil los que salieron, que parecía la plaza toda plateada de diferentes flores, según salieron los indios bien vestidos y con muchas galas. Hubo toros aquella tarde y salieron dos indios a garrochear a los toros. Fiesta de mucho regocijo para todos, y dicen que llevaron la gala de todos, con que cesaron las fiestas. (Mugaburu VII, p. 54).

“Las relaciones de esas fiestas” se pueden definir, según Richard Parra Ortiz (2009) como “descripciones literarias de los eventos, ceremonias, vestidos y decorados de las fiestas que incluían, con frecuencia, una relación de los participantes de la misma, ya sea autoridades políticas, religiosas o civiles o indios, mulatos y negros”¹⁵. Parra Ortiz ha ubicado en la Biblioteca Nacional de Madrid cuatro “relaciones”:

1. Júbilos de Lima y fiestas reales, que hizo esta muy noble y leal ciudad, capital y emporio de la América austral, en celebración de los augustos casamientos del serenísimo señor Don Luis Fernando, príncipe de Asturias, N. Señor, con la serenísima señora princesa

15. Parra Ortiz, Richard (2009) “Máscaras, armonía e imperio: Las fiestas de “naturales” Lima (siglo XVIII)” En: http://www.elhablador.com/dossier17_parral.html

de Orleans, y del señor rey cristianísimo Luis décimo quinto con la serenísima señora Doña María Anna Victoria, Infanta de España, ordenadas y dirigidas por el Exmo. Sr. Don Fray Diego Morcillo Rubio de Auñón, arzobispo de la Plata, virrey, gobernador y capitán de los reinos del Perú, Tierra Firme y Chile y escritas por el Doctor Don Pedro de Peralta Barnuevo y Rocha, contador de cuentas y particiones de esta real audiencia, y catedrático de Prima Matemáticas en esta real universidad. En Lima, en la imprenta de palacio. Por Ignacio de Luna y bohorques. Año de 1723.

2. El Día de Lima. Proclamación Real, que de el Nombre Augusto de el Supremo Señor D. Fernando El VI. Rey Católico de las Españas, y Emperador de las Indias. N. S. Q. D. G. Hizo la muy Noble, y muy Leal Ciudad de los Reyes Lima, Cabeza de la América austral, fervorizada a influxo del Zelo fiel, del cuydadoso Empeño, y de la amante Lealtad del Excelentísimo Señor Don Joseph Manco de Valasco, Caballero de la Orden de Santiago, Teniente General de los Reales Ejércitos de S. M. C. Virrey, Governador, y Capitán General de estos Reynos del Perú, y Chile & de cuyo orden se imprime. Con la relación de la solemne Pompa de tan fausto feliz aplauso, y de las Reales fiestas, con que se celebró. Año de 1748.

3. Fiestas de los naturales de esta ciudad de Lima y sus contornos, en celebridad de la exaltación al trono de S. M. el señor Don Carlos III. Nuestro Señor (que Dios prospere). Año 1760.

4. Descripción de las reales fiestas, que por la feliz exaltación del señor Don Carlos IV al trono de España y de las Indias, celebró la muy noble ciudad de Lima, capital del Perú. Lima Imprenta real de los niños expósitos. Año de 1790¹⁶.

Júbilos de Lima es una obra poco difundida de Peralta Barnuevo, y es la crónica de las fiestas realizadas en la Ciudad de los Reyes por la noticia de las bodas de Luis Fernando, Príncipe de Asturias, con la Princesa de Orleans, y de la Infanta María Ana Victoria con el Rey Luis XV de Francia. Las fiestas se iniciaron la noche del 11 de abril de 1722 con los fuegos a cargo del gremio de los “Mercachifles, Tabaqueros, y Caxoneros” (Peralta,

16. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnesearch/biblioteca/Descripcion%20de%20las%20reales%20fiestas,%20que%20por%20la%20feliz%20exaltacion%20del%20Se%C3%B1or%20Don%20Carlos%20IV,%20al%20trono%20de%20Espa%C3%B1a,%20y%20de%20las%20Indias,%20celebr%C3%B3%20la%20muy%20noble%20ciudad%20de%20Lima%20capital%20de%20Per%C3%BA%20%20%20%20%20/qls/Arrese%20y%20Layseca,%20Francisco%20de/qls/bdh0000089675;jsessionid=0F5506445C0312136C711330DF4F7540>

Júbilos..., f. s. n.). Los veintisiete gremios de la ciudad participaron y el 24 de abril se dio término a la Sexta Fiesta, y tocó turno a las “festivas demostraciones que executó el rendido zelo de los Originarios Naturales, que de los antiguos moradores de este Reyno habitaban en esta Ciudad y en sus contornos”. (Júbilos..., f. s. n.). Se representó una “máscara” consistente en un “paseo de incas”, lo que constituyó una constante en las “fiestas de los naturales”. En la fiesta participaron músicos indígenas:

Traxeron á S. Exc.el aviso deseado del Paseo algunos Oficiales militares destinados para pedir su superior licencia. Entró el Maestre de Campo del Regimiento de los Naturales de este Ciudad, nombrado D. Salvador Puycon (principal director de estas funciones) acompañado del Sargento mayor, y numero de Comisionarios y Ayudantes. Oyose desde luego resonar en la Plaza la alegre música de varias Chirimias, que jugaban quatro Indios, vestidos de camiseras recamadas de vivos matizes y de mantas del más fino tejido del Pays, que terciadas al ombro llevaban todo el ayre que en su vso antiguo no tenían, ceñida la frente del general adorno de la trenza o faxa que entonces era de oro, y calzado el pie de sus oxotas, que ataban con lazos de lucidos cordones. Acompañados de la militar harmonia de los Tymbales, hacian va concierto, en que hasta el golpe era sonoro. (Júbilos..., f. s. n.).

Se tiene también la descripción hecha por Jerónimo Fernández de Castro, un libro impreso en Lima en 1725, con 139 páginas, bajo el título de *Eliseo Peruano*, solemnidades heroicas y festivas demostraciones de Júbilos que se han logrado en la muy Noble y muy Leal Ciudad de los Reyes Lima, Cabeza de la América Austral, y Corte del Perú, en la Aclamación del Excelso Nombre Augusto, Cathólico Monarca de las Españas y Emperador de la América Don Luis Primero, donde se da cuenta de las solemnidades realizadas en Lima con motivo de la abdicación de Felipe V a favor de su hijo Luis.

Carlos A. Romero, en su artículo “Una supervivencia del Inkanato durante la Colonia” comenta y reproduce pasajes interesantes de *Eliseo peruano...*:

Terminados los actos oficiales el turno fue de los “gremios” de indios quienes los días 26, 27 y 28 de enero de 1724 presentaron El Taqui del Chimo, el taqui de las ñustas y otros “taquis”. Se describen también instrumentos musicales: “clarines, y caxas, arpas, laúdes y flautas” y también “(...) una tropa de instrumentos músicos de su tiempo, marinos Caracoles, ciertas flautas, a quien llaman quenaquenas, (cuya música tiene más de lúgubre que de apasible), varios tanbores, a que hianza (sic) con trabajo uno de tan disforme magnitud, que apenas lo podían sostener dos hombres, y otras especies (...)” (En: Romero 1936: 81-98).

Parra Ortiz observa que:

(...) en estas fiestas, representadas en Lima, destaca la participación de caciques e indios “nobles” básicamente de la costa norte así como la caracterización de un gobernante “originario” (pre inca) de la misma región (el gran Chimo). Por ejemplo, tanto en las relaciones incluidas en El día de Lima como en los Júbilos de Lima de Peralta, los indios crean una representación gloriosa del pasado incaico en el que además incluyen la figura de un gobernante costeño anterior a los incas, comunicando con ello, no solo la mezcla de dos tradiciones, la española y la cuzqueña, sino también la necesidad de reivindicar un supuesto legado político local. Por su lado, la repartición de los papeles privilegiaba sobre todo a caciques, el representante del Cuzco es el único de quien se consigna un cargo político destacable. (Parra Ortíz, Op.cit.).

En la fiesta de 1748 los roles fueron asignados de la siguiente manera:

A Huáscar Inca, lo representó el cacique del pueblo de Pachacamac del corregimiento del Cercado. A Huayna Capac, el del pueblo de Magdalena, ubicado en la costa de Lima. A su antecesor, Túpac Yupanqui, un natural de la provincia de Huarochirí en la sierra de Lima. A Pachacútec, un niño proveniente de Huaylas, la sierra norte del Perú. Su colla provenía de Chancay y la infanta que los acompañaba de Chilca, ambos pueblos costeros de Lima. A Viracocha, Don Valentín de la Rosa Mino-Lluli, “descendiente de los primeros caciques y pobladores del Pueblo de Lambayeque” (El día de Lima 1748: 255).

A Yahuar Huaca lo representó un natural del Cercado de Lima; a Inca Roca, uno de Huarochirí; a Cápac Yupanqui, a Mayta Cápac y a Lloque Yupanqui, tres de Lambayeque. A Sinchi Roca, un natural del Cercado de Lima. Al último de tan magnífica serie era Manco Capac, que fue el Inca primero, y el origen de su Imperio lo copió Don Felipe Huamán Navarro, principal de la Ciudad del Cuzco, y Ministro del Tribunal de Santa Cruz” (El día de Lima 1748: 258).

La fiesta de 1748, también fue descrita por el viajero francés Courte de la Blanchardière quien publicó *Nouveau Voyage faite au Perú*. En esta obra se puede leer:

En el mes de febrero de 1748 hubo fiesta en Lima por la coronación del rey Fernando. Además de las iluminaciones y fuegos artificiales que duraron ocho días, y tres o cuatro comedias que se representaron, obligaron a los indios de la ciudad y alrededores a vestirse como sus antepasados antes de la conquista del Perú. Fue el 22 que se reunieron y salieron de una plaza de la ciudad, divididos en trece naciones o reinos, tal como vivían en esos tiempos. Cada nación tenía su Inca o Rey, precedido por sus súbditos vestidos a la manera del reino que representaban, y avanzaban cantando y bai-

lando delante de su Rey (...). Luego venían las indias del mismo reino que precedían cantando y bailando a su Reina (...). Luego aparecía otra nación que marchaba en el mismo orden que la primera, pero con la diferencia de que cada Rey y Reina y sus súbditos estaban vestidos, bailaban, cantaban y llevaban en sus manos instrumentos propios de su nación. (Blanchardière 1751, pp. 133-135).

En el N°47 de la *Gaceta de Gobierno* (citada por Domingo Angulo en La metropolitana de la Ciudad de los Reyes) se relata como en la víspera de la fiesta del Corpus Christi de 1755, con ocasión de la reconstrucción de la catedral poblóse esta [la plaza] de una multitud extraordinaria de danzas distribuidas en varios coros y compañías, de gigantes, matachines, doctorados, panalivios, chimbos, pallas y otros saraos, torneos y juguetes de sazoadísimo gusto y donaire tan rica y uniformemente vestidos que excede a toda ponderación (Citado en Rohner 2016, p. 149). Hasta ahora, para la ciudad de Lima, es la más antigua citación de las danzas de chimos (“chimbos” en el documento) y pallas, que se haya encontrado.

Pero seguramente las fiestas realizada en Lima desde fines 1789 hasta febrero de 1790 con motivo de la proclamación de Carlos IV son las que han sido objeto de más detalladas relaciones¹⁷. Bartolomé de Meza, “teniente de milicias de la nación índica y comerciante almazenero”, comisionó al poeta español radicado en Lima, Esteban Terralla y Landa, la descripción de las “fiestas de los naturales” celebradas en Lima en febrero de 1790. Terralla a pesar del poco tiempo que dispuso para hacer la relación cumplió su objetivo y la misma se publicó con el pomposo título de *El Sol en el mediodía: Año Feliz y júbilo particular con que la Nación Indica de esta muy noble ciudad de Lima solemnizó la Exaltación al Trono de Nuestro Augustísimo Monarca el Señor Don Carlos IV*¹⁸. Terminadas las fiestas, se envió una copia de *El sol en el medio día* a España junto con varias peticiones en las que Meza le suplicaba al Rey el reconocimiento de sus servicios a la monarquía española.

Como afirma María Soledad Barbón:

El Sol del mediodía es una obra singular en varios sentidos. Hemos aquí una de las pocas muestras de una relación de fiestas indígenas escrita con ocasión de una celebración monárquica durante la época colonial por encargo de la misma población indígena. Por añadidura, la extensión de esta

17. Existen dos relaciones para esa fiesta: a) el informe oficial de todas las fiestas limeñas para Carlos IV escrito por Francisco de Arrese y Layseca por encargo del Virrey Teodoro de Croix titulada *Descripción de las reales fiestas* (ver supra) y b) la de Esteban de Terralla y Landa.

18. Disponible en <https://archive.org/details/elsolenelmediodi00terr>

relación poética no sólo excedía considerablemente a la descripción que normalmente se dedicaba en los informes oficiales a las celebraciones indígenas; además, era más extensa que la descripción de la totalidad de las fiestas reales organizadas por la ciudad de Lima para la proclamación de Carlos IV. (Barbón 2010, pp. 166-167).

El Sol del mediodía, requiere de un estudio particular. A pesar de haber sido citado por Arturo Jiménez Borja (1949) en la segunda parte de su artículo “Coreografía Colonial”, y después por Estenssoro (1989), en *Música y Sociedad Coloniales*, no se le ha dado la importancia que merece para el estudio de lo que pudo ser la música y danzas de los indígenas pobladores de Lima y sus alrededores a fines del siglo XVIII. Debo señalar que la descripción es bastante minuciosa. En ella se encuentra la referencia más antigua a las danzas con tijeras. Con respecto a los vestuarios, sorprende la similitud existente entre el vestuario de “la danza de chimo” en las acuarelas de Martínez de Compañón y la descripción que Teralla hace de la misma danza:

Cierra este Carro digno de alabanza
con una hermosa y muy lucida Danza
entre diez y seis chimos del Chorillo,
cuyo preciosos adorno, cuyo brillo
realza en lucimiento sus personas;
siendo de piedras ricas las Coronas
con el Sol refulgente por delante,
y la Luna al reverso del Turbante;
Los ponchitos de tela, y los Calzones,
de rosado color y bombachones;
de encaxes finos se guarnecen estos;
son Diamantes, y Perlas sobrepuestos
de sus vistosos exquisitos trages
haciendo los brillantes maridages;
porque de tanto adorno la grandeza
se pudiese hermanar con la destreza
del bayle mas lucido y, mas galano,
en que achuelas adornadas en la mano
de la Nación demuestra el uso antiguo,
que no está del presente muy contiguo:
alzan, danzando el buelo:
ocupan la otra mano de un Pañuelo
para darle a la Danza mayor ayre,



Baltazar Martínez de Compañón Trujillo del Perú "Ydemdel Chimo" f. 147.

y que puedan lucir con mas donayre,
va la pierna desnuda, el Pie en Chinelas
imitando sus Indicas escuelas.

Voy a resumir en un cuadro las danzas que se interpretaron en esas fiestas.

ORDEN	NOMBRE DE LA DANZA	“PUEBLO DE INDIOS”
Carro Primero	Mojigangas	
	Danza de PAYAS	Pueblo del Cercado
	Danza de Chimos	
	Huancas	Barrio nuevo
	Chimos	Barrio de Malambo
Segundo Carro	“Danza de Hortelanos” se llama “Huamanguina” (con “tixeras”)	Pueblo del Cercado
	Danza de Huaylillas (con Payas)	Cieneguilla y Late
	Danzantes de Sombrero y Chupa (con tixeras)	Late
	Parlampanes	
	Danza de Chimos	Pueblo de Chorillo
Carro Tercero	“Matachines” (con vejigas)	Pueblo de Magdalena
	Xivaros	Bella-vista
Carro cuarto	Nueve Niñas (con Sonajillas)	Pachacamac
	“Danzantes con turbantes y tixeras”	Carabayllo
	Negritos	Ollería de Cocharcas
	Payas	

En la Descripción... la relación es la siguiente:

Fiesta de los naturales

Los últimos en orden que celebración con públicas demostraciones la Coronación de nuestro Monarca, fueron los Naturales originarios de los antiguos moradores de este Reyno. La costumbre los ha separado en iguales ocasiones de los demás Gremios. Dirigidos por el Subdelegado del Cercado Don Manuel María del Valle lograron acreditar su amor al Soberano con excelentes, y admirables funciones. Correspon//dieron en algún modo con ellas a la benefica piedad con que los recomienda la Real Clemencia, pues hicieron manifiesta su alegría prodigando todos los tesoros en testi-

monio de su reconocimiento. Los Comisarios, que con Instante esmero llenaron las obligaciones de su ministerio, fueron Don Bartolomé de Mesa, Teniente de Milicias de su Nación, Don Ramón Landaburu, y Don Ilario Gómez.

El día 7 de Febrero amaneció adornada la Pila de la Plaza mayor, en forma de un ameno jardín. Quatro Arcos a la indica enlazados de mimbre, y vestidos de flores la hermoseaban por la parte exterior. En su taza se veía nadar multitud de paxaros, y aves.

Al amanecer el siguiente día se anunció la magnificencia de la tarde con un repique general de campanas, salva de la Artillería. Repitiose esta demostración a las dos de la tarde, hora en que estaba la Plaza ocupada por un innumerable y lucido concurso.

Al presentarse en su Galería el Excelentísimo Señor Virrey, apareció en un famoso Caballo blanco, con rico adorno bordado de plata sobre terciopelo, el Embaxador Emisario destinado para pedir á su Excelencia la venia de principiar la función. Venía vestido á lo Indico con manto Real de tizú de oro, y turbante adornado de inestimables joyas de Diamantes. Acompañabanlo doce Lacayos, y precedía una Comparsa de diez y seis músicos.

Despues de haber circulado la Plaza, llegó al lugar de su Excelencia, y subiendo al tablado dispuesto anteriormente para el efecto, recitó denodadamente su arenga, y salió luego á conducir los Carros preparados para la festividad de la tarde.

Antecedía al primer Carro una agradable máscara compuesta de ocho enanos, seis hombres obesos con dos caras, Y otras ridículas figuras, que divirtieron con la propiedad de sus movimientos.

Seguían á esta invención dos danzas, cada una de ocho Payas: otra de ocho *Chimbos* con hachuelas en las manos, y variedad de Alhajas: una Peara de llamas enjalmadas con tizú de plata, y cargadas de barras del mismo metal, tejos de oro, y varios instrumentos de minería. Conducíanlas seis Arrieros montados en buenos Caballos, aderezados con enjalmas de terciopelo Carmesí sobre bordadas de oro, batiendo cada uno su bandera blanca, en cuyo centro se leía *VIVA CARLOS IV*. Continuaba el primer Carro, tirado de quatro Mulas, y ocupado por Veinte y una personas, que representaban el Tiempo, Ceres, y Flora con diez Ninfas. Cada una guardaba en su vestido la conformidad de la alegoría.

La Mina de Oro vestida de tizú do oro, la de Plata con telas del mismo metal, la de Azogue con plata mezclada de color azul, y todas á competencia alhajadas con preseas de oro, brillantes, y perlas. Y terminaban el acompañamiento otras dos danzas de ocho personas cada una, en quienes se observó con la misma gala la propiedad de sus trages.

Cada una de las referidas Danzas en llegando al Tablado baylaban gallardamente al son de instrumentos, hasta que subiendo los que componían el Carro, les dexaban libre el sitio en que refirieron á su Excelencia la Loa que se ha impreso por separado, cuyo asunto era ofrecer al Soberano los ticos metales del Perú, extrahidos del abismo de las Minas con el trabajo de sus manos. Concluido el obsequio, caminaron la acción con harmoniosa y bien dispuesta, contradanza y seguían por la otra parte de la Plaza repitiendo sus canciones con indecible júbilo del Pueblo, dando de este modo lugar al segundo Carro.

Precedianlo doce Militares á Caballo con uniformes franjeados, y aderezos bordados de plata sobre terciopelo, con banderas desplegadas al hombro. Continuaba una Danza del Pueblo del Cercado, con turbantes guarnecidos de ricas joyas, y tixeras en las manos: otra no menos brillante, con varas vestidas de hermosas flores, y sonajas: otras en Chupas acompañando á la música con cascabeles, y tixeras. Seguialas inmediatamente el magnífico carro, que se distinguía por la inscripción que se lucia en su cumbre, *Lima feliz*. Ocupaba el centro una Matrona vestida ricamente á la heroyca, que llevando sobre la cabeza un Castillo coronado de laurel, una Palma en la mano izquierda, y en la derecha el Cetro Real, representaba la España dominando felizmente sobre las Indias. Hacianle corte tres Matronas Americanas, que sobresalían en diamantes, y perlas, renovando los votos de amor, y fidelidad hechos á los antiguos Reyes. Dos Americanos á los lados del Carro conducían dos Caballos cargados de los frutos territoriales, para presentar en obsequio al Soberano. Concluía el sequito de este Carro una Danza de *Chimbo Galanos* del Pueblo de los Chorrillos.

Así las Danzas que acompañaban á este Carro, y las personas que lo ocuparon, significaron su gozo ante su Excelencia con bayales, cantos, y Loa, girando luego por la Plaza corno el anterior, y los dos siguientes.

Antecedía al tercer carro una Danza de *Matachines* del Pueblo de la Magdalena, y otra de *Jibaros* del Pueblo de Bellavista, tan soberbiamente adornadas, como las antecedentes. En la parte superior lo decoraba una Águila con las Armas, de la Ciudad. Ocupabanlo el Perú festivo, la Virtud, y el Día, acompañados de algunas Ninfas, y varios Genios. Cerrabanlo una Danza de Payas chicas del Pueblo de Carabaillo.

Finalmente el cuarto Carro, precedido de una Danza del Pueblo de Lurin, y de doce hombres á Caballo con Armas, y Blazones Reales, custodiando las Magestades, cuyos Soberanos bustos venias colocados en la parte superior en un magnífico Trono; aludía á la firmeza, y duración de la Monarquía Española. Una gallarda Matrona simbolizaba á la Capital de Lima acompañada de seis Ninfas, que indicaban las familias nobles de la Ciudad. Un ayroso Joven figuraba, al Cabildo: Minerva con una lucida compañía de Ninfas, representaban los progresos de las Artes y Ciencias, bajo el Go-



bierno de los Soberanos reyes de España; Terminaba esta última Mascara con una Danza de Cocharcas, y otras de diversos lugares.

Las Danzas, las Canciones, y las Loas llenaron la tarde, que terminó con otra grande salva semejante á la que se hizo al rayar el día, retirandose muy complacido su Excelencia, y todo el concurso.

Para el siguiente día 9 del mismo Febrero tenían dispuesta famosa Corrida de Toros, que empezó desde la mañana con la fiesta llamada vulgarmente *Encierro*. Los Comisarios acompañaron á su Excelencia hasta el sitio donde se presentó á las tres de la tarde resonando al punto por todas partes armonioso eco de los instrumentos músicos. Despejaron la Plaza los dos Alcaldes de la Nación Indica; Don Bartolomé de Rivas, capitán, y Don Antonio Alvarado, Teniente de Milicias, con el Subdelegado Don Manuel Maria del Valle, manejado soberbios Caballos.

Para el siguiente día 9 del mismo Febrero tenían dispuesta famosa Corrida de Toros, que empezó desde la mañana con la fiesta llamada vulgarmente *Encierro*. Los Comisarios acompañaron á su Excelencia hasta el sitio; donde se presentó á las tres de la tarde, resonando al punto por todas partes el armonioso eco de los instrumentos músicos. Despejaron a Plaza los dos Alcaldes de la Nación Indica; Don Bartolomé de Rivas, Capitán, y Don Antonio Alvarado Teniente de Milicias, con el Subdelegado Don Manuel María del Valle manejando soberbios caballos adornados con la magnificencia correspondiente á la que se vio en el día anterior. Seguianlo doce Toreros vestidos con chupas de raso liso guarnecidas de galon brillante de plata, y chaquetas de lama atisuada, y todos los demás operarios no menos galanos, á proporción. Concluido el Paseo, dio principio la diversión con algunos fuegos de artificio á que siguió la lid, en que se desempeñaron admirablemente los Toreros de la Nación.

Como la tarde, en que las Danzas y los Carros pasaron la Plaza, no era tiempo bastante para observar menudamente la regularidad de los movimientos, la agilidad con que los executaban, la propiedad, y gala de los vestidos, la increíble multitud de diamantes, y perlas que adornaban á cada uno de los que componían la, celebra Mascara; concurren en los dos siguientes días. al Palacio del Excelentísimo Señor Virrey, que asistió gustoso á la festiva demostración. Testificoles su Excelencia la complacencia que le causaba la grandeza, y el esmero con que tan justamente se habían distinguido en celebrar las glorias de su amable Soberano y les repartió, con aquella liberalidad que le es propia, considerable copia de monedas de Oro y Plata.

Tales fueron las solemnes fiestas con que la muy noble, y muy leal Ciudad de Lima, manifestó su gozo por la Coronación de su amado, y excelso Soberano, el SEÑOR DON CARLOS IV. Quiera el Cielo conservarlo

por dilatado tiempo en el Solio para felicidad de estos Dominios, y concediéndole una numerosa descendencia, mantenerla en el Trono Soberano de España, y de las Indias hasta la consumación de los siglos. (Arrese y Layseca 1790, pp. 91-99).

La participación indígena en estas fiestas nos hace ver, aparte de “mostrar su fidelidad” al Rey, que era la exigencia oficial, el grado de protagonismo que los indios moradores de Lima y sus alrededores habían alcanzado en esa época, cosa que no fue aceptada por los españoles residentes en esta ciudad, quienes en 1799 en una larga carta de peticiones al Rey solicitaron:

12 [...] que se declare por S. M. que en las funciones de Fiestas Reales en que los Alcaldes ordinarios hacen el despojo de la Plaza, como que siendo las funciones propias del Cavildo, ellos que están a su cabeza lo representan, no deben mezclarse los Alcaldes Indios en semejante, y pública función, ni su subdelegado, aunque el costo, y demostraciones de regocijo y lealtad se hagan por la Nación Indica. Nota: sobre el capítulo que antecede, nada más hay que añadir que es intolerable ver al Subdelegado, y Alcaldes Indios hacer Papel principal en la Plaza pública y alternar con los Alcaldes Ordinarios. [...] (En Barbón, Op.Cit., p. 174).

¿Cómo fue posible que pudieran representarse tal variedad de danzas? ¿Existían grupos organizados que las practicaban? ¿Existían profesores de danzas? Estas preguntas no tienen respuesta en este texto, a lo más nos indican que de cierta manera se habían logrado preservar algunos caracteres culturales dentro de los habitantes de Lima pertenecientes a la llamada “nación índica”, tanto con respecto a los “indios yungas”, como los “de la sierra”: lengua, instrumentos musicales “al uso de su nación” y, las músicas y danzas más o menos mestizadas.

En este artículo no hemos mencionado al yaraví, del que suponemos ya se conocía en Lima en esos años. En 1791, en la polémica que sobre el particular se hizo pública en las páginas de el *Mercurio Peruano* se encuentra las letras de un yaraví traducido del quechua al castellano, lo que nos hace pensar que de algún modo esos yaravíes eran cantados, o al menos, conocidos en Lima.

Lamentablemente no he podido ubicar documentos que muestren aspectos de la vida cotidiana de los “indios urbanos” de Lima y alrededores. Sin embargo, cabe preguntarse ¿Al interior de sus casas hablaban entre ellos español o sus idiomas nativos: quechua, aymara, cauqui, muchic (chimo)? ¿Qué platos componían su menú diario?, ¿Qué música hacían, que canciones cantaban? Solo puedo responder de manera hipotética pero afirmativa desde mi experiencia como migrante de Huaraz a Lima, a inicios

la década 1970, y luego a Ginebra, Suiza, a mediados de la década de 1980 donde he podido observar un mismo patrón de comportamiento de los migrantes y su casi “subterránea” manera de conservar ciertos aspectos de su identidad.

Bibliografía

Barbón, María Soledad (2010) “El cabildo de Lima, lector de Terralla y Landa” En: *Calíope* Vol. 16, N° 1.

Bromley, Juan y Barbagelata (1945) *Evolución urbana de Lima*, Lima Municipalidad de Lima.

Cárdenas Ayaipoma, Mario (1980) *El pueblo de Santiago* Boletín IFEA IX, N° 3-4 p. 19-48.

Cárdenas Ayaipoma, Mario (2012) *La población indígena en el Valle de Lima*, Lima Fondo Editorial del Congreso.

Charney, Paul (1988) “El indio urbano: un análisis económico y social de la población india de Lima en 1613” En: *HISTORICA*. Vol. XII. N° 1.

Charney, Paul (2001) *Indian Society in the Valley of Lima, Peru, 1532-1824* New York, University Press of America.

Cobo, Bernabé (1639) *Fundacion de Lima, escrita por el padre Cobo de la Compañía de Jesús*, <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1014725>

Coello de la Rosa, Alexandre (2006) *Espacios de exclusión, espacios de poder: el cercado de Lima colonial (1568 -1606)*.

Concejo Provincial de Lima (1935) *Libros De Cabildos de Lima*.

Denegri, Francisca (2004) *El Abanico y la cigarrera*. Lima, IEP.

Harth-Terre, Emilio (1973) *Negros e indios: un estamento social ignorado del Perú colonial*. Lima, Editorial Juan Mejía Baca.

Lowry, Lynn (1988) “RELIGION y CONTROL SOCIAL EN LA COLONIA: El caso de las indios urbanos de Lima, 1570 – 1620” En: *Allpanchis* N° 32 Instituto de Pastoral Andina Sicuani – Cusco.

Pérez Cantó, Pilar (1982) *La Población de Lima en el siglo XVIII*. Universidad autónoma de Madrid, recuperado de, www.raco.cat/index.php/boletinamericanista/article/viewFile/.../164484

Romero, Carlos (1936) “Una supervivencia del Inkanato durante la Colonia” En: *Revista histórica* N° X: 76-94.

Sas, Andrés (1970-1971) *La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato*. Lima UNMSM – Casa de la Cultura del Perú

Terralla y Landa, recuperado de, <https://archive.org/stream/elsolenelmediodi00terr?ui=embed#page/n104/mode/1up>

MONUMENTA PERUANA, recuperado de, <http://www.sjweb.info/arsi/Monumenta.cfm>

“Padrón de los Indios que se hallaron en la Ciudad de los Reyes del Perú (1613-1614) hecho por comisión de don Juan de Mendoza y Luna, tercer Marqués de Montesclaros y XI Virrey del Perú (1607-1615)”, recuperado de, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000028573&page=1>

EL ANTISUYO Y SU CONTRIBUCIÓN A LA MÚSICA ANDINA: Las antaras

Carlos Sánchez Huaringa / karlos_202@hotmail.com

Resumen

Se cree que en el Altiplano Sudamericano, que alcanza a los países de Perú, Bolivia y Chile, se habría originado uno de los principales instrumentos musicales andinos precolombinos y que aún pervive con mucha vitalidad: las flautas de Pan, conocidos comúnmente como “zampoñas”, también “antaras” y “sikus”. La prolífica presencia de grupos de sikus o conjuntos de sikuris en el Altiplano, ha empujado a esta creencia que la ciencia arqueológica no ha podido respaldar. Con el descubrimiento de la “Civilización Caral” se trasladó esta creencia a la costa peruana, pero nosotros pensamos que el inicio de las flautas de Pan andinas sucedió en el Antisuyo (selva amazónica sudamericana).

Abstract

It is believed that in the Andean high plateau of South America, which reaches the countries of Peru, Bolivia and Chile, would have originated one of the main pre-Columbian musical instrument which still survives with great vitality: the Pan flutes, commonly known as “pipes”, also “antaras” and “sikus”. The prolific presence of groups of sikus in the Andean high plateau has pushed this belief that archaeological science has not been able to support. With the discovery of the “Caral Civilization” this belief was transferred to the Peruvian coast, but we think that the beginning of the Andean Pan flutes happened in the Antisuyo (South American Amazon jungle).

FIESTAS DE LOS ANDISVIOS CAIACUAVARMAVCA



Fig. 1) El cronista andino Felipe Guamán Poma de Ayala perenniza en esta lámina la importancia de la antara para el Antisuyo. Esto se aúna a nuestra hipótesis que el origen de las flautas de Pan andinas se encuentran en la Amazonía, en poblaciones pre cerámicas. Nos dice en esta lámina bajo el título "Fiesta de los Andesuyos, canto entonado por las mujeres enemigas". Conocido es que los llamados despectivamente "chunchos" (pobladores del Antisuyo) no eran estimados por los quechuas. En la referida lámina se lee: "...Y los antis y chunchos son indios desnudos y aci se llaman Anti runa micoc (los del Anti, comedores de hombres). Estos indios de la montaña y de la otra parte de la tierra, los indios Anca Uallos tienen rropa como los indios desterreyno, pero son enfieles. Entre ellos tienen guerra y no puede pasar por acá, cino que se están allá. Y los Andis también son infieles." (1613 (1993): 325).

Introducción

La antara es un instrumento de la categoría “flauta de Pan”, construido de una fila de tubos cerrados en su extremo distal, en escalera regular, en forma de balsa y de un número variable de tubos (421.112.211); existen excepcionalmente antaras de dos filas de tubos o antaras con resonadores (421.112.212) tan igual como son los actuales sikus del altiplano. Algunos poseen un corte en bisel en el lado contrario de la embocadura o a veces del lado del tañido. Para su construcción se usa material orgánico llamado comúnmente “carrizos” o “cañas”; diversos tipos de plantas sirven para este propósito. De acuerdo con las características zonales o culturales, la antara puede poseer un número variable de tubos (entre cuatro a una veintena).

Se interpreta fundamentalmente de manera individual, es por tanto un instrumento independiente y solista a diferencia del siku que es dual y colectivo. En el fundamental libro titulado “Mapa de los Instrumentos Musicales de Uso Popular en el Perú” (MIMUPP) de estudiosos como Josafat Roel y César Bolaños (1978), se le describe como de “uso solista”, es decir, el instrumento lo toca un solo músico pues lleva toda la escala musical necesaria y es el mismo ejecutante quien se acompaña con un membranófono (bombo). Sin embargo, no son pocos los pueblos amazónicos que, siendo sus antaras individuales, lo tocan de manera grupal, para ello usan dos o más tamaños de antaras, con lo cual se evidencia un especial conocimiento musical. Además, en algunos casos veremos solo a dúos o parejas de antaras que “coordinan” y tocan bajo ciertos principios de concertación, como la técnica que hemos llamado “parear” (tocar entre pares iguales, como “dialogando”) y en algún excepcional caso usando antaras “duales complementarios” tal como es la propiedad de siku y de los sikuris. En algunos casos los antaristas de la selva se acompaña con instrumentos de percusión que pueden ser membranófonos pequeños o idiófonos (maracas y shacapas). Finalmente es necesario acotar que estos instrumentos son tocados exclusivamente por hombres, no mujeres y en muy pocos casos niños, tal y como sucedía en el altiplano con los sikus hasta finales del siglo XX. Aquí “siempre ha sido y es así”.

Estudios sobre la música de los diversos pueblos de la selva casi no existe, menos sobre sus flautas de Pan (categoría donde se encuentran las antaras, sikus, ayarachis y demás). Sobre estos existen solo pequeños fragmentos. Por otro lado, estudiar a la Amazonía es muy complicado, la inhospitalidad de la geografía, la dificultad idiomática y la falta de datos certeros sobre sus rituales o fiestas, son algunos problemas principales. Mientras tanto, muchos instrumentos y música van desapareciendo debido a factores co-

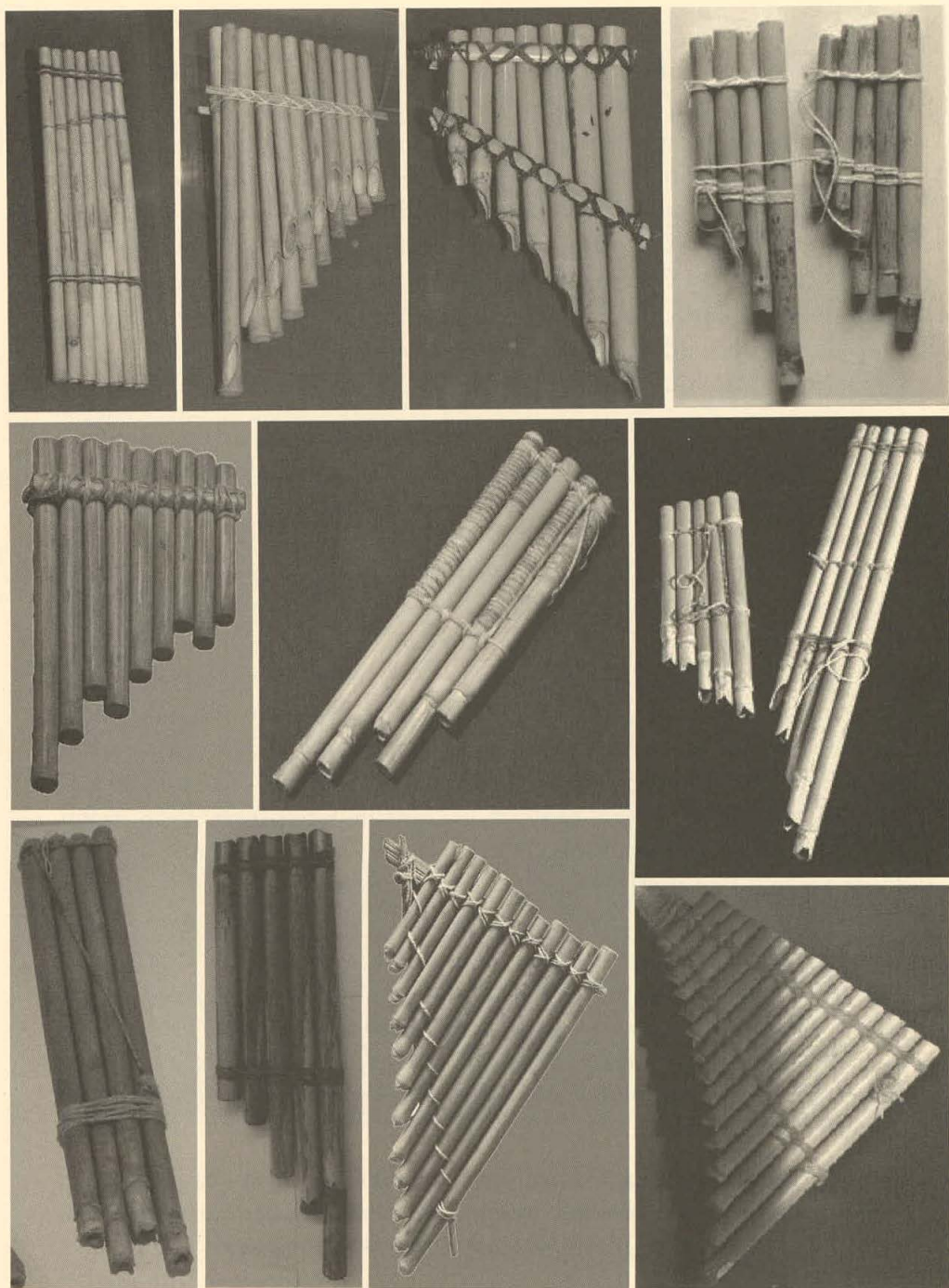


Fig. 2) La variedad de antaras en la selva peruana es tan amplia que se pueden ver todas las "formas" imaginables (individual, dual y colectivo, de una fila y de dos, etc): a) Machiguenga; b) Jebero; c) Mashiguenga; d) Huitoto; e) Chayahuita; f) Machiguenga; g) Yanesha; h) Machiguenga; i) Luya; j) Cocama; k) Yagua.

munes: el ingreso de nuevas prácticas culturales, el desencuentro de músicas, instrumentos y rituales con nuevas visiones y conceptos culturales, búsqueda de nuevas sonoridades, etc. Por ejemplo, en el MIMUPP, hacia los años 70, podemos leer que habían conjuntos de “chunchos antaristas” en el departamento de Huánuco: “En Huánuco los Chunchos emplean un Antecc de 7 tubos en escalera, sin corte biselado, de uso solístico...” (1978, p. 199). Pero estos ya no existen.

Pese a este proceso ineludible, la diversidad de flautas de Pan en la Amazonía sigue siendo muy abundante, así como sus denominaciones que casi siempre van en consonancia con sus particulares lenguas. El más usual es “antara”, que se trata al parecer, de una denominación impuesto por el mundo andino en tiempos precolombinos, probablemente de procedencia quechua (proto quechua u de otra lengua desaparecida) e incorporado al quechua y que va permanecer hasta la actualidad en ese idioma. Los primeros cronistas recogieron el uso furtivo de la palabra antara en casi todo el territorio incluyendo el altiplano, que claro, ya había sido conquistado por los quechuas y este idioma se iba extendiendo en este sector. La denominación o el instrumento más citado por los cronistas va ser el de “ayarachi”, luego el de “antara” y finalmente “siku”. Estas son las tres variedades de “zampoñas”, “siringas” o flautas de Pan andinas más conocidas¹.

La diversidad organológica de las antaras en la selva, igual que la multiplicidad de sus formas, su musicalización y otros caracteres, se suman para fundamentar que la Amazonía es el asiento primigenio de estos instrumentos, desde ahí se habrían expandido a la costa y sierra mediante las migraciones o los contactos interculturales. La teoría del padre de la arqueología peruana Julio C. Tello, es que el origen del hombre peruano se encuentra entre la Amazonía, posiblemente del grupo de los Arawacs. La Cultura Chavín habría sido fruto de este proceso poblacional: “La propuesta de Tello era que Chavín había sido el resultado de un proceso de domesticación de plantas iniciado en la Amazonía y adaptado a las condiciones de los Andes...” (Lumbreras 2019, p. 38). Estudiando las flautas de Pan en el Antisuyo, podemos decir que el gran sabio tenía razón, pues como veremos en el presente ensayo, en la selva se encuentran las más primigenias y la mayor diversidad de formas de antaras que luego los sectores serranos

1. En trabajos anteriores (como Sánchez 2021), hemos desarrollado sobre las denominaciones, el uso de términos, así como sus complicaciones y polémicas. En resumen, ubicamos al término de “flautas de Pan” como una categoría aceptado académicamente, “zampoña” es en cambio de uso popular pero que tiene un uso genérico para referirse a las variedades de instrumentos de este tipo. Mientras que las denominaciones locales o regionales como antara, siku y ayarachi son para instrumentos de tipo muy específico, aunque entre ellas también presentan variedades.



Fig. 3) Diversos pueblos en la selva peruana tienen a la antara como uno de sus principales instrumentos, más allá de las fronteras peruanas existen muchos más. En la imagen: a) Bora; b) Jébero; c) Yagua; d) Ashaninka; e) Nomatisguenga; f) Yanasha.

y costeños transformarán a su manera. Sin embargo, hace falta estudios arqueológicos y etnomusicológicos en la Amazonía para reforzar esta hipótesis.

Mencionaremos algunos con sus nombres propios y su respectivo grupo cultural: el *tsungali* (Campa), el *tseko* (Tikuna), el *thilo* (Jebero), *urusa* (Omagua), *nunumata* (Yagua), *seno* (Chayahuita), *sirume* (Jívaro), *siroro* (Bora), *yuxpana* (Panobo) y el *urutsa* (Kokama) (de acuerdo a Karl Gustav Izikowitz 1934, p. 408). Américo Valencia (2007, p. 305) menciona al *teteco culina* (Campa), al *notiri* (Cocama-cocamilla), *cincoqueco* (shipibo-conibo), *puicamanch* (Aguaruna), *kantash* (Shuar-achual), *shigonasi* (Candoshi), *seno* (Chayahuita), *orebi* (Ocaina), *figo* (Huitoto-murui), *kowi* (Piro), *tselo* (Chamicuro), *hetu* (Pioje), *urusa* (Omagua), *noxari* (Iquito), *niratuchi* (Yagua) y al *chofana* (Urarina). Lamentablemente no hemos hallado mayor información sobre estas variedades de antaras, por lo que no sabemos si se tocan individual o colectivamente, entre otras.

A continuación, revisaremos una propuesta de clasificación de estos instrumentos en la selva peruana, válido para la actualidad. Para ello, los hemos agrupado en tres modelos, apoyados en el trabajo etnográfico del grupo de Investigación Lingüístico de Verano (Sparing, Young, Shanks, Leach 2008):

1) Antaras unitarias y de conformación individual (“uso solista”)

Este es el modelo más común en la selva. Un solo músico toca una antara acompañado ocasionalmente por un tambor como instrumento de percusión (normalmente un “bombo” mediano que mide en promedio de 30 cm de diámetro). Tenemos registrados los siguientes tipos de antaras: el *totama* de la etnia Piro o Yine (Loreto, Ucayali y Madre de Dios), la *yundadora* de la etnia Quichua (San Martín), la *chofana* de la etnia Urarina (Loreto), el *nduunduumuta* o *yupana* de la etnia Yagua (Loreto), el *tseko* o *yupana* de la etnia Tikuna, el *thilo* de los Jebero, el *urusa* de los Omagua, el *nunumata* y el *niratuchi* de los Yaguas, el *sirume* de los Jívaro, el *yuxpana* de los Panobo, el *urutsa* de los Kokama, el *tetecoculina* de los Ashaninka, el *notiri* de los Cocama-cocamilla, el *cincoqueco* o *yupana* de los Shipibo-Conibo, el *puicamanch* de los Aguaruna, el *kantash* de los Shuar-achual, el *shigonasi* de los Candoshi, el *orebi* de los Ocaina, el *figo* de los Huitoto-murui, el *kowi* de los Piro, el *tselo* de los Chamicuro, el *hetu* de los Pioje, el *urusa* de los Omagua, el *noxari* de los Iquito, el *chofana* de los Urarina, el *hetupe* de los Maijuna, entre otros más. Revisaremos uno de estos con mayor detalle: La antara de los Luya.

1.1 La antara de Luya, Amazonas

En varias comunidades de las provincias de Chachapoyas y Luya (Amazonas), en distritos como Leymebamba y Trita observamos en la actualidad antaras y antaristas de orígenes precolombinos, quienes con mucha regularidad participan en diferentes actividades y fiestas de sus comunidades. Su formación tradicional es en dúo, una pareja nunca visto en otros lugares: uno de ellos toca la antara mientras que su acompañante toca un tubo antara, al que llaman *macho* o *machón* (fig. 4a y b)². Estos dos instrumentos tocan acompañados a manera de cierto “diálogo musical” entre un instrumento polifónico (la antara) y prácticamente en único “monófono” peruano sobreviviente, pariente de las actuales *piñilcas* chilenas. Estos dos músicos además de tañer sus aerófonos, tocan con la otra mano un pequeño tambor o “bombo” de forma cilíndrico que cuelgan del hombro. Sorprendentemente, en el poblado de Trita de Leymebamba, las antaras que se tañen en la actualidad son totalmente semejantes al hallado en las excavaciones arqueológicas de la cultura Chachapoyas y que se encuentra en el museo de la localidad. En algunas participaciones artísticas, el antarista participa solo, sin el “machonero”, tocando además su tambor. En la imagen 02 observamos a este grupo típico de la Provincia de Luya, Amazonas, tocan en especial el ritmo llamado *atariri*. También en el documento del Ministerio de Cultura sobre este instrumento se señala: “Hemos visto como dialogan la *antara con el macho*; hemos observado también que la antara puede ir acompañada de la tinya, sin macho, pero no hemos visto que el macho se toque solo o con tinya. Y es que su función es establecer un diálogo (...) el *macho* pregunta o inquieta con su único sonido, esto inicia un diálogo donde la antara va contando una historia guiada por una sola pregunta: el único sonido que es capaz de emitir el *macho*” (Gómez y Pugliesi: 2012). Finalmente nos señalan en este artículo, que la antara se toca en fiestas de carnaval, en especial para la *humisha* (cortamonte).

2) Antaras duales o en parejas (no colectivos)

Entre la amplia diversidad amazónica, hay modelos de antaras que se interpretan en dúos, algunas pueden ser *duales complementarios* o interdependientes (“diálogo musical”) y otras que se tocan en pareja, pero al unísono. También hay momentos en que se pueden sumar más toca-

2. Le vamos a llamar “antara de un solo tubo” aunque parezca contradictorio pues se supone que para que un instrumento sea considerado una antara, debe tener la característica de poseer varios tubos formados en filas.



Fig. 4) La antara y el machón.

La antara en esta región es de uso inmemorial, se han encontrado en excavaciones de tiempos precolombinos y lo más impactante es que tiene una gran semejanza con las actuales antaras. Se acompaña del machón, este es un aerófono de un solo tubo que acompaña a la antara como en “diálogo” (Luya, Leymebamba, Amazonas).
 Abajo: pareja de tocadores de Santo Tomás de Quillay con antara y el macho o machón (foto: Ministerio de Cultura 2012).

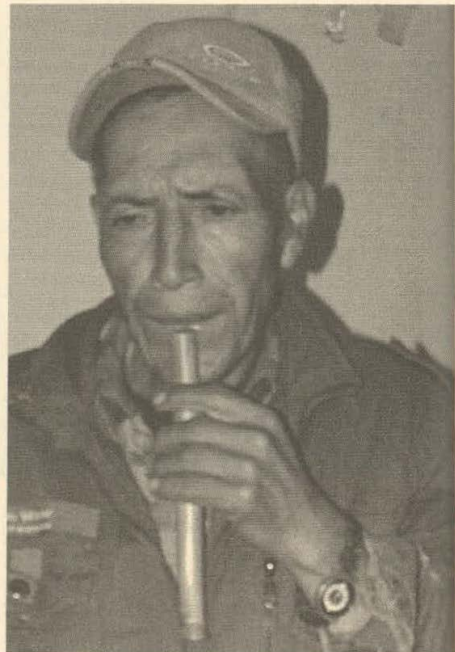
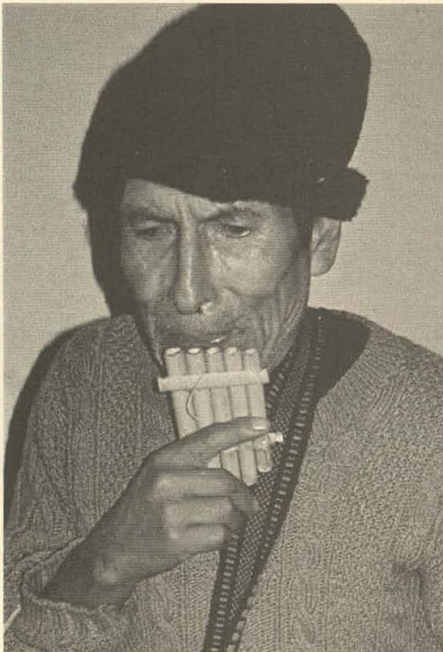




Fig. 5) Las antaras de Luya, a juzgar por su afinación y la manera como se tocan junto a otros instrumentos (como el macho y la tinya), son herencia de antiguas escalas que se han preservado en el oído de las gentes desde tiempos muy remotos. El hallazgo en recintos funerarios de estos instrumentos y su comparación con las actuales antaras nos permite ver si han mantenido sus escalas a lo largo de los siglos o si han sido modificados... (Gómez de la Torre y Pugliesi, 2012)

dores haciéndose grupal, las reglas no son absolutas en muchos pueblos amazónicos. En muchos casos no se observa acompañamiento de algún instrumento de percusión que suelen ser solo de dos tipos: membranófonos (tambores) e idiófonos (shacapas). Veamos algunos casos:

2.1.- En el pueblo Bora (Loreto, frontera con Colombia) podemos ver el uso de este tipo de antara bi-personal al que llaman *siroro*, *chiiyoro* o simplemente “flauta”. Estas que siempre van en par, son concebidas como “hembra” y “macho”, posee cada una tres tubos simples (sin “resonadores”). El macho tiende a ser más grande que la hembra. Es tañida de manera *dialogada*, es decir, existe entre pares de siroros se practica el “diálogo musical” (se trata entonces de instrumentos musicalmente interdependientes, tan igual que el conocido siku altiplánico). Vale decir que las notas musicales que tiene un siroro, no tiene la otra y recién al ser ejecutado entre dos músicos el instrumento se completa: “Este tipo de flauta siempre se usan en pares (...) cortan tubos de bambú de varios tamaños para hacer estas flautas, usan tres tubos para hacer cada flauta el que sujetan con chambira y resina de árbol (...) los ejecutantes soplan por turnos una o dos notas de su flauta y así tocan melodías muy lindas entre dos personas, pero los ejecutantes tienen que practicar mucho en conjunto para tocar la melodía como canción” (Sparing et. al. 2008: 21). Por su parte el MIMUPP, señala: “El instrumento se toca en dúo, siendo las dos flautas complementarias. Hay un informante que dice que lo tocan dos o más ejecutantes simultáneamente, colocados en semicírculo” (1978, p. 505).

2.2.- La etnia de los Huitotos Murui (Loreto, frontera con Colombia), tocan antaras en parejas exclusivamente, a estos dúos de antaras gemelas denominan *reribacui* o *fillbacui*: “se trata de dos flautas hechas de canas o tubos de tamaño más largo más o menos de treinta centímetros hechas de ramas de *marona* (palmera) con *jemeci* (brea) en las extremidades para proteger el labio. Se usan en las fiestas de lladico, menisai y lluai. Lo tocan dos personas a la vez” (Sparing et. al. 2008, p. 21). El MIMUPP señala: “Flauta de Pan de 3 tubos hecho de ramas de marona (palmera), en escalera, similar a la de los boras. Es tocada solo por hombres, en dúos...” (1978, p. 505).

2.3.- El pueblo de los Ocaina, Huitoto (Ramón Castilla, Maynas, Loreto). En estos poblados también podemos ver a dúos de músicos tocando antaras en parejas de manera “interdependiente”, aunque no forma grupos (no colectivo). Denominan al instrumento *oriibi* o *yupana* y se dice sobre ellos: “Se toca entre dos, en fiestas grandes



Los diversos pueblos de la Amazonía y el furtivo uso de la antara

como *dsayibica* (casa nueva) y *maniita* (fiestas para animar a la comunidad y al curaca). Son dos instrumentos de diferentes tonos y cada uno (cada antara) consta de tres tubos de chambira y de tamaños diferentes, el (tubo) más grande se llama “mayor”, el que sigue “medio” y el más pequeño “menor”³. Estos están atados en orden de tamaños, envueltos con yanchama (ojé) y los bordes superiores están bañados con brea para el sopló.” Indican que lo fabrica el hijo del Apu o Curaca quien sabe las tonalidades y que estos eran usados en los rituales de la coca y el tabaco” (Sparing et. al. 2008, p. 21)⁴. Por su parte el MIMUPP señala: “El instrumento se toca en dúo, alternándose en distintos tipos de canciones (reclamos, pedidos, avisos) y, también, para acompañar bailes en fiestas grandes” (1978, p. 504).

3) Antaras unitarias y de formación grupal

En muchos casos encontraremos grupos o tropas de antaristas usando dos o más tamaños de antaras. Tenemos al pueblo Campa Ashaninka (que habitan departamentos de Pasco, Huánuco, Cusco, y Junín) a cuya antara llaman *sungari*, a la etnia Campa Nomatsiguenga (Junín) a cuya antara también llaman *soncari*, la etnia Pajonalito (Ucayali, Pasco y Junín) llaman a su antara *joncari*. La etnia Chayahuita (Loreto) a cuya antara denominan “seno”. La etnia Yanesha cuya antara denominan *requerqueñets* y *carrizo*. Y las antaras o *anteq* de los conjuntos de antiq (“chunchos”) de Luricocha y Santillana (Huanta, Ayacucho). Sin embargo, hay que apuntar que estos últimos no son pobladores de la selva, sino, representan a los “chunchos”, por ello justamente se autodenominan con un nombre que es despectivo para los pobladores amazónicos.

3.1.- El pueblo Asháninka o Campa Asháninka

Es una etnia amazónica perteneciente a la familia lingüística Arawac o Arahauaca, conocida en épocas anteriores como los “antis”, “chunchos”, “chascosos”, “campas”, “thampas”, “komparias”, “kuruparias” y “campitis”. Principalmente conocidos despectivamente-, como “campas” y más peyorativamente como “chunchos”. Los ashaninka se ubican principalmente en las zonas selváticas de los departamentos de Cusco, Junín, Pasco, Huánuco y Ucayali.

3. *Astrocaryum chambira*, es una planta medicinal con forma de palmera, que además de sus propiedades curativas, cuenta con una fibra extraída de las hojas que se emplea en trabajos de artesanía y construcción de otros productos como hamacas, vestidos, bolsos, cordeles, sogas, esteras, redes, etc. En este caso, su uso de los tallos para construir este instrumento, genera una interesante relación entre el instrumento, la música y la medicina.

4. La yanchama u ojé, es una fibra vegetal extraída del árbol del mismo nombre. La corteza que se extrae es de color blanco cremoso o amarillento que los pobladores suelen usar además para dibujar.



Estos pueblos usan con mucha regularidad un tipo de flauta de Pan o antara al que denominan *sungari*, *sonkari* o *jonkari* como ya hemos visto que sucede también con otras etnias. Pero además estos han asimilado el término hispano de “carrizo” para llamar a estos instrumentos. Son antaras de una sola fila simple (sin “resonadores”) de cinco tubos cada una y de dos tamaños a los que en algunos casos le impregnan distinciones de “masculino” y “femenino” o de “grande” y “chico” puesto que suelen acercarse a la octava (el doble de tamaño). Normalmente se tocan en parejas de antaras idénticas al que se suma un par más de antaras grandes, pero pueden sumarse al grupo otros antaristas voluntariamente tocando los tamaños menores. Estamos entonces ante la existencia de conjuntos de antaristas que suelen tocar o “carrizar” dos tamaños de *sonkaris* (antaras) con distancia sonora a la octava (o aproximado). Al momento de tocar, en algunos momentos suelen turnarse los *sonkaris* del mismo tamaño logrando una especie de “dialogo musical” entre antaras semejantes. Sus referencias musicales o repertorios están pensados en el mundo de su alrededor, por ejemplo, les tocan a las aves (paujil, tucán, loro, etc.), a los ríos, cataratas y principalmente suelen tener un ritual llamado “sonkareo” en honor a la Luna donde justamente se reúnen con sus *sonkaris* y tambores. También la navidad es un buen tiempo para tocar, aunque detrás debe haber razones pre cristianas. El MIMUPP nos dice al respecto: “Songarinchi, sonkarinci, sonkabarinci, kobirinci, koburintsi o kobite.- Flauta de Pan de caña, en escalera, de 4, 5 o 6 tubos y que varía de tamaño y que se toca en conjuntos, es usado solo por hombres...” (1978, p. 507). Estos grupos se acompañan con uno o varios tambores cilíndricos de medianas dimensiones que tocan otros integrantes del conjunto que no tañe el *sonkari*. En algunos casos hemos visto *sonkaris* de más número de tubos (de 12 y 16 tubos) que son tocados muy individualmente por alguien especializado, como si fuera una especie de talento propio (testimonio recogido en Chanchamayo, Junín).

3.2.- El pueblo Campa Nomatsiguenga

Este pueblo es muy emparentado con los ashánincas y también son conocidos como “Campas” y habitan principalmente el departamento de Junín. A sus antaras también denominan *soncari* y normalmente tocan en grupos de 4 o 6 hombres, su formación es en parejas y tocan al unísono (todos tocan lo mismo, la misma línea melódica). Las antaras usadas son de dos tamaños, pero todos se componen de cinco tubos.





Se dice sobre ellos: “son atados con pita y brea (resina negra). Son hechos en pares idénticos, pero cada par puede ser grande o chico (entre 12-20 y 20-35 cm) y cada par toca a un ritmo diferente del otro. Se toca fundamentalmente como parte de ceremonias o rituales en días de luna llena en agradecimiento a la Luna por haberles dado la yuca y con ello la vida misma. Mientras los hombres tocan los soncari, las mujeres danzan tomados de la mano y formando un círculo alrededor de los hombres y cantan en un falsete muy alto y en un idioma arcaico que muchos no entienden. Antiguamente se acostumbraba a bailar cada luna llena, pero ahora solamente en los lugares más alejados de la civilización” (Sparing et. al. 2008, p. 28). Lo mismo encontramos en la etnia Campa Pajonalito del Gran Pajonal (Alto Huallaga) donde el instrumento es conocido como *joncari* y de igual manera forman grupos pequeños (4 o 6 varones) y tocan en pares dos tamaños de antaras.

3.3.- La etnia Chayahuita

Este pueblo se ubica en la selva norte (Alto Amazonas, Loreto) y llaman a sus antaras *toshi*, *seno*, *pirinan* o *antara*. Se conforman pequeños grupos de antaras de entre 4 y 6 tocadores, cada antara posee entre 6 y 8 cañas y reciben nombres de acuerdo al tamaño: al más grande suelen llamar antara, el *seno* y el *pirinan* son de tamaños medianos, mientras que el más pequeño es el *toshi*. Entonces tenemos un grupo con cuatro tamaños de antaras, nos dicen sobre estos: “Se tocan en fiestas de carnaval acompañado de un tambor. Para su construcción se emplea la caña del monte y se amarra con chambira. Antes de la llegada de los tocadiscos se podía escuchar frecuentemente, ahora se ve en los lugares más alejados de los pueblos” (Spring et. al. 2008, p. 57).

3.4.- Los pueblos Yánesha

Es un pueblo ubicado entre los flancos orientales de los Andes en la selva central del Perú, específicamente en las sub-cuencas de los ríos Palcazu, Huancabamba-Pozuzo, Pachitea y Perene. Su idioma *yenono* pertenece a la familia de lenguas Arahuaico (o Arawac).

Las antaras de los Yáneshas son de una fila simple (sin “resonadores”) de cinco tubos cada una. Actualmente las denominan “carrizos”, han recogido y popularizado el nombre común que se usa para designar prácticamente a todas las plantas de este tipo, es un término español que atenta contras las denominaciones específicas y oriundas de cada planta. Entonces el verbo “carrizar” se hace cotidiano significando “vamos a tocar antara”. El nombre en idioma propio de este instrumento es *requerqueñets*, *requercañets* o *recarcañets*, pero casi no se escucha ese nombre entre los pobladores, está quedando solo en los libros. Solo usan dos tamaños de antaras y no hay nombre específico para cada tamaño, pero llaman “puntero” a la antara que inicia la música, es una de las pequeñas y al que acompaña al “puntero” (que es del mismo tamaño), le denominan “segunda”. Luego se suman todas las demás antaras de su tamaño como al “unísono” (aunque no es exacto), igual se suman las antaras grandes. Estos grandes son siempre en menos cantidad que las antaras pequeñas y no siguen la línea melódica, actúan a manera de “bajos” generando una armonía multifónica (“dispareja”). No se acompañan con ningún instrumento percusivo u otro. Dependiendo de las ocasiones las mujeres jóvenes danzan alrededor, en rondas tomados de las manos y entonan en cierto momentos cánticos particulares. Esto sucede en rituales



Los Yánesha, tocan antaras al que llaman requerqueñets, en grupo, colectivamente, forman una tropa indeterminado de más de una decena de personas todos hombres. Usan dos tamaños de antaras distanciados en una octava exactamente.

que tienen con los rituales de pasaje de niña a mujer (madurez de la mujer) y que se realizan alrededor de la menarquia.

Tuvimos la oportunidad de registrar uno de estos eventos Yánesha en 2013 y realmente quedamos impactados con la sonoridad que emiten, no tiene nada que ver con la estética, con los patrones y lógica musical de corte occidental imperante en la música rural y urbana en el Perú. Observamos que mezclaban las dos técnicas que hasta venimos viendo: en “diálogo” y el “unísono”. Las antaras grandes en algunos momentos tocan una especie de sonidos monofónicos acompañando a las antaras menores a manera de “contra bajos”. La base mínima de flautas para iniciar una musicalización es un “juego” de tres flautas (tres personas): el primero (de tamaño pequeño) con su segunda (de igual tamaño) y el acompañante (grande). Este último crece en número en la medida que haya más participantes de las antaras pequeñas, así la “tropa” puede pasar de la docena. Los dos “guías” o “cabecillas” (nombre que le estamos dando nosotros), “conversan” o “dialogan” de vez en cuando mientras dirigen la tropa. Es decir, las primeras flautas de Pan se tocan en grupo y aunque no existe necesariamente “diálogo musical”, existe una concordancia complementaria, primero entre las dos flautas pequeñas y luego con la tercera: “El conjunto incluye dos pares cortos que funcionan como “guías” (la líder o *arequercan* y la ayudante o *panmapuer*, literalmente “ayudante del curaca”) y las largas, que funcionan como “acompañantes” (literalmente “perseguidor, acosador”) y que deben ser al menos tres. Los “guías” (líder y ayudante) interpretan la melodía principal, mientras que las acompañantes marcan el ritmo enfatizando la cuarta o quinta nota de la melodía que ejecuta la *panmapuer*”. (Civallero 2013). Estos forman círculos y giran en vuelta y contra vuelta tan igual como los sikuris altiplánicos, para trasladarse forman filas y siguen al guía quien hace “dibujos” como una serpiente por donde avanza.

El año 2013 registramos a un conjunto de *requequeñets* Yánesha en la comunidad de Loma Linda (Cerro de Pasco) durante una ceremonia de menarquia (primera menstruación) de una niña, al parecer este ha sido y en algunos casos sigue siendo uno de los momentos en el cual se actuaban estas flautas de Pan. El Apu que nos había invitado, el señor Espíritu Bautista Pascual (+), reconocido sabio y líder de la comunidad, nos informó que “antes” tocaban en tiempos de cosecha de la yuca y como agradecimiento a la luna (la máxima divinidad hasta la evangelización de estos pueblos) y por supuesto en este ri-

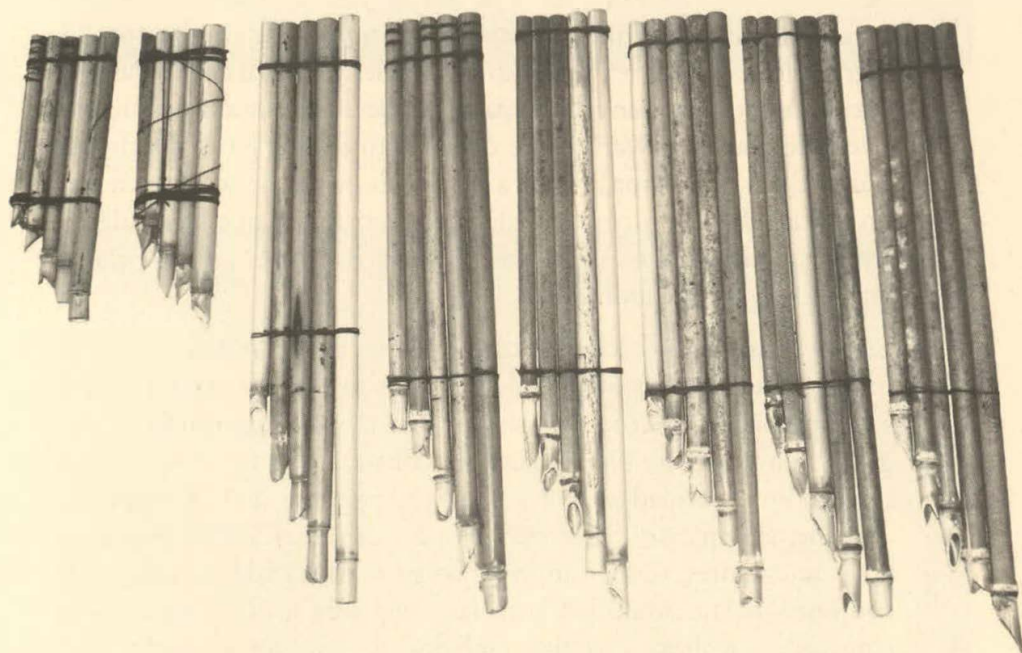


Fig. 6) Conjunto de antaras o resquequeñets de los Yánesha. Aquí vemos su formación básica: varias antaras menores todas del mismo tamaño coordinan e inician la melodía, tocan al unísono y a veces en “diálogos”. El segundo tamaño de antara o las mayores, acompañan en contrapuntos, no siguen la línea melódica de las antaras menores. (Sánchez, 2022)

tual femenino: “Las flautas de Pan se enmarcan dentro del género de música denominado *coshamats*, que incluye, además de la participación de los *requerqueñets*, interpretado siempre por varones. La *sherarenets* (música vocal femenina), *lel conarenets* (música masculina de tambor) y el *etsenets* (música vocal masculina). Formaban parte de grandes celebraciones multifamiliares (que reunían a varias comunidades) o de los rituales organizados por los *cornesha* (líderes espirituales) en los centros ceremoniales *puerahua*. Ahora solo se escuchan en las reuniones federativas Yánesh, los campeonatos deportivos o los encuentros entre líderes” (Santos-Granero 2011).

3.5 Los antiq o chunchos de Luricocha y Santillana

Los conjuntos de antiq o chunchos de Huanta (Ayacucho) no son grupos de la selva, del Antisuyo. Muy por el contrario, son grupos musicales andinos que emulan o “representan” a los antaras de la selva por lo que se autodenominan justamente “chunchos”, apelativo peyorativo para las poblaciones del Antisuyo. Esta representación que realizan en la actualidad como parte de una fiesta cristiana (en honor a la Santísima Cruz de Mayo), saca a flote motivaciones precolombinas en el que se conjugaba la música de antaras con peregrinaciones de corte “religioso” y rituales de sanación en las que antiguamente habrían participado poblaciones como los nascas y los huarpas (pre Wari) entre otros. Esto sucede en el distrito de Luricocha y Santillana, Huanta (Ayacucho), donde se observa una presencia “desproporcionada” de cruces cristianas que bajan de los cerros sugiriéndonos que antaño, el lugar debió ser un importante santuario religioso andino.

Estos conjuntos proceden de comunidades como Pichiurara, Yuraqay, Huatuscallo y otros de los distritos de Santillana y Luricocha y acompañan a las cruces de sus propias mismas comunidades. Algunos conjuntos también actúan por contratos, momento en el cual pierden su identidad grupal y toman el nombre de la comunidad a la que acompañan. Se forman con no más de 12 y no menos de ocho integrantes, todos varones y en su mayoría adulta, excepto el conjunto de la comunidad Yuracraccay que en los últimos años ha empezado a realizar “escuelas o talleres” de enseñanza artística captando así nuevos integrantes (Sánchez 2014).

Estos tocan antaras individuales o unitarios, conocidos tradicionalmente como anteq, antecc, antiq pero que en la actualidad han hecho común el uso de la denominación de antara. Es de ejecución



Fig. 7) Los Chunchos de Huanta no pueden ser considerados conjuntos del Antisuyo pues estos pertenecen a pueblos andinos quienes se disfrazan de "chunchos". En las imágenes el conjunto de Chunchos de la comunidad de Pichurara interpretando sus anteq o antaras de manera colectiva en "homenaje" a la Cruz de Mayo.



personal o individual, pero de conformación grupal o colectivo. A diferencia de los antaras de la sierra y selva del norte peruano -donde la antara es tañida por una o dos personas-, estos conforman “conjuntos de antaras” (semejante a los sikuris y ayarachis alti-planicos), y presentan varios tamaños o registros de antaras en un solo conjunto. Algunas denominaciones suelen cambiar de conjunto en conjunto, pero en su mayoría coinciden, Manuel Arce señala lo siguiente: “Se trata de doce tipos de antaras de diferentes tamaños, cada una con su propia apelación, según su dimensión y su timbre. El número de tubos que conforman las antaras de los chunchos es variable (de cinco hasta doce tubos), de diferentes tamaños y diámetros, según la tesitura del instrumento (...) tocan principalmente seis de estas variedades de flautas, aunque no hay un consenso general sobre las denominaciones correspondientes a las diferentes antaras de los chunchos, presentamos a continuación una lista de las más utilizadas, de la más aguda a la más grave: *chiquana*, *jarawi* o *jashua*, *bajo*, *chiquiri*, *malta bajo*, *tarawilla*, *guiador* o *chiple*, *medio bajo* y *huichjana*.” (Arce 2010, p. 113).

Estas antaras son de una sola fila de 8 u 11 tubos rústicamente tratados y amarrados, no llevan filas secundarias (“resonadores”), el material de construcción es la caña extraída de la selva, en especial las conocidas como “mama” y “carrizo”, aunque por estos tiempos las antaras más grandes son construidas en su totalidad con tubos de PVC y pintadas para mimetizarse con las de canas. Las afinaciones, las escalas, la estructura musical y las melodías, expresan una profunda tradicionalidad, lejos de la estética musical urbana y occidental: “su música aún sigue siendo y sonando bastante ritual y anacrónica, aun en sus composiciones actuales...” (Sánchez 2014: 321). Algunos géneros musicales que suelen tocar son: *suní*, *pasacalle*, *tonada*, *qashua* y *adoración*.

Nosotros hemos registrado los siguientes tamaños de antaras el año 2013 en el conjunto de la comunidad de Pichiurara: *chiple*, *guiador* o *medio*, *qarawi*, *malta bajo*, *bajo* y *wishcama*. Las vestimentas funcionan a manera de “disfraces” en la medida en que no son pobladores de la selva. Usan la *cushma* (túnica, prenda eminentemente andina pre hispánica), en la cabeza el *chuco* o *sabuguito* (montera adornado de semillas, conchas marinas, animales disecados y otros elementos de la selva), un *chullo* o *llucho* (sobre el que va la montera o se confunde con ella), una *hualleja* (banda que cruza el pecho), una *pishca* o *chuspa* (bolso o morral) y el *chacobe* (arcos y flechas para la caza).



Karachuncho

7121
GUCH-1011

Esta pieza representa la danza del Kara Chuncho o chuncho pobre. Esta se baila en las festividades de la Virgen del Rosario y el Qoylluriti

Siglo XX
Cusco
25 x 21,3 x 15

Modelado
Pintura y aplicación



Fig. 8) Los "chunchos": Las danzas de "chunchadas" en el Cusco representan la mirada de la "otredad", el hombre andino los imagina tocando antaras: a) fotografía de Pierre Verguer, danza Wayri Chunchu; b) cerámica de la danza Q'ara Chumchu"

No usan instrumentos percutivos pero se desplazan danzando lentamente a ritmo musical, logrando formaciones coreográficas semejantes a las tropas de sikuris (columnas, círculos, etc). En determinados momentos tienden a correr en desorden; este debe ser un pasaje de gran contenido simbólico, sin embargo, los grupos no han respondido más allá de tratarse de una competencia con otros grupos tan igual como sucede con el *atipanacuy* (competencia), que al igual que en el caso de los sikuris, se trata de una competencia final donde todos los grupos tocan a la vez tratando de “sonar” más fuerte y por más tiempo que los otros.

Estos conjuntos tienen una larguísima tradición que debe llegar hasta el tiempo nasca y representa su conexión con el Antisuyo de donde debe haber asimilado la antara, término que debió ser luego incorporado al quechua en épocas incaicas. En el único dibujo de flauta de Pan que dejó Felipe Guamán Poma de Ayala en su monumental obra, no menciona al instrumento (fig. 145a), pero por las referencias de la lámina inferimos que se trata del anteq o antara por las consideraciones siguientes: en esta lamina presentada bajo el título de “Fiesta de los Andesuyos, canto entonado por las mujeres enemigas” se recuerda que los pobladores del Antisuyu eran menospreciados y temidos por la población quechua. La imagen presenta a un antarista “chuncho” pues este se encuentra semidesnudo y porta una vincha con plumas sobre la cabeza, también unas “sonajas” o “shaquiras” en los pies (como los que hasta la actualidad usan los danzarines de “chunchos” y que son construidas de semillas secas conocidos como “shacapas” o “shacshash”).

Conclusiones

Como podemos observar, existe en la Amazonía (el antiguo Antisuyo), una gran cantidad de poblados que aún conservan tradiciones musicales de flautas de Pan y por supuesto con mucha diversidad. En todos los casos demandan una gran tradicionalidad, no observamos, por ejemplo, procesos contemporáneos y urbanos como la inclusión de las mujeres tocando el instrumento o el uso de patrones o repertorios musicales modernos, el instrumento sigue teniendo una escala musical no occidental. También estos instrumentos musicales denotan mucha antigüedad, aunque no existe un respaldo arqueológico, creemos que, al ser inventados en periodos pre cerámicos, eran desde ya construidos en material perecible (cañas o carrizos) e inclusive esta costumbre debió trasladarse a la costa peruana donde la famosa

“Civilización Caral” la construía en “cañas” (Sánchez 2018). Entonces creemos que la antigüedad de esos instrumentos se condice con la teoría de Julio C. Tello: la civilización andina nació desde las entrañas de la selva.

Más adelante, en tiempos del incanato y de la colonia ya va estar demostrado su plena existencia mediante los escritos de los cronistas y en el lenguaje andino que son las danzas “folclóricas”. En el primer caso tenemos una lámina del cronista Guamán Poma de Ayala, quien en las primeras décadas de los 1600 menciona en varias oportunidades a la “antara” a lo largo de su obra “Nueva Crónica y Buen Gobierno” [1615] (1956). En la lámina 126 de la página 324 de su libro, Poma de Ayala dibuja una flauta de Pan al que desgraciadamente no lo nombra, sin embargo, debemos inferir que debió haberla llamado “antara”. A esta lamina lo titula: “Fiesta de los Andesuyos, canto entonado por las mujeres enemigas”, haciendo referencia a la belicosidad de los llamados “chunchos”, es sabido que estos fueron menospreciados por los quechuas: “...Y los antis y chunchos son indios desnudos y aci se llaman Anti runa micoc (los del Anti, comedores de hombres). Estos indios de la montaña y de la otra parte de la cierra, los indios Anca Uallos tienen rropa como los indios deste rreyno, pero son infieles. Entre ellos tienen guerra y no puede pasar por aca, cino que se estan alla. Y los Andis también son infieles” (Op. cit., p. 325). Es la única lamina que habla de la fiesta de los “antisuyos”, paradójicamente ni en la lámina de la fiesta de los Collasuyos ni en ninguna otra, considera flautas de Pan. En segundo caso tenemos en la actualidad varias expresiones músico-danzarias que bajo la denominación de “chunchos” se presentan en fiestas tradicionales tocando o haciendo el ademán de tocar antaras, por ejemplo “los antiq chunchos” de Ayacucho y “los wayri chunchos” de Cusco.

Finalmente, es claro que la forma tradicional que tienen los sikus y ayarachis en su estructura física y técnica musical, es también conocido por algunos pueblos de la selva, tal es el caso del sistema musical “dual complementario” y el “individual solista”, no creemos en la posibilidad que estos conocimientos se hayan trasladado de los andes a la Amazonía, sino, totalmente al revés. Es por tanto la selva, el antiguo Antisuyo, el asiento primigenio de las flautas de Pan, de sus formas, estructuras y técnicas musicales que luego de trasladarse a los andes (en especial al Altiplano), van a tomar una especial consistencia en los sikus, ayarachis y en las propias antaras.

Bibliografía

- Bolaños, C. Roel, J. García, F. Salazar, A. (1978) *Mapa de Instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. INC. Oficina de Música y Danzas. Lima.
- Bolaños, C. (1988) *Las antaras nazca: historia y análisis*. Publicación del INDEA. Lima.
- Bolaños, C. (2007). *Origen de la música en los Andes. Instrumentos musicales, objetos sonoros y músicos de la Región Andina precolonial*. Fondo Editorial del Congreso del Perú. Lima.
- Boman, E. (1908) *Antiquitiés de la région andine de la République Argentine et du désert d'Atacama* (Vol. 1). Imprimerie nationale; H. Le Soudier.
- Bonilla, J. (2011) *Las cañas amarradas de diferente longitud en Colombia, Panamá y Venezuela y su relación con el siku*. Exposición en el I Congreso Nacional e Internacional del Siku. Lima.
- Cerrón, R. (2000) El origen centroandino del aimara. En *Boletín De Arqueología PUCP*, (4), 131-142. Recuperado a partir de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/boletindeferqueologia/article/view/2201>
- Cerrón, R. (2010) Contactos y desplazamientos lingüísticos en los Andes centro-sureños: el puquina, el aimara y el quechua. En *Boletín De Arqueología PUCP*, (14), 255-282. Recuperado a partir de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/boletindeferqueologia/article/view/1335>
- Civallero, E. (2013) *Introducción a las flautas de Pan. Una guía de su historia, su uso y su distribución*. Edición digital Madrid 2013. En: <http://issuu.com/edgardo-civallero/docs/introflautasdepan>
- Cobo, B. (1653, 1956) *Historia del Nuevo Mundo*. Biblioteca de Autores Españoles, 1956 Vol. 81, Obras del Padre Bernabé Cobo II. Ediciones Atlas. Madrid, España. También en: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/2423/11/historia-del-nuevo-mundo-por-el-padre-bernabecobo-de-la-compania-de-jesus/>
- Engel, F. (1988) *Ecología prehistórica andina: el hombre, su establecimiento y el ambiente de los Andes*. La vida en tierras áridas y semiáridas. CIZA. Lima.
- Lumbreras, G. (1981) El Imperio Wari. En *Historia del Perú, II*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.

- Lumbreras, G. (2019) *Pueblos y culturas del Perú antiguo*. Petro Perú. Lima.
- Mansilla, C. (2009). El artefacto sonoro más antiguo del Perú: aclaración de un dato histórico. En *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 39, N° 1.
- Gómez de la Torre, Pugliesi R. (2012) *Danzan las aves. Música, fiestas y rituales de Luya*. Ministerio de Cultura.
- Raymundo, J. (2011) *Fiesta de las cruces en Luricocha*. Suplemento El Dominical de El Comercio, mayo de 2011 (p. 12).
- Sánchez, C. (2014) Los chunchos de Huanta. *Revista Folklore: Arte, Cultura y Sociedad: Danzas y tradiciones del Perú*, número 04, UNMSM, Lima.
- Sánchez, C. (2015) Los primeros instrumentos musicales precolombinos. *Revista Arqueología y Sociedad* N° 29. UNMSM, Lima.
- Sánchez, C. (2016) La flauta de pan del sacerdote guerrero de Sipán en (de) la alta jerarquía Mochica. *Revista Arqueología y Sociedad* N° 30. UNMSM, Lima.
- Sánchez, C. (2018) *Música y sonidos en el mundo andino: Flautas de Pan, zamponas, antaras, sikus y ayarachis*. Editor, Lima: Fondo Editorial UNMSM.
- Shadys, R. (2008) *Los valores sociales y culturales de Caral-supe, la civilización más Antigua del Perú y América y su rol en el desarrollo integral y sostenible*. INC. Lima.
- Shibata, K. (2008) El sitio de Cerro Blanco de Nepeña dentro de la dinámica interactiva del Periodo Formativo. *Boletín de Arqueología PUCP* / N.º 12 / Pags, 287-315.
- Shinya, W. (2009) La cerámica caolín en la cultura Cajamarca (sierranorte del Perú): el caso de la fase Cajamarca Media. *Bulletin de l'Institutfrançais d'études andines*, 38 (2), 205-236.
- Sparing, Young, Shanks, Leach (2008) *Instrumentos musicales tradicionales de varios grupos de la selva peruana*. Instituto Lingüístico de Verano. Lima.
- Valencia, A. (2007) La antara. *Revista Folklore: Arte, Cultura y Sociedad: Todo Sikulri, estudios en torno al siku y al sikuri*. Revista del CUF-UNMSM. Año 1. N° 1. Lima.
- Villarroel G, Guerreros J, Mújica R. (2015) *Arte Plumario en el Altiplano Paceño: historia, danza y técnicas de los plumajes encomunidades Aymara del departamento de La Paz*, Bolivia. MUSEF, La Paz.

DE LA CIUDAD AL CAMPO: Sikuri y sikuriada

Gerardo Ichuta Ichuta / gerard.ichu@gmail.com

Resumen

A través del seguimiento y la búsqueda de los orígenes de las tradiciones concernientes a una danza folklórica, otro tipo de análisis son igualmente realizables, tal es el caso de la identidad de los danzari-nes, la transmisión de estas identidades, el rol de la vestimenta y la influencia de quienes la confeccionan. El seguimiento a la historia de una danza conduce también a reflexionar sobre la categorización de algunas manifestaciones folklóricas como autóctonas y originarias. El presente artículo, llama la atención sobre estas categorías, pues considera que algunas pueden no corresponder con los orígenes que se les atribuye.

Abstract

Through the pursuit and search of the origins of the traditions concerned to a folkloric dance, other types of analysis are also executable, such as the case of the identity of the dancers, the transmission of these identities, the role of the costumes, and the influence of the person who designs and elaborates them. The pursuit of the history of a dance also leads to reflect about the categorization of some folkloric manifestations as autochthonous and natives. The present article, calls attention on these categories, because it considers that some cannot correspond with the origins that are attributed to them.

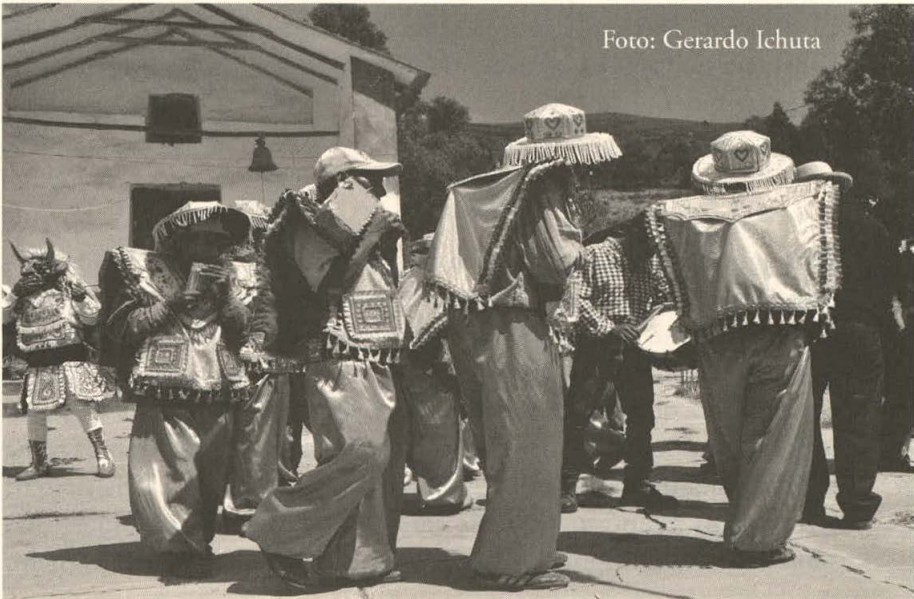
Una de las manifestaciones folklóricas, que mayor difusión logró en varias regiones circundantes a La Paz, es la danza denominada simplemente “sikuris”. Desde localidades peruanas como Puno, Huancané y Moho. Hasta las provincias Larecaja, Inquisivi y la ciudad de Oruro en Bolivia.

Se diferencia del sikuri indígena por muchos aspectos, entre los cuales está el marco musical. “El siku que usan consta de 6 cañas el Ira y de 7 el Arca, que forman la escala hipofrígia...” (González 1947, p. 411). Este siku, es conocido como zampoña, término español que parece haber tomado carta de naturaleza en el área andina.

Las danzas amestizadas en las que predominan una mezcla de características de bailes y notas indígenas con extrañas venidas de fuera como en el conocido con el nombre de mistisicuris... (Paredes 1977, p. 40).

Si la zampoña es un término occidental, ¿Qué aspecto indígena le da su connotación mestiza al instrumento musical? Existen dos principales aspectos: el primero es que sus dos partes son denominadas Ira y Arca y el otro es que las hay en tres tamaños, Taica, Mala y Chchuly.

La zampoña indudablemente se fue difundiendo en las localidades “... y con gran perjuicio del arte indígena, se van propagando entre los indios, borrando las huellas de las verdaderas danzas indígenas” (González 1947 p. 411) Proceso fácilmente comprobable, pues la mayoría de las danzas indígenas del área de La Paz, que Antonio González Bravo en 1947 describe, con marco musical de diferentes sicus, actualmente utilizan la zampoña común.



“La música de waiño, es de ritmo vivo” y “cadenciosa de pocas notas y aun que impresiona agradablemente” escriben respectivamente Gonzáles (1947) y Paredes (1949) acerca de la música conocida actualmente como sicuriada, que conforma el marco musical de la danza. Pero como efecto de la moda, ya en la primera mitad del siglo XX, los sicurís quisieron ejecutar todo tipo de ritmos “deformando naturalmente todo: habaneras, cuecas, bailecitos, vales, tangos, la mar de cosas inconvenientes” (Gonzáles 1947, p. 411).

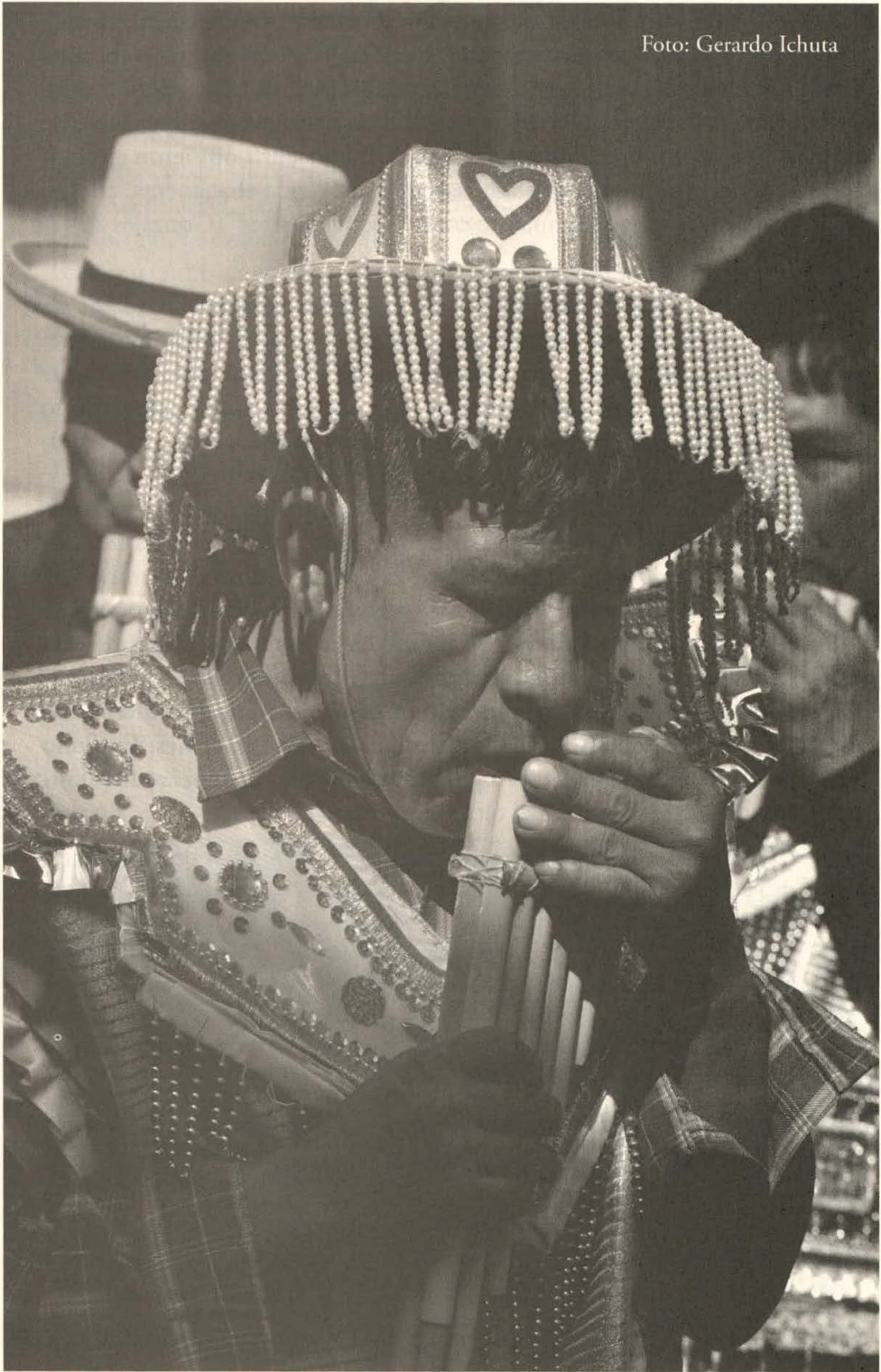
Esta danza adquirió diversos denominativos que es necesario tomar en cuenta pues a lo largo de este trabajo serán mencionados indistintamente. Así el primer término es sicuri, palabra aymara que viene de sicu y ri que juntos significan en español “tocador de flauta de pan”. Como este término era utilizado por los aymaras para designar a otra danza, entonces los mestizos y blancos optaron por utilizar el término “mozo sikuris”¹ en el área de La Paz, para diferenciarlo del sicuri originario, mientras que los aymaras utilizaron el término “misti sicuri” que en español sería sicuri mestizo. Los aymaras también adoptaron la “palabra” zampona y junto al término “ri” resultó zamponari, mientras para los mestizos y blancos fue zamponada e incluso sikuriada como ahora principalmente se conoce al ritmo de esta danza. También existen dos derivaciones casi en desuso que serían sikuristas y zamponistas. Pero los nombres no quedaron ahí también fueron llamados toreros cuando éstos llevaban el traje de estos personajes. En Puno se utiliza el término sicomoreno y phusamoreno para diferenciar del sikuri indígena. En Oruro se utiliza el término zamponeros.

Calculamos de la marka, o sea, desde Tiwanaku, es decir desde el centro de la plaza; hacia arriba era Masaya y desde el centro hacia abajo: “Es pues Arasaya”, se decía. “Es q'ara de Arasaya” se decía. De esta manera hablaban las viejitas y yo sé a partir de ellas. (...) En Arasaya es fiesta en Exaltación, ahí bailaban la morenada, esos mozos, bailaban como los indios, pero se trataban de Señores, pero igual que los indios bailaban, por eso decían: “Los mozos de Arasaya habían bailado morenos y los de Masaya están en Sikuris (Condori y Ticona 1992, p. 42)

Esta danza nace en el seno mismo de los villorrios mestizos y con características diferentes al sikuri aymara como se argumentará posteriormente. Los conjuntos de sikuris en el siglo XIX, con sus claros rasgos urbanos no fueron objeto de discriminación, por parte de la gente común, así como las danzas indígenas lo eran.

1. El mestizo joven era tradicionalmente denominado mozo, de ahí que se aplique este término a la danza.

Foto: Gerardo Ichuta



“El 24 ha sido para La Paz = Solemne, porque hemos visto muchos callahuayas, sikuris, chunchos y otros bailes de fantasía... y más solemne todavía por el acto de exhibición de artefactos en miniatura en el Salón de la Universidad”².

Esta nota que se refiere a las danzas que acompañaron a la procesión de la Virgen de Nuestra Señora de La Paz venerada antiguamente el 24 de enero, nos muestra que no se trataba de fantasía que denota una cierta creatividad e imaginación de parte de los ejecutantes.

Al referirse como “Solemne” a las danzas da un atisbo de que el pueblo sí consentía la presencia de estas danzas:

A los mestizos y aun a los blancos, en algunas localidades de provincia se les ocurrió también formar tropas de sikuris para danzar por devoción a la virgen, al señor, etc. (González 1947, p. 411).

El entorno social del sikuri estaba siempre ligado al aspecto religioso católico. Sin duda alguna, la devoción de los sikuris tanto en Puno como en La Paz y las diversas localidades altiplánicas fue tal, que siempre existieron diferencias entre conjuntos por ofrecer la mejor serenata al Santo o la Virgen María. Diferencias que originaron competencia y peleas cuando no se podía ganar: “En ese entonces se disputaban la supremacía y rivalizaban por constituirse en los representativos y eran los tres únicos conjuntos los sikuris de Mañazo, de la Juventud Obrera y Sikuris de Huaraya, los dos primeros, mantenían una rivalidad que muchas veces llegaban al extremo de llegar a la agresión personal, romper mediante el uso de navajas el cuero del bombo, las trompadas y las patadas...” (Cuentas 1981, p. 11) describe Samuel Frisancho al relatar la fiesta de la Virgen de la Candelaria en Puno de los años 30. Algo similar ocurría en la ciudad de La Paz pues los sikuris “En la víspera de la Festividad, domingo de la Santísima Trinidad, realzaban con interpretaciones de nuestra música vernacular y sostenían un verdadero contrapunteo musical. Cuando ninguno de los conjuntos podía imponerse por la competencia musical que interpretaban de manera continua, sin descanso, entonces surgían las discusiones y producían reyertas callejeras” (Calderón 1979), siendo esto corroborado por Lucio Chuquimia un organizador de un reconocido conjunto del Gran Poder cuando relata: “Mi padre me contaba que el 39 había existido una pugna entre los bordadores. Y más había los ‘Casablanca’ creo que los sikuristas, puro sikuris. (...) Los veía venir con los ojos en tinta, porque las sikuriadas que era uno los Choclos, tan conocidos ellos; y los bordadores también con su sikuriada... se agarraban en la víspera del Señor..., la comparsa

2. El Telégrafo, 27 de enero de 1859, p. 1, citado en Butron (1990, p. 21).

tocaba un vals, un tango entonces era pues no más. El otro le contestaba. Al último siempre, cuando la amanecida se daban a la trompeadura. Eso era común y corriente entre ellos, porque el otro no podía contestar con otro ¿no? Entonces, la trompeadura en la misma iglesia. Mi padre venía evidentemente con el ojo en tinta. En fin, nadie hacía nada, pues todos pensábamos no se ha hecho de rabia el Señor. Era así cabalmente esa tradición del folklore entonces” (Albó 1986, p. 111). Don Rufino Chuquimia, uno de los antiguos bordadores, relata algo similar ocurrido en Copacabana donde los protagonistas son los sikuris del Gremio de los Canillitas de La Paz, que sin duda fueron uno de los conjuntos más reconocidos en La Paz por su calidad interpretativa.

Sostenían peleas con conjuntos peruanos y bolivianos en Copacabana en la fiesta del 5 de agosto, “Una vez se habían peleado grave con los de Achacachi, que no conformes con la derrota les prepararon una emboscada en Huarina pero los Canillitas se habían ido de Copacabana por Yunguyo, dando la vuelta por Perú...” (Chuquimia, entrevista personal, 1999). Este patrón cultural de las “reyertas de sikuris” parece repetirse en casi todas las localidades del área circundante a La Paz, en donde por lo menos hubieron dos conjuntos de sikuris. No existen datos de otros tipos de conjuntos de esta región que llegaron al punto de agredirse en las fiestas patronales, así como los sikuris lo hacían.

Los cambios ocurridos particularmente en la vestimenta, personajes y coreografía y no así tanto en la música, se pueden dividir en tres grandes etapas:

La primera etapa es aquella de la que solo se han podido recopilar datos, durante la investigación, en el área del departamento de La Paz. En un principio cada músico que tocaba la zampona en el sikuri, llevaba “... a la izquierda del cuerpo una wancara indígena” (Chuquimia, entrevista personal, 1999).

Los sikurís “Al principio, no usaban sino sombreros de castor con plumaje, saco de paño, chaleco y pantalón corto blancos de género de lino, llevando cruzada al pecho una banda tricolor boliviana, teniendo a la izquierda del cuerpo una wancara indígena” (González 1947, p. 411). Escribe Antonio González Bravo en 1947 al describir al sikuri de antaño. Por el uso de la zampona y la banda tricolor pareciera aludir a los peregrinos chilenos que tienen por devoción ir a Pica (Chile) actualmente.

“Integraban el conjunto bellas jóvenes, con la cabeza adornada con flores y peinetas grandes de carey, sobre un buen peinado; mantón de Manila de

seda, lujosas faldas, etcétera, jóvenes mujeres que actualmente ya no toman parte de la danza” (González 1947, p. 412). En esta descripción se puede advertir que las mujeres que acompañaban al conjunto también vestían trajes occidentales.

M. Rígoberto Paredes no menciona la presencia de mujeres en la danza y puede tratarse de la descripción del sikuri ya en un proceso de transición hacia la segunda etapa.

La descripción de la indumentaria de músico es similar a la de Antonio González, pero ya no se hace referencia a la banda tricolor ni wancara y el sombrero es “(...) de ala ancha con plumas y toquilla de color” (Paredes 1977, p. 40).

La segunda etapa se caracteriza por el lujo de la indumentaria y por la ausencia de mujeres en el grupo, así también por la aparición de personajes o figuras.

El traje de esta época es “lujosísimo, de panilla y otras costosas telas multicolores bordadas de oro y plata, con pedrería imitando trajes de toreros, boy Scouts, turcos, etc., etc.” (González 1947, p. 412). “(...) Muy interesantes, tanto por lo elegante de su vestimenta (...) Los vestidos de los bailarines hasta la fecha son casi exactos (...) sombreros de plumas, casaquilla de torero, pantalón a la rodilla, capa pequeña, medias de seda y zapatos con hebilla” (Cuentas 1981, p. 34). Estas dos apreciaciones de la danza la primera hecha en La Paz y la segunda en Puno corresponden a la segunda etapa.

Los conjuntos de sikuris de esta segunda etapa se distinguen por las siguientes particularidades: Muchos músicos tocan zamponas de tres tamaños y la percusión está a cargo de músicos que llevan “el ritmo con bombo tambor, platillos y triángulo” (Cuentas 1981, p. 411). El cambio de la indumentaria es drástico y parece estar sujeto a los caprichos de la moda, pero con algo en común, el lujo del bordado. Se mantiene en algunos casos el uso del sombrero con el plumaje. El dibujo en acuarela de José Rovira (1947)³ muestra a un músico junto a dos bailarines que son el gato y el viejo que llevan pantalones y chaquetas enteramente bordadas; el sombrero de ala ancha y el plumaje.

Un ligero cambio del traje pudo ser el de los toreros y son los que mayormente se conocieron en el área de La Paz y quedan en la memoria de las personas mayores.

3. Esta acuarela y otras más fueron publicadas en: La Paz en su IV Centenario, Tomo III.



Foto: Gerardo Ichuta

Otra variación es la del uso de un chaleco que es el que perdura y cuenta con charreteras pequeñas que lo diferencian de las chaquetas de los kullawas. El uso de flecos hechos de perlas y de largos cañutos de vidrio en el sombrero combinaban con el bordado del chaleco. El resto de la indumentaria era común. El uso de la pañoleta en la espalda es común en Puno y no así en La Paz.

...allá por el año de 1938 (...) tenían que caracterizarse en la danza y música muy de moda en aquella época como eran los Zampoñaris y su Jardín Zoológico, pues era costumbre incluir en la danza y la música figuras de leones, gallos, malignos, osos, diablos, venados, etc. (Smetsers 1996).

Tal vez el punto más importante sea el de los personajes o figuras que acompañan a los sikuris durante esta etapa pues “aparecen con vestidos lujosos: viejos, osos, gatos leones, ángeles, diablos y cuanto se les ocurre” (González 1947, p. 412). En la ciudad de La Paz y en Puno ocurre algo similar pues “adornan el conjunto personajes típicos que representan al viejo adusto pero juguetón, (...) al diablo ágil y saltarín y también como el gato, el oso, el mono...” (Cuentas 1981, p. 34). Ya en la primera mitad del siglo XX, los sikuris bailaban acompañados con dos tipos de personajes, los personajes afines a otras danzas y los exclusivos de la danza.

Los personajes afines a otras danzas tienen connotaciones propias de la danza. Por ejemplo, el viejo, que es el dirigente en otras danzas, aparece bailando al ritmo de huayño con cierta seriedad pero jugueteando y correteando a los niños con su látigo y abriendo paso al conjunto. El traje del viejo era originalmente una leva, pantalones y chaleco finamente bordados. El sombrero, originalmente de paja, llevaba la parte frontal del ala doblada donde se introducía una o varias plumas grandes y por la parte de atrás colgaban cintas de colores.

(...) Esos eran otros tiempos, pero en el fondo todo era por devoción a la madre del pueblo puneño la ‘Mamita Candelaria’ (...) nosotros los palomillas en esos tiempos (;1935?), íbamos por delante o detrás de estos conjuntos burlándonos del diablo y de las otras figuras como los viejos, china diablas, chunchos, etc., temerosos de los diablos que nos perseguían con sus trinchas y los viejos con su látigo (Cuentas 1981, p. 1).

El diablo es otro de los personajes, pero del cual no se encontraron datos precisos. Los primeros disfraces de diablos fueron sencillos. Indudablemente este diablo tenía más rasgos occidentales que andinos. El diablo en la segunda etapa del siglo XX aparece ya con el traje del diablo orureño que se inspira en el traje de romano como explica el señor Chuquimia, experimentado bordador paceño: “No era diablo sino diablillo –dice don Rufino

Chuquimia para diferenciarlo del diablo orureño— y con su tridente cogía panes o naranjas de las vendedoras descuidadas” (Chuquimia, comunicación personal 1999).

El ángel vestía una chaqueta casi parecida a la del moreno, alas de pedrería, pollerín, buzo, casco, escudo, espada y máscara.

El oso se presentaba con chaqueta y pantalones bordados y una máscara de fieltro y yeso con una actitud similar a la del oso actual de la diablada pero un poco más conservadora en lo que se refiere a los ojos y la nariz. Tal vez por su actitud amenazante se le decía el oso maligno.

Los personajes exclusivos de la danza fueron el venado, el gato y el mono. Otros personajes que ocasionalmente aparecían en otras danzas, son el maligno o la muerte, el apache, el gallo y el león. Todo este marco de personajes era denominado el “jardín zoológico” que no contaba con animales ni personajes andinos. “(...) finalmente presentaron su famosa diablada en el entonces Estadio “La Paz” con la innovación de su Jardín zoológico ya que era costumbre integrar los conjuntos de zampoñaris con el gallo, oso maligno y otros” (Calderón 1979).

La gama de personajes no se limitaba a los anteriormente citados, que se consideran tradicionales, sino que existían personajes que ahora se consideran ‘foráneos’ como los boyscouts, turcos, murciélagos, superhéroes, apaches, cow boys que se popularizaron a pesar de los escasos medios de difusión de la época.

Los nombres de varios conjuntos, que sobresalieron en esta segunda etapa, se perdieron con el paso de los años. Dos de los conjuntos más antiguos de sicuris que aún sobreviven son los sikuris del Barrio Mañazo en Puno, fundado el año de 1892 y Juventud Obrera, fundado en 1909 en la misma localidad. En La Paz existieron varios conjuntos de sikuris que indudablemente marcaron época, por ejemplo “El primer conjunto autóctono que rindió homenaje al Señor (Jesús del Gran Poder) estuvo integrado por el conjunto de sicuris o zampoñaris del gremio de bordadores (...) propiciaron la organización de su conjunto de zampoñaris precisamente para atraer clientes (...) Los primeros clientes (...) fueron miembros del gremio de canillitas que organizaron un famoso conjunto de zampoñaris” (Calderón 1979). El término autóctono utilizado por Luis Calderón en esta reseña pudiera dar la impresión de que eran conjuntos con trajes indígenas, pero si los bordadores motivaron esto, para vender trajes bordados, cambia la situación, puesto que antiguamente no se fletaban ropas como ponchos, sombreros, chuspas como ahora se lo hace, porque eran prendas comunes.

El artesano bordador antiguamente hacía mérito a su oficio:

En Achacachi (...) se encontró la técnica para la fabricación de hilos de plata (estaño) y de piedras y perlas que adornar los disfraces folklóricos. Se dice que las piedras eran fabricadas de botellas de gaseosas (papayas) que por aquel entonces se vendía en diferentes colores y que los bordadores las recortaban en diferentes tamaños para luego revestirlas con hojalatas. Las lentejuelas eran fabricadas de latas de 'manteca' cuyo interior brillante les servía de material y las perlas se fabricaban de 'greda' (tierra amasada consistente) que las atravesaban con agujas para una abertura y luego de secarlas las pintaban de diferentes colores y los primeros disfraces eran de sicuris o zampoñaris. (AMABA 1987, p. 3).

En la tercera etapa, el sicuri toma diversos rumbos, fruto de un profundo revivalismo presente tanto en Bolivia como en el Perú.

En La Paz, el crecimiento del número de conjuntos de instrumentos de bronce conocidos como 'bandas', hace disminuir notablemente este tipo de conjuntos.

El sicuri se encamina hacia la rememoración del "pasado indígena perfecto y glorioso". Por supuesto que para las generaciones que viven este proceso, el sicuri tradicional mestizo, les pareció contrario a esta idea por el hecho de que en un proceso vertiginoso fueron cambiando algunos aspectos de la danza como en el caso de la aparición y desaparición de los personajes, al igual que lo sucedido en Puno.

Personajes extraño que felizmente van desapareciendo:

-Los cow boys

-Los pieles rojas

-Los leones

-Los gorilas (Frisancho 1999, p. 63).

Algunos conjuntos optan por utilizar ponchos, pantalones de bayeta de la tierra y otras prendas "autóctonas", buscando imitar la vestimenta aymara antigua. Se los conoce en esta etapa como zampoñada, zampoñaris y el nombre más popular que es sikuriada. La música sigue siendo la misma, los mismos temas cantados en español, aunque desaparece el uso de platillos y del triángulo. A este tipo de sicuris acompañan parejas de jóvenes bailando al ritmo de los wayños. En estos conjuntos generalmente, van adelante muchachas ondeando wiphalas. Xavier Albó califica a este tipo de conjuntos como "conjuntos de ojotas pero con pies lavados" (Albó 1986, p. 87). Ya que se trata de una danza denominada convencionalmente

“autóctona” teniendo muchos cánones urbanos y occidentales en cuanto a la estética de los trajes, los pasos e incluso la música. Pese a que este tipo de sicuris predomina actualmente, existen en algunas provincias, los sikuris de la segunda etapa.

En el carnaval de Oruro no podrían estar ausentes danzas originarias oriundas de la región altiplánica y es el caso del grupo de los zamponeros (ACFO 1999, p. 6).

En Oruro el sicuri toma el rumbo del actual zamponero que bajo la idea de lo autóctono busca imitar la vestimenta indígena de la región del este de Oruro y norte de Potosí. Pero así como los sicuris de las diversas regiones pertenecen a gremios mestizos, pues en el “Conjunto de Zamponeros Hijos del Pagador, fundado el 18 de junio de 1954 (...) la composición social es de lustrabotas y canillitas” (ACFO 1999, p. 6) así, en La Paz hubo también, un conjunto de canillitas.

En Puno es donde el sicuri o phusamoreno conserva muchos aspectos de la segunda etapa, pues los conjuntos siguen vistiendo el traje bordado y,



Foto: Carlos Sánchez H.

aunque algunos cambiaron la indumentaria como en La Paz, la música sigue siendo la misma.

La indumentaria de los bailarines son como los que usaban los personajes en la Colonia, sombreros con plumas, (...), pantalón a la rodilla, con chaqueta de torero adornado de piedras e hilos de oro y plata y zapatillas con hebilla. Actualmente se ha modificado la vestimenta, unos usan poncho, chullo... (Apaza et al. S/f, p. 6).

En Puno los personajes en el sikuri, siguen participando, pero con cambios en el orden, numerosas filas de diablos, gorilas y oso bailan alternando con algunos personajes nuevos como las diablizas, tuntunas, morenos y las figuras principales como son el apache, el zorro, el ángel y el viejo. Al ya no haber una manifestación idéntica en Bolivia, se la denominó "Patrimonio Cultural de Puno". Y como esta danza tiene su supuesto carácter de autoctonía aymara y en ella participan tradicionalmente el diablo, el oso y el ángel, así como el viejo encomendero o achachi, el pueblo puneño se hizo la idea de que esta era la danza de donde se derivaron la diablada y la morenada:

La música que acompaña a la "Danza de la Diablada", sea esta de phusiris o sikuris" o de modernas "Bandas de Músicos", está compuesta de melodías originales del altiplano del collao (Frisancho 1999, p. 65).

A pesar de que, dentro del gremio de los bordadores de La Paz, entre las personas mayores, aún queda el recuerdo de los sikuris de la segunda etapa; parece ya no tener importancia para las nuevas generaciones, que desconocen incluso las características con que se presentaba. Aunque se alude a la danza como la primera, la más antigua, en la que los bordadores de la época de oro se explayaron en imaginación y destreza con el uso de los antiguos materiales. Esto se debe, posiblemente, a que otras danzas ocuparon el sitio de los sikuris, siendo ésta desplazada a estratos populares de las urbes y al área rural con características diferentes a las de su origen.

Doña María Castillo de Paucara (...) es hija de un antiguo y prestigioso bordador (...). En su taller de bordados se exhiben disfraces de sikuris bordados que constituyen una joya de la época de oro de los maestros bordadores y para ella es un legítimo orgullo porque son trabajos de su señor padre... (AMABA 1987, p. 26).

La danza en esta última etapa culmina su expansión, llegando a la mayoría de las comunidades donde es asimilada rápidamente por los elementos aymaras con que se presenta en las áreas urbanas (vestimenta). Los grupos de jóvenes son quienes, mayormente, organizan conjuntos para amenizar todo tipo de eventos. En este proceso, los temas musicales no cambian,

pues siguen siendo canciones en español, aunque existen algunos intentos de adaptar los temas al idioma aymara o crear temas propios.

La sikuriada ahora es tocada y bailada por aymaras en los barrios marginales de las ciudades, en las localidades y en el campo con características muy andinas, pero no hay que olvidar que es de la clase mestiza de donde surge. Entonces, este sería un primer y pequeño paso para volver a replantear el hecho de que la cultura aymara se reproduce en el área urbana. ¿No será que se recrean más manifestaciones mestizas arcaicas con elementos aymaras, que expresiones aymaras auténticas?

Claro que, actualmente, no hay mejor situación para reivindicarnos como descendientes de aymaras que cantar y bailar una sikuriada de esas clásicas como *Flor de Cacto* o *Agiüta de Putina*, infaltables en cualquier festejo con matiz autóctono. La sikuriada o sikuri mestizo no es una excepción y sería interesante si se pudieran hacer investigaciones más profundas acerca de otras costumbres que se consideran autóctonamente aymaras pues pudieran no haberlo sido. En la ciudad de La Paz, son excepcionales las personas de origen aymara que reproducen su cultura de origen interpretando danzas como chuqilas, mukululus o chayawa; su preferencia parece dirigirse a interpretar danzas con rasgos mestizos como la morenada, la diablada o la sikuriada.

Bibliografía

- Albó, X. (1986) *Los Señores del Gran Poder*. Imprenta Alenkar, La Paz.
- ACFO (Asociación de Conjuntos Folklóricos de Oruro) (1999) *Bolivia Carnaval de Oruro*. Editorial IOC Srl., Oruro.
- AMABA (Asociación de Artesanos Bordadores y Autodidactas) (1987) *Guía Artesanal El Bordador*. Edición Especial Bodas de Oro. Suplemento Especial En Periódico Hoy, La Paz, Enero de 1987.
- Apaza, R. y colaboradores (Sif) *Puno y sus danzas*. Sin fecha, Rústico, Puno.
- Butrón, D. (1990) *La Festividad de Nuestra Señora de La Paz, Alasitas y los Artesanos (1825-1990)*. Fundación San Gabriel, Proyecto Imprenta Editorial, La Paz.
- Calderón, L. (1979) *Festividad del señor del Gran Poder*. En Presencia. Fecha: 9 de Junio de 1979, Suplemento Especial, p. 3.

Condori, L. y E. Ticona (1992) *El Escribano de los Cacique Apoderados*, Hisbol-THOA, La Paz.

Cuentas, L. (1981) *Danzas del altiplano de Puno*. En Álbum de Oro, Tomo IX, editado por S. Frisancho. Editorial Frisancho, Puno.

Frisancho, I. (1999) *La Diablada Puneña*. Decisión Gráfica, Lima.

González, A. (1947) *Música y Danzas Indígenas*. En La Paz en su IV Centenario, Tomo III. Comité pro IV Centenario, Editorial López, Buenos Aires.

Paredes, R. (1977) *El Arte Folklórico de Bolivia*. 5ta Edición. Editorial Puerta del Sol, La Paz.

Smetsers, J. P. (1996) *Rector del Santuario del Gran Poder: Proyecto Festividad del Gran Poder 1996*. En Programa General Gran Poder 96. Asociación de Conjuntos Folklóricos del Gran Poder, Edobol, La Paz.

Entrevistas realizadas

Chuquimia, R. (1999) Artesano bordador desde 1940, cuenta con un taller ubicado en la Av. Héroes del Pacífico, La Paz.

Canllahui, T. (2000) Músico de los Sikuris de Mañazo, Puno.

ARQUEOLOGÍA DE “AGÜITA DE PUTINA”: Tras las huellas de una melodía indeleble (1965-1981)¹

Daniel Castelblanco / castelda@wfu.edu

Resumen

A lo largo de los últimos 50 años, “Agüita de Putina” ha sido grabada de modo recurrente alrededor del globo por incontables agrupaciones con las más variadas configuraciones instrumentales. Mientras que un número considerable de dichas grabaciones comprende versiones instrumentales, muchas de ellas cantan, con ligeras variaciones líricas, a un romance imposible. Tras una revisión discográfica extensiva, he identificado alrededor de un centenar de grabaciones de este mismo motivo melódico publicadas entre la década de 1960 y el presente. Después de todo, ¿qué conjunto de música andina; qué grupo de sikuris en ciudades como Lima, Buenos Aires o Bogotá no ha incorporado esta melodía a su repertorio, aún cuando haya sido de modo transitorio? Pero ¿cuál es el origen de “Agüita de Putina”? ¿cómo ha sido transformada por sus diversos intérpretes a lo largo de los años? ¿Cómo han influido en su difusión eventos históricos como la Revolución boliviana de 1952, o el infame Plan Cóndor que financió dictaduras en el Cono sur entre las décadas de 1970 y 1980? En este artículo trazo los itinerarios de esta melodía icónica deteniéndome en algunos de sus hitos para iluminar las intersecciones entre arte, política y la valoración cambiante de la indigenidad andina en tanto fuente de identidad.

1. Este trabajo fue publicado originalmente en el número 3 de la Revista “Mundo Sikuri”, junio de 2021

Abstract

Over the past 50 years, “Agüita de Putina” has been insistently recorded time and again around the globe by countless bands performing on a wide range of instrumental configurations. While an important number of these versions are instrumental, many of them sing, with only slight lyrical variations, of a hopeless love affair. Upon conducting an extensive review, I identified over a hundred recordings of this very motif released since the 1960s. After all, is there any Andean music ensemble; any sikuri ensemble in cities such as Lima, Buenos Aires or Bogota, which has not included this melody in their repertoire, even if briefly? Thus, what is the origin of “Agüita de Putina”? How has it been transformed over the years by its numerous interpreters? What is the role played in its circulation by historical agents and events such as the Bolivian Revolution of 1952, or the infamous Plan Cóndor -which financed dictatorships in the Southern Cone between the 1970s and 1980s? In this article I trace the itineraries of this iconic melody, highlighting some of its milestones to illuminate the intersections between art, politics, and the changing value of Andean indigeneity as a source of identity.

Siempre he encontrado fascinante la historia que se encuentra detrás de algunas de las melodías más populares del repertorio icónico de la música andina. Sin lugar a dudas, el caso paradigmático es el de “El cóndor pasa” y la controversia, ampliamente documentada, de su origen. Estas historias revelan que los procesos mediante los que circulan melodías inspiradas en prácticas musicales de origen indígena, se encuentran a menudo atravesados por relaciones desiguales de poder entre distintas cohortes de músicos, así como por agendas individuales y coyunturas políticas. En las páginas siguientes exploraré algunos de los hitos más relevantes en el proceso de popularización de “Agüita de Putina” —una de esas melodías ubicuas en el universo musical andino. Los nombres y las acciones de algunos de quienes protagonizan esta historia permanecen, no obstante, en el silencio del olvido. Esto se debe, por una parte, a las dinámicas coloniales que dan forma a esta historia. Pero también a que en las aldeas de los Andes centrales, los procesos de composición (o adquisición) de repertorio suelen priorizar la expresión colectiva sobre la creatividad individual, por lo que muchas veces los compositores no llegan a ser reconocidos de forma pública. Puesto que mi recuento se fundamenta en registros sonoros editados, no pretende establecer algo así como una biografía concluyente de “Agüita de Putina”,



Figura 1: Louis Girault en la contraportada de su libro póstumo, Kallaway: Curanderos itinerantes de los Andes. UNICEF (1987).

sino más bien ofrecer una narrativa fragmentaria que llame la atención sobre el carácter material de los individuos, acontecimientos, instituciones, tecnologías y políticas que han contribuido a conformar el repertorio esencial de la música andina².

Un punto de partida en el valle de Charazani

Como muchas de las grandes historias, esta empieza *in media res* con un héroe y su compañera por protagonistas: el etnólogo francés Louis Girault y su esposa Anna Girault. Corría el año 1953 y la pareja no podía haber llegado a Bolivia en un momento más propicio. El tren de la Revolución nacionalista marchaba a todo vapor y con él las transformaciones políticas y sociales que reformarían el modelo de posesión de la tierra, instaurarían el sufragio universal y, en síntesis, desembocarían en la creación de un

2. Agradezco a Astenio Fuentes y Marcel Didier por ayudarme a identificar y fechar ciertas versiones de esta melodía. A Carola Arancibia, Erick Viscarra, José Salgado, Manuel Ramos, Mariano Rosales y Rupprecht Weerth por indicarme datos clave en esta historia. A Jhon Narváez por su complicidad incondicional. En especial, extendiendo mi mayor gratitud a Javier Mantilla. Asumo la responsabilidad por cualquier desacierto u omisión.

estado moderno. En 1956, con la ciudad de La Paz a sus espaldas, la pareja atravesó el umbral de su mundo conocido para adentrarse en regiones montañosas dominadas por lo sobrenatural: la remota provincia de los curanderos kallawayá. El camino estaba lleno de dificultades y peligros, pero su obstinación ejemplar y la promesa de documentar hallazgos arqueológicos y musicales alivió el peso de la adversidad. También les ayudó un burrito lanoso, igualmente testarudo, que desde Achacachi se abría paso entre las peñas, bordeando el filo de los precipicios bajo los 40 kilos de una grabadora de audio a baterías de última generación (Parejo, 1987, p. 3). Tras un viaje penoso que tardó más de lo que hubieran deseado, llegaron por primera vez a la villa de Charazani a principios del mes de mayo, justo a tiempo para la fiesta de la Cruz.

Madame Girault desató las correas empapadas en sudor que ceñían el equipo de grabación al lomo del animal, y lo llevó hasta una mesita rústica con tal precaución que, quien la hubiera visto, no habría imaginado las violentas sacudidas a las que la grabadora estuvo sometida durante días de trayecto accidentado. Ya libre de su preciada carga, el burrito erguía sus orejas peludas tras el abrevadero, mientras el etnólogo autodidacta repartía instrucciones a los campesinos que le asistían en el solar. Su quechua, más bien elemental, delataba su origen extranjero con mayor elocuencia que su rostro taciturno.

Durante su estancia en la región, Anna y Louis Girault recolectaron y catalogaron con avidez todo cuanto se interpuso ante ellos: amuletos y talismanes líticos y de cerámica, un herbario de casi mil plantas, textiles y piezas de vestuario local. También recolectaron instrumentos musicales de la región y —¡ay de los portentos humanos!— realizaron las que acaso sean las primeras grabaciones de una orquesta de *kantus* —cuyas cintas originales reposan en la Universidad de París-Nanterre. A partir de ese viaje inaugural, Girault regresaría a la villa de Charazani en numerosas ocasiones. En uno de esos viajes, acaso en 1965, Girault grabó la primera versión documentada de una melodía que con el tiempo habría de convertirse en un éxito internacional imperecedero: “Agüita de Putina”.

No cabe duda de que el misterio en que estaban envueltos los curanderos trashumantes kallawayá, así como la fascinación que despertaba entre los intelectuales indigenistas de la época su presunto uso de un idioma secreto legado por la realeza incaica, motivaron los viajes de Anna y Louis Girault hasta el remoto valle de Charazani. Pero es difícil creer que entre los mayores objetivos de sus travesías no se hallara documentar las afamadas prácticas musicales de los habitantes indígenas de la región.

H. MUNICIPALIDAD DE LA PAZ
Dirección General de Cultura

CUARTO FESTIVAL DE MUSICA Y DANZAS NATIVAS



22 de Julio de 1956

Estadio La Paz

Figura 2: Afiche promocional del Cuarto festival de música y danzas nativas en la ciudad de La Paz (1956). Nótese la representación icónica de los ya célebres sikuris de la Provincia Camacho.

En efecto, para cuando los Girault hicieron su primer viaje a Charazani en 1953, la música de los campesinos indígenas de la provincia ya era ampliamente reconocida en la ciudad de La Paz. De hecho, distintas orquestas de kantus habían dominado el podio en los concursos de música y danza que el gobierno municipal de La Paz venía auspiciando, incluso antes de la Revolución Nacionalista de 1952. Por ejemplo, en el Concurso Folklórico Indígena del Departamento de La Paz (1948) los “Kantus de Charazani” obtuvieron el segundo puesto, solo detrás de los “Sikuris de Italaque” (*El Diario*, Nov. 21, 1948 citado por Ríos, 2020, p. 52). En las dos últimas ediciones del Gran Concurso de Música y Danza Autóctona (1954 y 1955), los “Kantus de Charazani” y “Kantus de Niño Korín” ganaron el segundo y primer puesto respectivamente (*El Diario*, Ago. 5, 1954, p.7; Nov. 5, 1955, p.7 citado por Ríos, 2020, p. 106). La orquesta de “Kantus de Charazani” también recibió la aclamación de la prensa tras sus presentaciones durante la Primera Semana Folklórica Boliviana (1961) y el Primer Festival Interprovincial de Folklore (1967) (*El Diario*, Abr. 8, 1961, p. 12; Abr. 9, 1961, p. 7 citado por Ríos, 2020, p. 113).

Es posible que el triunfo de estos ensambles en dichos concursos se debiera a la mayor compatibilidad entre las sensibilidades estéticas del jurado (usualmente conformado por intelectuales indigenistas y otros miembros de la élite paceña que eran ajenos a las culturas y, por extensión, a las convenciones estéticas de la música que juzgaban) y el timbre, la afinación y otras características sonoras de estas orquestas indígenas (Ríos, 2005, p. 230; Turino, 1993, p. 218).

Acaso en virtud de dicha compatibilidad, tanto los “Sicuris de Italaque” como los kantus del valle de Charazani fueron insistentemente elogiados por los círculos intelectuales de la época. Más aún, su música fue interpretada como una supervivencia prehispánica digna de ser incorporada al proyecto de nación mestiza que impulsaban³. por ejemplo el folklorista Enrique Oblitas, quien dedicó parte de su obra al estudio de la farmacopea kallawayaya, escribió en 1963: “La música de qantu es hermosísima, tiene melodías dulces y sentimentales de un sabor incaico puro; interpreta romances y pasajes de la vida familiar y campesina en forma tan especial que a momentos llega a concepciones sublimes” (p. 328).

El entusiasmo de intelectuales indigenistas por la música de kantus atrajo a Louis Girault y su aparatoso equipo de grabación hasta Chari, una comunidad ubicada al oeste del casco urbano de Charazani. Allí grabó algún día de 1965 (sus notas de campo no son concluyentes al respecto),

3. En un trabajo anterior exploré la influencia que tuvieron dos intelectuales indigenistas en la popularización del estilo sikuri icónico de la Provincia Camacho (Castelblanco, 2017).



Figura 3: Músico del Valle de Charazani. Fotografía por Louis Girault en el CD Bolivia Panpipes / Syrinx de Bolivie. UNESCO - AUDIVIS (1987).

a 20 músicos interpretando el *wayñu* que nos convoca en una consorte de *phukuna* de distintos tamaños, 5 *wankaras* y un *ch'iñisku*. En su diario la pieza aparece identificada como “Yaku kantu”: “música” o “canción del agua”. Esta grabación constituye un testimonio invaluable sobre la práctica del kantu en el valle de Charazani. Pero, como todo testimonio, es fragmentario por definición: permanecen en la penumbra del anonimato los músicos que participaron en la grabación, así como se mantienen irresueltas las incógnitas sobre el lugar específico y las circunstancias en que esta fue realizada.

Tras el prematuro fallecimiento de Louis Girault en 1975, tan solo el trabajo resuelto de su compañera Anna y de un grupo de amigos de la pareja —entre quienes se encontraba el recientemente desaparecido Xavier Bellenger—, consiguió que esta grabación fuera editada y publicada en el LP de 1981, *Bolivia Panpipes*.

Ahora bien, con base en la evidencia disponible es imposible concluir con certeza cuándo y si la melodía fue compuesta por músicos de Chari. En cuanto al nombre con que aparece identificada en la caligrafía de Girault, jamás sabremos si se trató de la forma en que la llamaban los músicos locales, o si se trató de un giro creativo introducido por el etnólogo. Dicho de otro modo, esta grabación es tan solo un punto de partida –acaso arbitrario– en la genealogía de una de las melodías más recurrentes en el repertorio de la música andina folklórica-popular⁴.

Significados políticos de la música andina

La siguiente pista en mi revisión discográfica aparece alrededor del mismo año de 1965, cuando un conjunto de kantus de Quiabaya –comunidad ubicada en la falda del Akamani, montaña que enmarca el valle–, grabó un vinilo de 45 rpm con Discos Méndez. En la cara B del disco es posible escuchar una melodía titulada ““Ama konkawaichu Víctor Paz” (No me olvides Víctor Paz)”, que corresponde a la melodía que Girault registrara en sus notas como “Yaku kantu” ese mismo año⁵.

Ignoro si esta apelación explícita a Víctor Paz Estenssoro –quien ocupó la presidencia de Bolivia en tres ocasiones (de 1952 a 1956, de 1960 a 1964 y por última vez de 1985 a 1989)–, fue decisión del conjunto de kantus o iniciativa unilateral de la disquera. Lo cierto es que este título revela el deseo de atraer la atención del gobierno central hacia los desafíos que

4. Entre los numerosos estilos regionales de consortes de flautas Pan andinas, sin duda el kantus es el que mayor atención ha conseguido de los investigadores. Entre quienes han estudiado las prácticas musicales del valle de Charazani está Enrique Oblitas, uno de cuyos trabajos incluye a manera de apéndice la transcripción de 136 piezas musicales, 44 de las cuales corresponden a kantus, a cargo de Antonio González Bravo (1963). En 1981 Freddy Bustillos y Shiguemi Sato documentaron la fiesta de la Virgen del Carmen (1982). Su estudio se complementa con las transcripciones que Sato hizo de piezas de kantus de diferentes comunidades (1982). El etnomusicólogo suizo Max Peter Baumann estudió aspectos formales de la música de kantus, incluyendo estructura, tonalidad y escalas. También transcribió y analizó tres piezas de kantus (1985). Entre 1983 y 1984 el etnomusicólogo canadiense André Langevin condujo trabajo de campo en Quiabaya. Su trabajo examina la organización social de la orquesta de kantus (1990). Robert Templeman también enfocó su trabajo de campo en Quiabaya y produjo una tesis de maestría que describe y analiza diversos aspectos relacionados con la producción musical en el Valle de Charazani (1994). Por último, el etnomusicólogo alemán Sebastian Hachmeyer ha explorado los efectos del cambio climático y las políticas de patrimonialización en las prácticas musicales de los kantus de Charazani (2018a y 2018b).

5. Este disco es producto de una de las tres ocasiones entre 1952 y 1967 en que músicos de Quiabaya viajaron a la ciudad de La Paz para grabar (Langevin, 1990, p. 116). Discos Méndez fue el primer sello discográfico en Bolivia, fundado en 1949 por los hermanos Alberto y Gastón Méndez en la ciudad de La Paz. Se enfocó en difundir el folklore nacional y por ello ostentó el lema nacionalista: “El alma de Bolivia en su música”. La compañía retuvo el monopolio del mercado disquero hasta inicios de la década de 1960, cuando irrumpieron en la escena Discolandia (1968) y Lauro (1964).

enfrentó esta comunidad tras la Reforma Agraria de 1953, la disolución de la antigua hacienda de Quiabaya, y la parcelación de sus tierras entre quienes habían servido en dicha hacienda. Aunque de modo implícito, este título denuncia el olvido institucional ante fenómenos colaterales de este proceso, como la división social de los ayllus y los conflictos al interior de las comunidades por efecto de las disputas por los nuevos límites territoriales, el progresivo éxodo rural y la marginalización económica de la región. En síntesis, ejemplifica el temprano uso político que ciertos sectores dieron a la música andina, y la esperanza que tuvieron en su potencial para generar transformaciones sociales⁶.

A lo largo de la década de 1960 este wayñu volvió a ser prensado en discos de vinilo sin variaciones sustanciales por diversos conjuntos de tanto del valle de Charazani, como de regiones aledañas (e.g., “Zampoñas Los 12 amigos de Achacachi”). Intuyo que fue a través de la participación de dichos conjuntos en los festivales y concursos de música y danza patrocinados por estamentos gubernamentales, así como a través de su difusión en la radio, que finalmente “el genio salió de la botella”. Esta melodía, en efecto, estaba destinada a convertirse en ícono inmortal de la música andina.

Génesis de una canción

Hacia 1966, el recientemente fundado conjunto folklórico “Los Huaycheños” de Puerto Acosta (Prov. Camacho, Dep. La Paz, Bolivia), grabó su segundo disco con la primera versión folklorizada de esta melodía de la que tengo noticia. En pocas palabras, la folklorización consiste en una serie de operaciones estéticas y conceptuales a través de las que una expresión musical de carácter local es procesada y adaptada a los valores modernistas y patrones estéticos dominantes para su consumo externo (ver Urban y Sherzer (eds.), 1991). Bajo la dirección artística de Javier Mantilla (n. Puerto Acosta, 1943), Los Huaycheños procesaron el motivo melódico de múltiples maneras, le añadieron acompañamiento lírico y lo llevaron con éxito hasta audiencias insospechadas, por lo que su adaptación constituye un hecho trascendental.

6. A no ser que adquieran un nombre con el paso del tiempo, no es usual que las nuevas composiciones de kantus lleven título (Templeman, 1994, p. 62). Como parte del proceso para transformar prácticas musicales en objetos sonoros comerciales, la industria discográfica les asignó nombres que a menudo evocaban alguna prominencia de la geografía local, o la belleza de las mujeres de la región. Durante este período Discos Méndez prensó otros vinilos dedicados a música de kantus con melodías bautizadas con nombres alusivos a la era del Nacionalismo Revolucionario (e.g., “Reforma Agraria”, etc.). Esta práctica fue habitual en dicha época y se extendió a otros géneros populares (e.g., huayño, cueca, bailecito, etc.).



Figura 4: La joven Sonia Arancibia y Los Huaycheños durante una presentación pública en la ciudad de La Paz c.a. 1965. Foto por cortesía de Carola Arancibia.

Mantilla se había trasladado a la ciudad de Buenos Aires para estudiar guitarra durante 4 años en los que tuvo ocasión de interactuar con músicos influyentes como Leo Marini y Los Caminantes. Tras regresar a Puerto Acosta, co-fundó en 1965 el “Conjunto 5 de Noviembre” –nombre que más tarde habría de ceder paso al de “Los Huaycheños”–. Puesto que el conjunto se creó más bien de forma espontánea y con la finalidad de animar reuniones y fiestas familiares, sus integrantes no aspiraban a hacer de él un grupo profesional o económicamente viable. La grabación de su primer disco, ese mismo año, surgió como iniciativa de Primitivo Machicao –un emprendedor vecino de Puerto Acosta que habría de convertirse en productor del conjunto–. Su intención era crear un objeto audible como recuerdo para compartir entre familiares, amigos y coterráneos. No obstante, los elogios que por él recibió la agrupación contribuyeron a su consolidación (comunicación personal, Nov. 1, 2020)⁷.

Los Huaycheños cosecharon su fama animando las fiestas de pueblos alejados en ambos lados de la frontera entre Bolivia y Perú, donde vendieron copias de sus primeros discos entre la concurrencia. Su repertorio estaba compuesto por canciones inspiradas en las expresiones musicales de los

7. De hecho, el conjunto se vio obligado a rechazar numerosas invitaciones y contratos debido a que sus integrantes retuvieron sus ocupaciones como maestros, funcionarios y empleados públicos.

campesinos indígenas de la región, como los sikuris, pero en especial los *kashuiris* —un tipo de música y danza que se interpreta en carnaval con flautas verticales con canal de insuflación en dos tonos, semejantes a los pinkillos—.

Debido a sus propios gustos musicales, a la formación de su director artístico, y a las preferencias de su audiencia criolla y mestiza, Los Huaycheños produjeron versiones folklorizadas de melodías vernáculas cuya estructura conservaron, pero en las que privilegiaron las características de la estética musical cosmopolita (i.e., formas musicales “cerradas”, afinación regular, timbre claro, etc.). Acaso más importante aún, cambiaron las consortes de *kashuiris* y otros aerófonos andinos por un ensamble conformado por guitarras, acordeón de teclado, maracas y voces en terceras paralelas. La voz principal estuvo a cargo de la joven Sonia Arancibia, quien entonces tenía tan solo catorce años de edad.

Desde el cambio de siglo en Bolivia, la folklorización de expresiones musicales indígenas era ya una práctica recurrente entre criollos y mestizos. Especialmente a partir de la Revolución de 1952, agencias estatales incentivaron la construcción de una música nacional “nueva y mejorada” basada en prácticas musicales de los indígenas andinos con el doble propósito de fomentar la unidad nacional por encima de divisiones étnicas, regionales y de clase, y al mismo tiempo inculcar la estética y los valores modernistas-capitalistas (Ríos, 2005, p. 599)⁸.

En 1966, este mismo espíritu motivó a Los Huaycheños a viajar hasta los estudios de Discos Méndez, en la ciudad de La Paz, para grabar su segundo vinilo bajo el sello Huaycho, creado para dicho propósito por su productor. En esta ocasión, además de *kashuiris* de la Provincia Camacho (Dep. La Paz, Bolivia) y *sikuris* de la vecina Provincia de Moho (Dep. Puno, Perú), Los Huaycheños grabaron dos piezas que en la contratapa del disco aparecen descritas como “sicuris Kantos de Charazani” (sic.): uno titulado “16 de Julio” y otro —que inaugura el vinilo—, denominado “Agüita de Putina”. Después de escudriñar numerosos catálogos y colecciones discográficas, todo parece indicar que esta fue la primera versión folklorizada de dicha melodía que fue grabada con dicho nombre y el acompañamiento lírico sobre un romance imposible al que suele estar asociado.

8. Un precedente clave en este proceso fueron las estudiantinas, grandes ensambles conformados por guitarras, bandurrias y mandolinas, y ocasionalmente charangos, violines o acordeones. Hacia la década de 1920, y por influencia del movimiento indigenista, algunas de estas orquestas incorporaron a su repertorio europeo versiones estilizadas de melodías de origen indígena, así como wayñus, yaravies, pasacalles, marineras, etc. La Filarmónica 1° de Mayo, conformada por músicos obreros cholos y mestizos, fue una de las primeras estudiantinas en adoptar esta postura hacia 1931 en La Paz (Ríos, 2020, pp. 62-64).

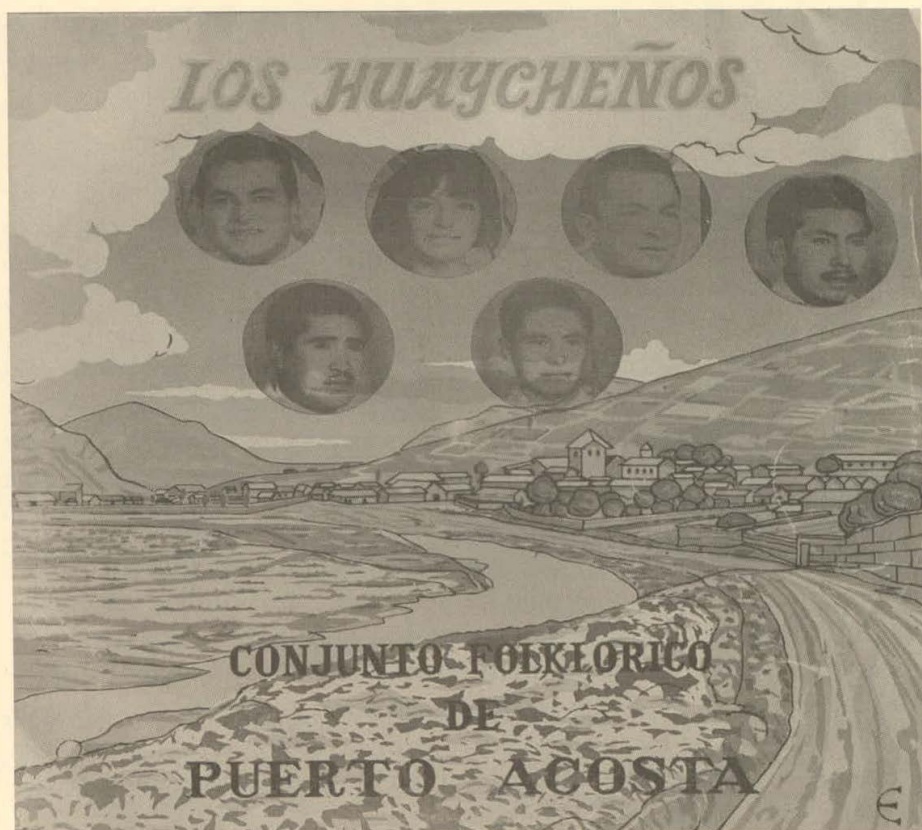


Figura 5: Carátula de la segunda producción discográfica de Los Huaycheños (1966). De izquierda a derecha y de arriba a abajo pueden verse los rostros de Javier Mantilla (director, primera guitarra y segunda voz masculina), Sonia Arancibia (primera voz femenina), Fernando Mantilla (primera guitarra), Héctor Pantoja (segunda guitarra), Octavio Machicao (acordeón) y Luis Ibáñez (primera voz masculina y maracas).

Foto: cortesía de Astenio Fuentes.

Javier Mantilla sostiene haber escuchado esta melodía por primera vez durante cierta fiesta en Puerto Acosta, cuando intervino alguna de las orquestas de kantus de la vecina provincia Bautista Saavedra que solían actuar allí bajo contrato. Mantilla habría memorizado el motivo melódico, desarrollado su propia adaptación a la guitarra, compuesto la letra y bautizado la canción como “Agüita de Putina” en referencia al manantial termal de Totorani, que se encuentra en las cercanías de Puerto Acosta (comunicación personal, Nov. 2, 2020).

Al margen del encendido debate sobre el origen local y nacional de este wayño –que oscila entre diversas localidades en Bolivia y Perú, como se comprueba en la caja de comentarios que aparece bajo las innumerables

versiones de “Agüita de Putina” disponibles en YouTube—, resulta significativo que dicho nombre retenga la asociación con el agua que refleja el título con que la Girault identificó en su grabación⁹.

Debido a la espontaneidad que caracteriza las instancias de creación musical colectiva típicas durante las fiestas en pueblos y áreas rurales de los Andes centrales, resulta muy difícil establecer con absoluta certeza el origen de la melodía y letra de esta canción. Aún así, es significativo que esta última no figure en la extensa antología de poesía vernácula recopilada en el valle de Charazani por Enrique Oblitas, y publicada en *Cultura Callaway* (1963)¹⁰.

Lo cierto es que, tan solo un mes después de grabar “Agüita de Putina”, Los Huaycheños fueron invitados a presentarse en el emblemático Teatro al aire libre, en la ciudad de La Paz, donde interpretaron “Agüita de Putina” y otras piezas de su creciente repertorio ante una audiencia numerosa y entusiasta (Javier Mantilla, comunicación personal, Nov. 2, 2020). Casi de forma simultánea, Los Huaycheños empezaron a recibir invitaciones para actuar en vivo en distintas emisoras radiales, incluida la Cadena Tricolor, que en 1970 les premiará con el prestigioso Disco de Oro a la mejor agrupación.

La intensa contratación de este conjunto en fiestas de pueblos y ciudades a ambos lados de la frontera —acaso más importante aún— la amplia difusión que tuvieron sus folklorizaciones a través de las ondas radiofónicas, fueron eventos determinantes en la consolidación de “Agüita de Putina” en tanto canción con un nombre, motivo melódico y acompañamiento lírico distintivos. Pero aun cuando Los Huaycheños consiguieron llevar su “Agüita de Putina” mucho más allá de lo que Mantilla y Los Huaycheños hubieran imaginado, no fueron ellos quienes dieron el paso decisivo hacia su popularización mundial. En efecto, el LP de Los Huaycheños tuvo un tiraje relativamente breve y contó con una circulación proporcionalmente limitada.

9. En efecto, en YouTube predominan discusiones acaloradas entre personas que disputan el origen de esta melodía argumentando, entre otras cosas, que en sus respectivas localidades —ya en Perú como en Bolivia— existen manantiales con propiedades curativas que llevan por nombre “Putina”. Sin ánimo de resolver la discusión, es preciso notar que, en lengua aymara, dicho vocablo alude a la cualidad húmeda y calurosa propia de los nacimientos de agua termal, lo que explica su ubicación.

10. Las orquestas de kantus albergan una intrincada relación entre la dimensión meramente instrumental y ciertas tradiciones vocales que requieren de una investigación acuciosa (Oblitas, 1963, p. 350; Templeman, 1994, pp. 64-68).

Ingreso al repertorio del “conjunto andino”

En enero de 1969 –tres años después de que Los Huaycheños lanzaran “Agüita de Putina”–, el sensacional grupo Los Jairs grabó un disco de vinilo con su propia versión. Hacia 1966, Los Jairs habían introducido en Bolivia la configuración instrumental conformada por quena, guitarra, charango y bombo que con el tiempo habría de convertirse en emblema musical de la nación y, más aún, en el modelo de la llamada música Pan-andina que alcanzó su apogeo en la década siguiente.

De acuerdo con el etnomusicólogo Fernando Ríos –quien ha documentado la historia de la música andina folklórica-popular con el mayor rigor–, el origen de esta configuración instrumental se remonta a la peña Achalay de Los Hermanos Ábalos en la ciudad de Buenos Aires. Los Hermanos Ábalos (c.a. 1939) solían amenizar su concurrida peña interpretando un repertorio ecléctico que incluía bailecitos, carnavalitos, cuecas, huayños y yaravíes de origen argentino y boliviano con dicho ensamble instrumental. Años después, esta misma configuración sería replicada con éxito en París por otras agrupaciones integradas por músicos de nacionalidad argentina, venezolana y mexicana: Los Incas y Los Calchakis (Ríos 2008). Tomando por modelo este par de ensambles –y aprovechando el creciente interés que



Figura 6: Gilbert Favre (quena), Julio Godoy (guitarra), Edgar Joffré (primera voz y bombo) y Ernesto Cavour (charango) en la contraportada del LP Bolivia con Los Jairs. Campo (1968).

despertaba en Bolivia la folklorización de expresiones musicales indígenas—, el suizo Gilbert Favre se mudó a La Paz, donde cambió su clarinete por una quena, y participó en la fundación de la que habría de convertirse en la primera agrupación boliviana en alcanzar tamaño éxito internacional.

Al margen del innegable talento de sus integrantes, diversos factores contribuyeron a la enorme aceptación de la que gozó esta agrupación en Bolivia. Por una parte, los significados sociales de los vibratos y glissandos con que Favre daba expresión a su quena se encontraban en sincronía con el creciente gusto de la sociedad dominante por la folklorización de expresiones musicales indígenas. La posición privilegiada de quienes integraban el conjunto, en conjunción con la notoriedad que tenía Favre debido a su condición de extranjero, facilitaron la aceptación de su propuesta musical como potencial atributo de identidad nacional consistente con los valores modernistas promovidos por la Revolución de 1952. No menos importante, Los Jairas administraban la peña Naira, donde actuaban a menudo como grupo anfitrión (Céspedes, 1984, p. 225). De ahí que, el mismo año de su fundación (c.a. 1966), los jóvenes artistas ya habían atraído la atención del público y cosechado éxitos como los premios al “mejor ensamble” y “mejor canción” en el Festival de la canción boliviana organizado por Lauro, con su versión del yaraví “Dos amigos/Llanto de mi madre” (Ríos, 2020, pp. 203-204).

En 1969 Los Jairas añadieron un nuevo EP a su ya prolija discografía en colaboración con Los Choclos, el icónico ensamble urbano de sikus conformado casi en su totalidad por lustrabotas. Este vinilo incluyó su propia versión de “Agüita de Phutiña” y cosechó tal éxito comercial, que pronto se convirtió en todo un *hit* boliviano (Ríos, 2020, p. 215). Siguiendo el modelo formulado por Los Huaycheños, pero empleando el ensamble instrumental y el estilo establecido por Los Incas en París, la versión de “Agüita de Phutiña” que produjeron Los Jairas dejó, en efecto, una honda impresión entre las audiencias paceñas.

Pero a diferencia de la versión folklorizada que produjeron Los Huaycheños, la de Los Jairas incorporó los gestos indexales de diversas tradiciones indígenas de los Andes bolivianos, como la introducción inconfundible del sikuri de la Provincia Camacho, y el breve pasaje característico de la sikuriada paceña que articula las repeticiones de una frase musical dentro de una misma pieza. Como indica Ríos, la actitud de integrar en una misma canción sonoridades indexales de distintas regiones bolivianas hace eco del proyecto homogenizante de construcción nacional que impulsaba el gobierno, y constituye un ejemplo paradigmático de cómo las prácticas mu-

sicales folklóricas pueden ser articuladas a proyectos políticos nacionales de carácter inclusivista (2005, pp. 604-605). Acaso haya sido por esto que la versión de Los Jairas atrajo mayor atención que la de Los Huaycheños¹¹.

Ese mismo año, Los Jairas compartieron el Disco de Oro que otorgaba la emisora radial Cadena Tricolor con Los Caminantes —trío que ese mismo año grabó su propia versión de “Agüita de Putina” bajo la dirección del carismático Carlos “Compadre” Palenque, quien más tarde lideraría un movimiento político que por poco lo lleva a la presidencia de Bolivia, y que se vio frustrado por su repentino fallecimiento en 1997 (*Hoy*, Jul. 15, 1969, p. 17 y Jul. 18, 1969, p. 17 citado por Ríos, 2005, n. 582). Así fue que “Agüita de Putina” ingresó al repertorio de los más diversos intérpretes de la ciudad de La Paz, incluyendo agrupaciones que grabaron sus propias versiones, como la Orquesta de Jazz Delfín y su Combo (1969), Leo y su órgano (1969) y la Orquesta Santa Anita (c.a. 1969).

Mientras que la canción se hizo huésped habitual del circuito cultural de peñas folklóricas de la ciudad de La Paz —que además de la peña Naira, incluía las peñas Kori Thika, Inca Huasi, Pachamama, Tiahuanaco y Kori Inti— sobrevino una avalancha de versiones producidas por diversos conjuntos, tanto en Bolivia como en el exterior, incluyendo las de Jaime Torres y su conjunto (Tucumán, 1972), Los Incas (París, 1973), Los Masis (Sucre, 1976), Kimbas (París, 1976), Paja Brava (La Paz, 1977), Illapu (Antofagasta, 1978), Sukay (Montreal, 1978), Savia Andina (Potosí, 1979), Los Uros del Titicaca (Puno, 1981), entre muchos más.

Retorno a las raíces

La presencia ubicua de esta melodía en peñas y salas de concierto, así como en los catálogos discográficos y las ondas radiales, tuvo el efecto de convertirla en una de esas piezas imprescindibles en el repertorio de los conjuntos de música andina folklórica-popular, tan solo precedida por éxitos como “El cóndor pasa”, “El humahuaqueño”, “Ojos azules” o “Vírgenes del sol”. Pero la distancia cada vez mayor que estas estilizaciones cosmopolitas zanjaron respecto del kantus que interpretaron los veinte músicos de Chari ante el pesado grabador de Louis Girault, provocaron la reacción de un sector de la juventud boliviana.

Entre las décadas de 1980 y 1990 la música de tropa cobró mayor valor simbólico en Bolivia. Como advierte Michelle Bigenho (2002, p. 113), esta reacción se produjo en sincronía con lo que Xavier Albó denominó “El

11. Como se ve, no concuerdo con Ríos cuando sugiere que es posible que Los Jairas hayan adaptado esta melodía de los kantus de Charazani, tanto como que uno de estos conjuntos haya aprendido la melodía escuchando la grabación de Los Jairas (2020, p. 125).

retorno del indio” (1991), la respuesta de las organizaciones indígenas a la retórica campesinista y uniformadora impulsada desde la administración del Movimiento Nacionalista Revolucionario tras la Reforma Agraria de 1953, con la cual pretendió despojar de su componente étnico y cultural las luchas anticoloniales de los indígenas en Bolivia. El katarismo fue la expresión más acabada del rechazo de ciertos sectores indígenas aymara al proyecto uniformador de nación formulado por el gobierno revolucionario. Entre los elementos más protuberantes de la ideología étnica con que expresaron su identidad distinta, Aymara, sobresalen su nombre y los héroes que reivindicaban, la *wiphala*, la revaloración de sus autoridades, vestimenta, lengua y –de manera significativa– la música de tropa que difundieron de forma consistente a través de las ondas radiales (Albó, 1991, p. 312).

Hacia mediados de la década de 1970 en La Paz y otras ciudades bolivianas, un creciente número de jóvenes alineados con esta tendencia quisieron retornar a las raíces de aquella música que había ganado gran popularidad tras la incursión de Los Jairas, y que ahora protagonizaba las portadas de los discos y animaba las peñas¹². Se inspiraban en la exploración pionera de un puñado de agrupaciones profesionales entre las que se encontraban Los Ruphay (fund. en 1968), Awatiñas (fund. en 1970) y Grupo Aymara (fund. en 1973).

Estas agrupaciones adoptaron consortes instrumentales semejantes a las que emplean los ensambles de agricultores indígenas con el propósito de replicar su música. Tanto en sus discos, como en sus presentaciones públicas, dichos conjuntos fueron otorgando cada vez mayor protagonismo a sus propias interpretaciones de “música autóctona”, que reunieron a menudo bajo el concepto de “estampas folklóricas”. Las estampas consistían en un popurrí de melodías enlazadas en las que era posible apreciar una variedad de estilos musicales y consortes instrumentales (e.g., sikus, tarkas, pinkillos, etc.). Especialmente durante escenificaciones en vivo, los músicos articulaban la interpretación musical con danzas, vestuarios y la denuncia de los problemas que enfrentaban las comunidades indígenas andinas (Céspedes, 1984, p. 241). Gracias a la variedad de instrumentos, timbres, melodías, danzas y vestimentas que reunían, las estampas folklóricas cumplían con el propósito múltiple de impresionar, sensibilizar, educar y entretener a su audiencia.

Los Ruphay fue una de las agrupaciones más influyentes en este sentido. También fue una de las primeras en grabar melodías interpretadas de forma

12. Ríos advierte que, pese a la gran popularidad del ensamble conocido como “conjunto andino” durante el auge nacionalista de gobierno del MNR, la música más vendida durante este período fue la de un género internacional: el bolero.

íntegra en consortes de tarkas, moseños y pinkillos (1969a y 1969b). Le siguieron Grupo Aymara (1976) y, de manera significativa, Wara (1975), agrupaciones que contaron con la participación decisiva de Clarken Orozco¹³.

Transcurrieron más de quince años desde que aquella orquesta de kantus tocó frente al aparato grabador de Girault en la comunidad de Chari, hasta que un grupo de músicos cosmopolitas volvió grabar la misma melodía en una consorte instrumental semejante. Prescindiendo de los arreglos vocales y de cuerdas con que Los Huaycheños y Los Jairas popularizaron la melodía —y que para principios de la década de 1980 parecían formar parte indisoluble de la canción—, el grupo alemán Wayra Kuna incluyó en su *ópera prima* una versión de “Agüita de Putina” que evoca los orígenes probables de esta melodía en el Valle de Charazani, en tanto sigue los principios estéticos del kantu.

Conformado por seis músicos alemanes y uno peruano, el grupo Wayra Kuna fue fundado en 1975 con una postura conceptual afín al denominado “retorno del indio”. En consecuencia, sus integrantes emplearon consortes instrumentales originales (e.g., tarkas, moseños, pífanos, etc.), con las cuales emularon las orquestas autóctonas de los Andes centrales. En su versión de “Agüita de Putina” de 1981, interpretaron una tropa de instrumentos afinados a intervalos de quintas, cuartas y octavas paralelas, semejante a las que soplan las orquestas de kantus del valle de Charazani.

La ambición de tocar “Agüita de Putina” en la consorte instrumental y el estilo musical de kantus surgió luego de que un miembro del grupo escuchara la melodía en uno de los vinilos que músicos de Quiabaya grabaron a mediados del siglo pasado (Rupprecht Weerth, comunicación personal, nov. 21, 2020). De ahí que la versión de Wayra Kuna haya sido la primera en procurar guardar la mayor similitud posible con los primeros registros

13. Varios de los músicos con quienes he conversado se iniciaron en la interpretación de instrumentos andinos en aquellos años y coinciden en señalar la importancia que tuvo Wara en la popularización de esta tendencia entre las clases acomodadas de la ciudad de La Paz. Pese a que la influyente Radio San Gabriel destinaba un espacio importante en su programación vespertina a la “música autóctona” desde mediados de la década de 1960, esta seguía sin atraer el interés de los sectores sociales dominantes en La Paz (Blanco, 2019). Debido a que contaban con gran número de seguidores desde sus inicios como una banda de rock, pero acaso también por su extracción social privilegiada, el trabajo musical de Wara a partir de 1975 habría recibido mayor atención de los medios y, por extensión, habría persuadido a los sectores sociales dominantes del valor de los instrumentos y la música autóctona. Para Manuel Ramos (integrante de Pacha Ajayu), el papel estelar que esta agrupación dio al uso de consortes instrumentales como tarkas y sikus, tuvo el efecto de instar a la juventud paceña de clase media a revisar su propia identidad cultural de una manera en que otros proyectos no lo habían conseguido: “Wara nos ha llevado a mirarnos al espejo” (comunicación personal, nov. 7, 2020).

INDIANISCHE MUSIK DER ANDEN

WAYRA KUNA Llajtaj taki 2

Musique des Amérindiens andins

Music of the Andes



Figura 7: Wayra Kuna en la portada de su segundo LP, *Indianische Musik der Anden 2*. Autogram (1981).

sonoros de la misma (i.e., “Yaku Kantu” (1965), “No me olvides, Víctor Paz” (c.a. 1965), etc.). A nivel musical, no obstante, el pulso comparativamente lento que Wayra Kuna dio a su interpretación (67 ppm aproximadamente) delata de forma elocuente la influencia que el músico boliviano Mario Gutiérrez (Los Ruphay) ejerció sobre la agrupación.

Resulta muy significativo que el itinerario de la melodía mejor conocida como “Agüita de Putina” complete en 1981 un ciclo que inicia en la década de 1960 con las interpretaciones de conjuntos autóctonos en el Valle de Charazani, y que concluye con la versión de un grupo de Europa central. Este recorrido revela el circuito transatlántico de fertilización cruzada gracias al cual músicos, melodías, instrumentos e ideales estéticos fluyeron en múltiples direcciones alrededor del globo dando forma al auge internacional de la música andina entre las décadas de 1970 y 1980.

A partir de la década de 1980, cuando la inclusión de segmentos dedicados a la “música autóctona” se hizo una práctica habitual en las presentaciones de los conjuntos andinos, “Agüita de Putina” también empezó a figurar de modo insistente en la contratapa de vinilos, casetes y compactos. Fue tal el éxito de esta melodía, que desde entonces ha abandonado la órbita canónica del conjunto andino y hoy es interpretada por artistas que cultivan géneros y tendencias tan eclécticas como la chicha (Edy Sama y Los Internacionales Genuinos, Perú, 2018), el rock (Inti Ra, Perú, 2015) e incluso el reggae (Taimof Roots, Argentina, 2020)¹⁴.

Reflexiones finales

Siempre he encontrado asombroso que un puñado de melodías haya alcanzado el éxito comercial entre diversas audiencias alrededor del globo, y que incluso se haya convertido en paradigma de un estilo musical cosmopolita, pese a haber sido compuestas de forma espontánea por músicos de pequeñas aldeas andinas. Pero “Agüita de Putina” no solo ha salvado enormes distancias geográficas o culturales, sino que también ha atravesado la turbulenta historia política latinoamericana.

Sus numerosas versiones, en efecto, han acarreado los significados políticos que sus respectivos intérpretes le han atribuido, ya sea mediante gestos extramusicales como los títulos de las canciones, o a través de arreglos vocales que operan como vehículo de expresión ciudadana. Los significados políticos de esta melodía van desde los reclamos de los campesinos de la provincia Bautista Saavedra al gobierno central boliviano por su ausencia tras la Reforma agraria de 1953 (i.e., “Ama konkawaichu Víctor Paz”, por el Conjunto Villa Pérez de Quiabaya, c.a. 1965), pasando por apoyo internacional al katarismo tal y como fue expresado por el denominado Retorno del indio (i.e., “Agüita de Putina”, por Wayra Kuna, 1981), hasta el rechazo implícito a la dictadura de Augusto Pinochet y la manifestación del anhelo de los exiliados chilenos por retornar a su país (i.e., “Cuando llegue el día”, por Illapu, 1978).

Desde una perspectiva estética es importante notar que, mientras que casi todas las versiones de las que tengo noticia conservan la estructura musical de wayñu (AABBCC), las introducciones y codas, así como los breves pasajes que articulan las frases melódicas, parecen ofrecer el mayor campo a la creatividad. Así mismo, casi todas estas versiones replican las preferencias

14. Mi narrativa sobre la historia de esta melodía concluye con la versión de Wayra Kuna debido a que, en lo sucesivo, la mayoría de agrupaciones de música andina tan solo habría de producir sus propias variaciones sobre las tendencias estéticas y conceptuales exploradas por los grupos pioneros anteriormente descritos.

estéticas dominantes (e.g., afinación regular, homofonía, sonido estilizado, timbre claro, etc.). La versión que Wayra Kuna produjo en estilo de *kan-tus*, coincidió con la tendencia de los conjuntos andinos contemporáneos a reducir el pulso musical hasta a una velocidad que oscila entre *grave* y *adagio* (35 y 76 ppm. aproximadamente) (e.g., Orquesta de instrumentos autóctonos y nuevas tecnologías, 2012; Mauro Ciavattini, 2016, etc.).

Más aún, gestos cuya presencia no se comprueba en las grabaciones pioneras de los músicos de Chari o de Quiabaya (e.g., *vibrato*, *glissando*, etc.), dan forma a la melodía en muchas de estas versiones, incluso las de conjuntos que manifestaron como su principal intención replicar con fidelidad la música de los conjuntos autóctonos del valle de Charazani. Una parte importante de este repertorio de gestos y variaciones se fue sedimentando a través de la extensa sucesión de interpretaciones incluidas en los discos editados entre la década de 1960 y el presente.

Acaso una de las consecuencias que tuvo la insistente transmisión de algunas de dichas versiones en la radio, consiste en que numerosos conjuntos de músicos campesinos incorporaron la melodía a su propio repertorio, la dotaron de los marcadores estilísticos propios de su región, y la grabaron en vinilos, casetes y compactos (e.g., Zampoñas Los 12 amigos de Achacachi, c.a.1970; Centro Autóctono Sicuris de Italaque, c.a. 1980; Sikuris Taypi Llijji Llijji, 2007). Me pregunto hasta qué punto la enorme difusión de dichas versiones primero a través de la radio y la industria discográfica, y ahora a través de YouTube, pudieron haber influido en las preferencias sonoras de los músicos del valle de Charazani y otras regiones andinas.

Entonces ¿por qué pegó “Agüita de Putina”? Además de las políticas nacionalistas que incentivaron la folklorización de expresiones culturales de origen indígena en Bolivia a mediados del siglo pasado, el avance de las tecnologías de grabación, el desarrollo de la industria discográfica y el talento de los intérpretes que la popularizaron, es preciso reconocer que “Agüita de Putina” posee aquellos atributos que hacen que una melodía sea inolvidable.

En pocas palabras, “Aguita de Putina” es una melodía simple pero memorable. Puesto que se apoya en una tradición musical canónica y usa la estructura melódica del wayñu con que está familiarizada una audiencia muy amplia, prácticamente cualquiera la puede cantar, tararear o silbar. Al margen de sus variaciones líricas, su rima adecuada y convincente genera una reacción física y emocional entre su audiencia. Como consecuencia, los discos que incluyen esta melodía han vendido miles de copias alrededor del mundo.

Incluso en el Valle de Charazani—donde el calendario anual de fiestas impone a las orquestas de kantus una demanda constante de huaynos nuevos—, la innovación musical cede paso ocasionalmente a un puñado de melodías excepcionales que conforman un panteón de clásicos impercederos en el que “Agüita de Putina” goza de un lugar privilegiado (Templeman, 1994, p. 87).

La cronología de “Agüita de Putina” que propongo demuestra que los procesos mediante los que esta melodía llegó hasta audiencias cosmopolitas alrededor del mundo no sucedieron de la nada, sino que fueron impulsados por coyunturas políticas concretas, demandas de la industria disquera, el desarrollo de tecnologías para la grabación y reproducción del sonido, y agentes específicos que no siempre fueron músicos. Etnólogos, políticos, emprendedores, artistas comprometidos y otros no tanto, todos influyeron—desde sus respectivas competencias y agendas individuales— a hacer de esta melodía un éxito internacional de la música andina.

De algún modo, la trayectoria descrita por “Agüita de Putina” presenta ciertos paralelismos con algunos de los principales itinerarios que siguió la música andina folklórica-popular en su desarrollo internacional. Por tanto, urge elaborar ejercicios semejantes a partir de los documentos disponibles sobre otras de las melodías que componen el repertorio icónico de la música andina a fin de robustecer la comprensión de aquellas dinámicas que han dado forma a este universo musical.

Bibliografía

- Albó, X. (1991) *El retorno del indio*. Revista andina, 9(2), 299-366.
- Baumann, M. P. (1985). *The Kantu Ensemble of the Kallawayá at Charazani (Bolivia)*. Yearbook for Traditional Music 17 (1985): 146-166.
- Bellenger, X. (1981) “Bolivia. Panpipes” [Notas interiores]. En L. Girault (Rec. 1950-1973), *Bolivia Panpipes: Syrinx de Bolivie* [LP]. UNESCO/EMI/ODEON.
- Bigenho, M. (2002) *Sounding Indigenous: Authenticity in Bolivian Music Performance*. Palgrave MacMillan.
- Castelblanco, D. (2017) Dos intelectuales indigenistas y su influencia en la popularización del estilo musical de los sikuris de Italaque (1926-1963). *Revista Mundo Sikuri*, (2), 32-38.

Céspedes, G. W. (1984) New Currents in “Música Folklórica” in La Paz. Bolivia. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 5(2): 217-242.

Hachmeyer, S. (2018b) El Qantu y la musicoterapia en el contexto patrimonial kallawayá. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, (21-22), 2-26.

Hachmeyer, S. (2018a) Los bambúes musicales en estado de emergencia. *Contrapunto, Revista de Musicología* 1(1), 38-55.

Langevin, A. (1990) La organización musical y social del conjunto de kantu en la comunidad de Quiabaya (provincia de Bautista Saavedra), Bolivia. *Revista Andina*, 8(1), 115-137.

Oblitas, E. (1963) *Cultura callawayá*. Talleres gráficos bolivianos.

Parejo, R. (1987) “*Syrinx of Bolivia: Musics for Pan-pipe from the Province of La Paz*” [Notas interiores]. En L. Girault (Rec. 1950-1973), Bolivia Panpipes / *Syrinx de Bolivie* [CD]. UNESCO - AUDIVIS.

Ríos, F. (2020) *Panpipes & Ponchos: Musical Folklorization and the Rise of the Andean Conjunto Tradition in La Paz, Bolivia*. Oxford University Press.

Ríos, F. (2008) La Flûte Indienne: The Early History of Andean Popular Folkloric Music in France and its Impact on Nueva Canción. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 29(2), 145-181.

Ríos, F. (2005) *Music in Urban La Paz, Bolivian Nationalism and the Early History of Cosmopolitan Andean Music: 1936-1970* [Tesis doctoral no publicada]. University of Illinois at Urbana-Champaign.

Sato, S. (1982) *Transcripción y análisis etnomusicológicos de Qantus de la provincia Bautista Saavedra del Departamento de La Paz*. Departamento de Etnomusicología y Folklore del Instituto Nacional de Antropología.

Sato, S. y Bustillos, F. (1981) *Fiesta de la Virgen del Carmen en Charazani*. Departamento de Etnomusicología y Folklore del Instituto Nacional de Antropología.

Templeman, R. (1994) “*We Answer Each Other*”: *Musical Practice and Competition Among Kantus Panpipe Ensembles in Bolivia’s Charazani Valley* [Tesis de maestría no publicada]. University of Illinois at Urbana-Champaign.

Turino, T. (1993) *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. University of Chicago Press.

Urban, G. y Sherzer, J. (eds.) (1991) *Nation-States and Indians in Latin America*. University of Texas Press.

Discografía

- Edy Sama y Los Internacionales Genuinos. [ASV Producciones] (2016, septiembre 2) *Los genuinos mix huaynos video original* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=dfVU0_VPsac
- Girault, L. (1981) *Bolivia. Panpipes* (Rec. 1950-1973) [LP]. UNESCO - ODEON.
- Grupo Aymara (1976) *Concierto en los Andes de Bolivia* [LP]. RCA.
- Illapu (1978) *Canto vivo* [LP]. EMI - Odeon Chilena.
- Inti Ra. [Inti-Ra Rock Puno - Oficial] (2017, marzo 3) *Agüita de Putina - Inti-Ra Rock Puno - Arquirock 2017* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=OStSZoEMLus>
- Jaime Torres y su conjunto (1972) *Llajta Runa* [LP]. Philips - Phonogram S.A.I.C.
- Kantu de Quiabaya (c.a. 1965) *Kantu de Quiabaya*. CHARAZANI. Recop. Centro "Villa Pérez" [EP]. Discos Méndez.
- Kimbas (1976) *Cordillère des Andes* [LP]. Red fly.
- Leo y su órgano. (1969). *Leo y su organo* [EP]. Discos Diana.
- Los Caminantes (1969) *Auténtico folklore boliviano con Los caminantes en Buenos Aires* [LP]. Polydor.
- Los Huaycheños (1966) *Los Huaycheños: Conjunto Folklórico de Puerto Acosta Vol. 1* [LP]. Huaycho.
- Los Incas (1973) *La fiesta* [LP]. EMI -Pathé.
- Los Jairas (1969) *Los Jairas* [EP]. Lyra.
- Los Masis (1976) *Los Masis* [LP]. RCA.
- Los Rupay (1969a) *Folk Music of Bolivia* [LP]. Lyra.
- Los Rupay (1969b) *Embrujo andino* [LP]. Lyra.
- Los Uros del Titicaca (1981) *Poco a poco* [LP]. Music shop.
- Orquesta de Jazz Delfín y su Combo (1969) *Delfín y su Combo* [EP]. Lyra.
- Orquesta Santa Anita (c.a. 1969) *Orquesta Santa Anita* [EP]. Huayna Potosi.
- Paja Brava (1977) *El folklore más poderoso: herencia I* [LP]. Heriba.
- Savia Andina (1979) *Savia Andina* [LP]. Campo.

Sukay (1978) *Music of the Andes* [LP]. n.d.

Taimof Roots (2020, enero 16) *Agüita de Putiña (Video Oficial) - Taimof Roots* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=QSYe7gcIs0c>

Wara (1975) *Maya: Hichhanigua Hikjatata*. [LP]. Lyra.

Wayra Kuna (1981) *Indianische Musik der Anden*. [LP]. Autogram.

LA WAYLIYA HAQUIREÑA: Expresión musical de navidad en Apurímac

Marco Antonio Astete Checaña / marco.astete@pucp.edu.pe

Resumen

El estudio se centra en establecer la identidad del género musical de la wayliya que se practica en el pueblo de Haqaira, un paraje enclavado en el contrafuerte de la cordillera occidental de las llamadas provincias altas de la región Apurímac, en el sur andino peruano. Por medio de la etnografía y la indagación histórica se hace énfasis en describir el escenario ecológico y social en donde se practica dicha expresión artística. Así mismo, se identifica sus componentes y establece sus características. El argumento principal es que la wayliya está relacionado a los aspectos de la vida social y expresa el proceso de formación histórica de un pueblo andino en el Perú.

Abstract

The study focuses on establishing the identity of the musical genre of the wayliya that is practiced in the town of Haqaira, a place nestled in the buttress of the western mountain range of the so-called High Provinces of the Apurímac region, in the southern Peruvian Andes. Through ethnography and historical research, emphasis is placed on describing the ecological and social scenario where said artistic expression is practiced, its components are also identified and its characteristics are established. The main argument is that the wayliya is related to aspects of social life and expresses the process of historical formation of an Andean people in Perú.

Introducción

En la actualidad los pueblos andinos existen constituyendo una auténtica y singular forma de organización social y responden a un tradicional patrón de este establecimiento, claramente diferenciado dentro el conjunto de instituciones de las sociedades en que están insertas. Es decir, a pesar de los abruptos cambios ocurridos en estas últimas décadas, todavía se los puede encontrar con la identidad tradicional desde sus instituciones, valores sociales y expresiones culturales (Monge, 1994; Diez, 1997; Cáceres, 1988). Entre estas últimas, está la producción artística, venida de una larga tradición histórica, que a menudo se los ha denominado arte tradicional o folclor; los cuales son discutidos y se prefiere denominarlos como cultura espiritual de un pueblo. (Roel, 2012; Merino, 2016).

La producción artística en los andes esta ceñida a su contexto cultural, social e histórico. Vale decir, que la narrativa oral, la música, las danzas y las artes plásticas expresan una parte de la cultura de los pueblos y por medio de estos se encuentra la identidad (Morote, 2016). La música andina es, desde un sentido geográfico, aquella que nace y suena en el valle, montaña, altiplano y cordillera de los andes, desde Colombia hasta Chile; que muestra una identidad por ser un lenguaje musical dotado de una sintaxis propia e inequívoca. Esta expresión artística está atada a elementos del contexto tales como: cambios económicos y políticos, transformaciones sociales y culturales, así como variaciones ecológicas.

De las muchas expresiones musicales, en los cientos de pueblos esparcidos en la cordillera de los andes, está la wayliya que se visualiza en la zona centro¹ y sur del Perú. Al tratar de identificar y definir a esta forma musical se partió desde el propio autoreconocimiento de las gentes sobre sus pueblos y la contextualización en espacios costumbristas y festivos (Ferrier, 1990). Una primera forma de reconocimiento a la wayliya es viéndolo como “danza que conmemorando la fiesta navideña representa la tradición religiosa resultante de la fusión de la cultura española y quechua, que se realiza simultáneamente de la fusión de la cultura española quechua [...]” (Instituto Nacional de Cultura, 2004, p. 1) Esa definición se establece para el reconocimiento de la wayliya de la provincia de Antabamba como Patrimonio Cultural de la Nación. Una década después el Ministerio de Cultura, al reconocer a la wayliya de la provincia de Chumbivilcas como patrimonio, lo define como género musical. Con una mayor indagación comparativa, el mismo Ministerio de Cultura define a la wayliya o su equivalente huaylí como una expresión cultural vinculada a un rito

1. Las variantes de Huaylejiya en la provincia de Jauja.

característico de los pueblos andinos: “La huaylia es una forma ritual de música y danza que se practica y representa en diferentes distritos y provincias de las regiones de Huancavelica, Ayacucho, Apurímac, Arequipa y Cusco, por lo general en el contexto de las festividades navideñas, adoptando rasgos característicos locales en diferentes aspectos como los instrumentos musicales utilizados, melodías, pasos de baile o vestuarios utilizados” (Ministerio de Cultura, 2016, pp. 1-2). Esta última forma apunta a señalar el “complejo festivo” en el que esta incierto la wayliya. Se tiene entendido que, en una fiesta o celebración, ya sea popular o tradicional, se suman un conjunto de elementos que definen la festividad; en él destaca la música que puede ser para acompañar un tipo de danza (danza de los chilenos de Paucartambo) o para animar el baile colectivo en la fiesta (qashwas y carnavales).

Entre la identificación como danza o música a la wayliya no se reconoce como un género musical con determinado origen y su devenir en la época contemporánea. Las fuentes etnohistóricas señalan que la wayliya tiene orígenes prehispánicos, en que se señala que fue una forma poética musicalizada para hacer alabanzas y apologías a las deidades. Se le suele identificar con el contexto agrícola de fertilidad de la tierra en la fase de crecimiento de las plantas. Desde estas perspectivas la wayliya es considerada como un género musical eminentemente andino que es empleada para contextos rituales de pleitesía y algunas veces acompaña a la ejecución de algún baile.

Desde los reconocimientos como patrimonio en distintas partes del Perú, se señala de forma explícita a la fiesta de la navidad como contexto para la ejecución de la wayliya bajo la modalidad de danza o música. Así también, desde la bibliografía producida, muestran a la navidad como escenario de diversas expresiones culturales y artísticas en los cuales hay ausencia de la wayliya. Ello lleva preguntarse si la wayliya es exclusivo de las fiestas de navidad y cuáles son los otros contextos de la wayliya. Así también es preciso preguntarse sobre lo que viene siendo la wayliya en la actualidad. Desde el método inductivo de las ciencias sociales y su carácter comparativo se ubica al distrito de Haquira, de la provincia de Corabambas, en la región Apurímac, como un lugar adecuado por ser portador de la wayliya con el que un preciso contexto para hacer una indagación que permita responder a esas interrogantes.

Una vez establecida la necesidad de indagar sobre la wayliya en los andes surge la interrogante sobre los puntos cardinales para identificar a la wayliya en la capital del distrito de Haquira. El objetivo de este trabajo,

en consecuencia, es establecer la identidad de la wayliya que se practica en el pueblo de Haquira. Así mismo, se pretende describir el proceso de la puesta en práctica de esta expresión, con el que se quiere reconocer sus componentes y elementos y finalmente establecer sus características.

El presente trabajo es un estudio etnográfico retrospectivo con carácter eminentemente cualitativo en el que se empleó el método del trabajo de campo y la revisión documental. Se hizo uso de las entrevistas a profundidad, conversaciones, observación participante y revisión de archivos y documentos. El trabajo se realizó en varios periodos de investigación desde el año 2013 hasta primer trimestre del 2018. El ámbito de estudio se constituye en el pueblo de Haquira, para no ampliarse al ámbito del distrito que integra a sus comunidades y anexos. La mayoría de las entrevistas se realizó en el idioma quechua. Todas las entrevistas fueron transcritas de forma literal; las que estaban en quechua fueron transcritas en su forma original y luego traducidas al castellano. En el trabajo de gabinete se ordenó la información codificando y estableciendo patrones en el software *Atlas.ti*. Los entrevistados fueron informados sobre las características de la investigación y se obtuvo su consentimiento.

Contexto general de Haquira

La orografía presenta montañas y picos elevados con pendientes pronunciadas, que forman valles y laderas en los que hay poblados asentados. Por estas características desde otrora fue territorio de difícil acceso. Los restos arqueológicos hallados se encuentran en zonas altas y atalayas y con cierto patrón de asentamiento disperso. Los primeros asentamientos corresponden al intermedio tardío. Siendo un asentamiento de la decadente y desaparecida sociedad Wari fue posteriormente territorio de los Yanawara, que luego formaron una alianza con los Incas (Espinoza, 2011). Con la conquista española Haquira fue fundado por Carlos V Arredondo en el año 1708 con la intención de controlar la zona y la extracción de los minerales, con el que se convirtió en centro hegemónico durante la época de la colonia, además de que fue zona de articulación en el corredor de las “provincias altas” (Garzón, 1996).

La llegada de los españoles a estos territorios, trajo entre otras consecuencias que muchas prácticas culturales prehispánicas se transformaran, algunas desaparecieran y otras nuevas se tomaran como préstamo o se adaptaran a la nueva época (Peñalva, 1990). Es así que muchas prácticas europeas se impusieron rápidamente porque ya había una base que podían hacer compatibles las prácticas. De esa forma, se impuso exitosamente a los santos patrones en reemplazo de las divinidades locales, no obstante, hubo alguna

resistencia y confrontación como la de 1596, cuando un caudillo yanawara dirigió un levantamiento mesiánico en Pític, Mara y Haquira, quemando y destruyendo las cruces colocadas en la cima de los principales *apus* de estos pueblos y restableciendo los antiguos ídolos prehispánicos (Ossio, 1992), aunque esta revuelta fue rápidamente extinguida, se considera una de las primeras oposiciones de lo que vendría a ser la extirpación de idolatrías en los territorios de América del sur (Espinoza, 1970). Siguiendo esa corriente de rechazo, en 1730 se registra una revuelta indígena en contra del sistema de tributos (Montes, 2015). Para inicios del siglo XX las luchas campesinas tenían como objetivo el reclamo de tierras y los excesivos abusos de los terratenientes y funcionarios “mistis” (Valderrama & Escalante, 1981). Gran parte de la historia estuvo plagada de revueltas y rebeliones, tanto mestizas como indígenas.

En términos generales, Haquira desde épocas prehispánicas fue una zona privilegiada por los incas y con la conquista española fue núcleo regional de articulación económica. Con el devenir de la república la zona ha sido retirada de su protagonismo y quedó en el aislamiento político. La pobreza y las desigualdades sociales fueron una característica con el que identificaban a la zona. Recién con la entrada de la minería a gran escala cambió el panorama en esta última década. El dinamismo de esta sociedad ha percutido en transformaciones estructurales modificando las estrategias de subsistencia, en el que se muestra la contraposición de una economía mercantil y una de subsistencia. Así también, la proletarianización de sectores campesinos como mano de obra asalariada en la gran minería, junto con la debilitada economía consumista de los campesinos conllevan a una fuerte dependencia hacia la economía empresarial para la generación de ingresos destinado a suplir las necesidades básicas de educación, vivienda, salud, etc. Esta formación de dualización de la estructura económica ha generado la disminución de las posibilidades de subsistencia basadas en actividades económicas tradicionales. Se da la emergencia de nuevos sectores económicos, la situación de las identidades problemáticas de misti-indio, la crisis de la institucionalidad de la participación política, brechas sociales, migración, brecha generacional, desarraigo juvenil, entre otros problemas, se superponen con una reapertura a la participación ciudadana, la aparición de nuevos liderazgos y la recuperación de la identidad cultural para la búsqueda de nuevas estrategias para la solución de sus problemas. Por ello, la vida cotidiana se enmarca en un escenario, donde las condiciones de vida, la precariedad creciente y las relaciones urbano-rurales, han modificado el sistema de valores, concepciones sobre el mundo.

Coordenadas de la wayliya

La navidad es una costumbre católica originaria de Europa que llegó al territorio peruano con los españoles como parte de la campaña de adoc-trinamiento católico. El significado que asume la iglesia es que esta asume el día del nacimiento de Jesucristo. En los pueblos andinos del Perú, la navidad se lo recibe en el contexto de una fiesta. Para realizar las fiestas se basan en la organización del sistema de cargos de los mayordomos. Estos últimos se encargan de gestionar el cronograma, las actividades, el personal y la inversión económica para realizar la fiesta que contiene danzas, música y comida. Las formas de realizar las fiestas en los andes varían de pueblo en pueblo; pero en la mayoría guardan el patrón común de que marca el calendario agrícola (Ferrier, 1990), representa escénicamente la identidad (Burga, 1988; Kapsoli, 2016) y algunas emplean al género musical de la wayliya para acompañar sus actividades (Ministerio de Cultura, 2016).

La natividad europea se impuso en el nuevo mundo de forma exitosa como parte de la campaña de evangelización. Aún se desconocen muchos aspectos de la catequización y la extirpación de idolatrías en la zona andina (Gose, 1995). Es posible que en espacios donde la población nativa era



Plato recordatorio de Mayordoma de la fiesta de navidad
Fotografía: Marco A. Astete Checaña, 2017

mayoritaria y su cultura poco trastocada, se haya puesto especial atención en la catequización y la imposición de la nueva religión, lo que generó una efervescencia religiosa ampliamente asumida por la población local, que contribuyó a la aparición de un corredor religioso y cultural de algunas provincias altas de las regiones de Huancavelica, Ayacucho, Apurímac y Cusco, donde se hace presente la wayliya.

En Haqira el proceso no estuvo exento del contexto ferviente de religiosidad del virreinato. Sabiendo que Haqira venía de toda una larga trayectoria histórica desde el período Wari y el Tawantinsuyu, en el Virreinato este poblado fue un núcleo importante en la región; por ende, la navidad se impuso también en el “Pueblo señorial de San Pedro de Haqira” como parte de la evangelización. La navidad se impuso a la población, no se sabe con qué modalidad ni ritmo, pero se asume que su práctica se sumió en la adoración al niño Jesús. La adoración consistía, más que en la alegría por la buena noticia de la llegada del niño Dios, en alabar su presencia suprema en la tierra. Se enseñaron cánticos navideños y algunas prácticas para la recepción de tal llegada. La población nativa, se supone, ofreció algunos elementos de su cultura para tal recepción. Entre esos elementos, lo que mejor pudo dar fue la pleitesía con el canto de la wayliya. Este canto de origen prehispánico viene de la adoración a deidades telúricas. Hasta la actualidad se practica el canto de la wayliya en los días de navidad en el pueblo de Haqira, que es la capital del distrito del mismo nombre. Cabe mencionar que hay otras dos comunidades en este distrito que practican la wayliya: en el centro poblado de Ccocha que lo practica el 25 de diciembre y en la comunidad campesina de Patahuasi que lo practican el 17 de enero. Estas comunidades muestran particularidades en resignificación y representación.

Breve historización de la wayliya

Sobre la wayliya, en Haqira se dice que este nombre es exclusivo de la forma de cantar y de sus ejecutoras. Este canto sirve para poner de fondo musical a las danzas de navidad. Con el escaso registro de la memoria colectiva de los conocedores sobre esta práctica se conoce que las danzas siempre fueron para conmemorar la navidad en Haqira. Quiere decir que esta festividad posiblemente es la actuación más importante y la más antigua en el pueblo de Haqira con el motivo de la navidad. Sus orígenes datan de la época colonial y en la época republicana es cuando se instaura como propio y se robustece. Ha habido momentos en la historia, en que la expresión costumbrista, con sus sinuosidades tuvo sus desventuras, como

en la década de los noventa² cuando el país, en especial la sierra sur, entro en un tiempo de convulsión político social por la violencia política (Sullca, 2011).

Al baile de navidad por tradición se le ha llamado como “la danza de los negros”. Posiblemente hay razones históricas que con el paso del tiempo llegaron a formar parte de la memoria colectiva de larga duración, al punto de ya no cuestionar el nombre. De acuerdo al registro etnográfico de los pueblos andinos es recurrente observar que la población afrodescendiente fue empleada en labores productivas y en las actividades de ocio, como en corridas de toros, carnavales, peleas, bailes, etc. Así mismo, la misma población afrodescendiente presenta danzas de adoración en la navidad con el nombre de “negros”, “negrillos”, “negritos”. Para el caso de Haquira, se presume, que la danza de los negros desde sus orígenes fue ejecutada por los sirvientes negros, que también debían prestar pleitesía al niño Jesús. El performance correcto debía expresar la cordura, la gallardía y la elegancia de los españoles. Los pasos deben ser calculadamente contados en precisos segmentos de cuatro tiempos. Cada paso es medido y calculado; a este chispeo o golpe de zapatos de suela, le acompañan el sonido, a manera de percusión, de una guitarra con las cuerdas sueltas o desafinadas y varias sonajas chirriadoras. La música que acompañaba a los negros es la wayliá o walyliya, formándose una regocijante polifonía, de acuerdo al desarrollo de la danza.

Con el paso del tiempo, cuando ya no había negros, los vecinos y naturales bailaban la misma danza, pero escondiendo su identidad e imitando a los negros. Se empleó la máscara de arcilla cocida para parecer el danzante genuino y para evitar represalias por parte de los gamonales, puesto que también era una burla hacia ese sector porque imitaban el rostro del gamonal blanco al elaborar la máscara pequeña con nariz respingada. Se asume que esa representación lo hacían los vecinos, aquellas personas residentes en el pueblo, que marcan diferencias culturales con los pobladores rurales de las comunidades. El baile que ofrecían, en ese sentido, era de españoles con el nombre de negros, que performaban a un personaje masculino occidental, ejecutando pisadas marciales formando la figura de un trébol.

Pero la navidad no es solo la presentación de una danza de un solo personaje. Están también los naturales llamados “indios”, de la zona de altura,

2. Haquira fue escenario de la perpetración de la violencia por parte de Sendero Luminoso y las Fuerzas Armadas, lo que llevó a la militarización del pueblo. En estos años se prohibieron las fiestas costumbristas y muchas otras fueron reguladas por el capitán Otorongo. Luego de esta década la wayliya haquireña fue disminuyendo en presentaciones al punto de desaparecer durante los primeros años del nuevo siglo.



Personajes de la danza en la navidad de Haquirá
Dibujo: Yessi Huillca, 2017.

identificados comúnmente como llameros o llamichos, acompañados de una waylala; bailan al ritmo de un género de música precolombina denominada qhashwa de puna. La población nativa, se supone, ofreció algunos elementos de su cultura para los días de navidad. Entre esos elementos, aparte de la pleitesía con el canto de la wayliya, también aportaron con la danza de los llameros.

El año en que se inició esta festividad, la forma en como apareció y las maneras de presentación son aún desconocidos, sin embargo, por las entrevistas a pobladores mayores de 80 años, podemos decir que tiene una data mayor a los dos siglos, con fecha exacta un entrevistado mencionó que en el año 1860 el jefe de la danza no era el Majeño, sino el Tabla, que era un personaje que iba delante de toda la comitiva y que estaba ataviado con finas vestimentas blancas, incluso el sombrero además de pañolones de seda claros.

Características de la wayliya entonada

La wayliya haquireña musicalmente es una secuencia establecida por diferentes canciones en donde se puede apreciar una rica y variada ornamentación melódica, caracterizada por el uso permanente de la inflexión en la voz de las cantoras que acompañan a los protagonistas de la danza, es

decir: existe una melodía para cada grupo integrante y ocasión para dar la bienvenida, al majeño, la waylala y los llameros, al negro, agradecimiento y despedida. Está en tonos menores y en alguna ocasión pasan a tonos mayores. Se usan sonajas y una guitarra que hacen de instrumentos de percusión, pues la guitarra está con las cuerdas sueltas, solamente están las voces femeninas que llevan la línea melódica.

Las canciones están dedicadas exclusivamente a la estructura de la fiesta. Hacen una descripción de los personajes, del proceso de la fiesta y los valores que ello conlleva. De trasfondo tiene como fin la adoración al nacimiento de Jesucristo. Cada inicio de los cantos lo aperturan con la bienvenida o el anuncio de la llegada de la comparsa integrada por mayordomos, allegados del mayordomo, danzantes negros, llameros, majeño y waylala. Luego proceden cantando sobre los personajes que se presentan en orden sucesivo de acuerdo a la mención y llamado que se los hace. Inicia con los llameros y la waylala, luego presentan al majeño y finalmente a los negros. Después de los personajes entonan canciones tradicionales para los contrapuntos.



Cantoras de Wayliya y Pastorero
Fotografía: Patronato de la Wayliya Haquireña, 2019

Bienvenida (original en quechua)

Wayliya wayliyajia wayliya
 wayliya wayliyajia wayliya
 wayliya wayliyajia wayliya
 Wayliyajiya waylia

Chayñan chayñan
 chayamushani wayliya
 Haquirallay llaqtaymanta
 wayliya

Wayliyajiya waylia

Hakullaña puririsunchis
 wayliya
 llaqta runata rimayamusun
 wayliya

Wayliyajiya waylia

Waylala y llamero

Wayliyajiya wayliyajiya
 Wayliyajiya wayliyajiya
 Wayliyajiya wayliyajiya
 wayliya wayliya
 Wayliyajiya wayliyajiya
 wayliya wayliya

Wayliyajiya wayliya

Ima munaymi waylalallayqa
 hayk'a munaymi waylalallayqa
 polleranpas campanaraq
 wayliya wayliya
 cruzaduman saruyamushan
 wayliya wayliya

Wayliyajiya wayliya

Traducción libre

Wayliya wayliyajia wayliya
 wayliya wayliyajia wayliya
 wayliya wayliyajia wayliya
 Wayliyajiya waylia

Ya aquí, ya aquí
 estoy llegando wayliya
 de mi pueblo de Haquira
 wayliya

Wayliyajiya waylia

De una vez
 Tenemos que caminar wayliya
 Avisaremos a la gente del pueblo
 Wayliya

Wayliyajiya waylia

Traducción libre

Wayliyajiya wayliyajiya
 Wayliyajiya wayliyajiya
 Wayliyajiya wayliyajiya
 wayliya wayliya
 Wayliyajiya wayliyajiya
 wayliya wayliya

Wayliyajiya wayliya

Qué bonito es mi waylala
 cuan bonito es mi waylala
 hasta su pollera en campana
 wayliya wayliya
 está pisando en cruzado
 wayliya wayliya

Wayliyajiya wayliya

Ima munaymi qhapaq llameroy
hayk'a munaymi qhapaq llameroy
llama qhara q'eperusqa
wayliya wayliya
cruzaduman saruyamushan
wayliya wayliya

Wayliyajiya wayliya

Ima munaymi llamerollayqa
hayk'a munaymi llamerollayqa
uyallanpas wirallaña
wayliya wayliya
pacha phuyu muyuyamushan
wayliya wayliya

Canto al majeño

Wayliyajiya wayliyajiya
wayliya wayliyajiya ...Alto
Wayliyajiya wayliyajiya
wayliya wayliyajiya ...bajo
Wayliyajiya wayliyajiya
wayliya wayliyajiya

Wayliyajiya waylia ... Estribillo

Imamunaymi majeñullayqa
wayliya wayliyajiya
hayk'a munaymi majeñullayqa
wayliya wayliyajiya
cruzadullaman saruyamushan
wayliya wayliyajiya
maywachallanraq muyuyamushan
wayliya wayliyajiya

Wayliyajiya waylia

Qué bonito esta mi opulento llamero
cuan bonito es mi opulento llamero
cargado de pellejo de llama
wayliya wayliya
está pisando en cruzado
wayliya wayliya

Wayliyajiya wayliya

Qué bonito esta mi llamero
cuan bonito esta mi llamero
su cara toda grasosa
wayliya wayliya
la neblina está rondando
wayliya wayliya

Traducción libre

Wayliyajiya wayliyajiya
wayliya wayliyajiya ...Alto
Wayliyajiya wayliyajiya
wayliya wayliyajiya ...bajo
Wayliyajiya wayliyajiya
wayliya wayliyajiya

Wayliyajiya waylia ... Estribillo

Que tan bonito mi majeño
wayliya wayliyajiya
que tan lindo mi majeño
wayliya wayliyajiya
solo a lo cruzado está pisando
wayliya wayliyajiya
hasta su maywita está volteando
wayliya wayliyajiya

Wayliyajiya waylia

Cruzadullaman saruyamuychis
wayliya wayliyajiya
maywachallaraq muyuyamuychis
wayliya wayliyajiya
kayllay sumaqla patachapi
wayliya wayliyajiya
kayllay sumaqla patachapi
wayliya wayliyajiya

Wayliyajiya waylia

Canto al Negro

Aqo qasata wasaparamuqtiy
wayliya wayliyajiya
Haquiraman chayayamuqtiy
wayliya wayliyajiya
llaqta runalla qhawayuwan
wayliya wayliyajiya
llaqta runalla qhawayuwan
wayliya wayliyajiya

Wayliyajiya waylia

Ima munaymi negroykunaqa
wayliya wayliyajiya
hayk'a munaymi negroykunaqa
wayliya wayliyajiya
hamanqayllaraq muyuyamushan
wayliya wayliyajiya
hamanqayllaraq panliyamushan
wayliya wayliyajiya

Wayliyajiya waylia

Cruzadullaman saruyamuychis
wayliya wayliyajiya
hamanqayllaraq muyuyamuy-
chiswayliya wayliyajiya
Haquiranchista yuyarispa

Cruzadullaman saruyamuychis
wayliya wayliyajiya
maywachallaraq muyuyamuychis
wayliya wayliyajiya
kayllay sumaqla patachapi
wayliya wayliyajiya
kayllay sumaqla patachapi
wayliya wayliyajiya

Wayliyajiya waylia

Traducción libre

Cuando transmonte el abra de arena
wayliya wayliyajiya
cuando llegue a Haquira
wayliya wayliyajiya
solo la gente del pueblo me mira
wayliya wayliyajiya
solo la gente del pueblo me mira
wayliya wayliyajiya

Wayliyajiya waylia

Qué bonito estos mis negros
wayliya wayliyajiya
cuan bonito estos mis negros
wayliya wayliyajiya
hasta el amancay está volteándose
wayliya wayliyajiya
hasta el amancay está magullando
wayliya wayliyajiya

Wayliyajiya waylia

Solo a lo cruza pisen
wayliya wayliyajiya
al amancay háganlo dar vueltas
wayliya wayliyajiya
recordando a nuestro Haquira

wayliya wayliyajiya
soqya qaqata yuyarispa
wayliya wayliyajiya

Wayliyajiya waylia

Niño Jesuspa ladochanpi
wayliya wayliyajiya
niño Jesuspa punchawninpi
wayliya wayliyajiya
cruzadullaman saruyamuychis
wayliya wayliyajiya
hamanqayllaraq muyuyamuychis
wayliya wayliyajiya

Wayliyajiya wayliya

Niño Jesús/Adoración

Niño Jesus takirusqa
wayliyajiya
niño Jesus takirusqa
wayliyajiya
belen portal punkuchapi
wayliyajiya
patron kunaq ñawpachanpi
wayliyajiya

Wayliyajiya wayliya

Ima sumaq niño Jesus
Wayliyajiya
hayk'a sumaq niño Jesus
wayliyajiya
puka rosas uyachayuq
wayliyajiya
ishkay qoyllor ñawichayuq
wayliyajiya

Wayliyajiya wayliya

wayliya wayliyajiya
recordado a la peña Soqya
wayliya wayliyajiya

Wayliyajiya waylia

Al lado del niño Jesús
wayliya wayliyajiya
en su día del niño Jesús
wayliya wayliyajiya
a lo cruzado pisen
wayliya wayliyajiya
al amancay háganlo dar vueltas
wayliya wayliyajiya

Wayliyajiya wayliya

Traducción libre

El niño Jesús había cantado
wayliyajiya
El niño Jesús había cantado
wayliyajiya
en la entrada del portal de belén
wayliyajiya
enfrente de los patrones
wayliyajiya

Wayliyajiya wayliya

Que bonito el niño Jesús
Wayliyajiya
cuan lindo el niño Jesús
wayliyajiya
con su carita de rosas rojas
wayliyajiya
con sus ojos de dos estrellas
wayliyajiya

Wayliyajiya waylia

Ima sumaq niño Jesus
Wayliyajiya
hayk'a sumaq niño Jesus
wayliyajiya
puka rosas uyachayuq
wayliyajiya
ishkay qoyllor ñawichayuq
wayliyajiya

Wayliyajiya wayliya

Agradecimiento

Señorallay mayordoma
wayliyajiya
Señorchallay mayordomo
wayliyajiya
khuyaqlata yupaychakuy
wayliyajiya
maywachata yupaychakuy
wayliyajiya

Wayliyajiya wayliya

Khuyaqkuna maywakuna
wayliyajiya
khuyaqkuna maywakuna
wayliyajiya
cruzaduman saruyamuy
wayliyajiya
wayllachata k'unpaykamuy
wayliyajiya

Wayliyajiya wayliya

Qué bonito el niño Jesús
Wayliyajiya
cuan lindo el niño Jesús
wayliyajiya
con su carita de rosas rojas
wayliyajiya
con sus ojos de dos estrellas
wayliyajiya

Wayliyajiya wayliya

Traducción libre

Mi señora mayordoma
wayliyajiya
mi señorcito mayordomo
wayliyajiya
empieza a contar a los que te quieren
wayliyajiya
empieza a contar a los que te aprecian
wayliyajiya

Wayliyajiya wayliya

Los que le quieren y aprecian
wayliyajiya
Los que le quieren y aprecian
wayliyajiya
pisen a lo cruzado
wayliyajiya
túmbense al bofedal
wayliyajiya

Wayliyajiya wayliya

Estos instrumentos de percusión y las voces crean cadencias rítmicas que generan una atmósfera viril, lo que hace que los pasos de la danza sean muy enérgicos. Las cantoras que son cuatro, al finalizar cada frase hacen un estribillo o coro que se denomina en quechua “*Wikchupa*”, que es una elevación inusual de tonalidad y se usa como una especie de remate de cada

canto y manifiesta un cambio de melodía o de paso: es cantada por dos de las cantoras de *wayliyas* que también se les llama *wikch'upa*.

Las melodías que se interpretan, cambian de centro tonal de manera natural de acuerdo a los diversos momentos de la danza, el contexto y la fuerza interpretativa de las cantoras; tal vez, el estado de ánimo y la euforia hacen que se incremente la altura tonal. No obstante, estos cambios en el estribillo o coro (*wikch'upa*), a pesar de lo cambiante que puedan resultar en las diversas modulaciones de las canciones que se interpretan, siempre se presenta en la misma altura melódica de manera permanente.

Una característica muy importante de la música de la *wayliya* haquireña, es que casi la totalidad de las melodías que se entonan, se presentan en modo menor, teniendo como estructura melódica la escala pentatónica. El modo Mayor se aprecia en una sola melodía, siendo su estructura melódica la triada de la escala mayor. Es repetitiva y se canta en quechua, se puede notar que año a año van cambiando algunas palabras; sin embargo, se mantiene la misma esencia que es la adoración del Niño. También se ha podido notar que hay presencia de canciones en castellano y algunas melodías están presentes en las *wayliyas* de Grau, Antabamba (Apurímac) y otros pueblos.

Es importante anotar que no se ha incorporado ningún instrumento armónico a la música de la *wayliya*; empero, hay ciertos intentos aislados por acompañar armónicamente con la guitarra. Sin embargo, el escaso conocimiento de tonos menores y mayores hace que se genere una distorsión que es difícilmente percibida. En el conjunto de canciones que se interpretan, la melodía en Modo Mayor, se expone en reiteradas ocasiones, por lo que se puede deducir que se trata de la melodía más importante en la evocación de la *wayliya* haquireña, por su tono alegre, vivo y contagioso.

Por otra parte, la comparsa de los llameros y *waylala* tienen su propia música, una especie de adelanto de las *qhaswas* de carnaval, es un género musical prehispánico de las fiestas de fertilidad de principios de año, ejecutada con flautas o *lawitas* acompañado por una *tinya* andina. Este género musical está extendido en toda la zona andina desde tiempos precolombinos. El carácter del género es el ser alegre, aludiendo a los primeros amoríos, por lo que también se puede decir que es pícaro. Las letras son predominantemente en quechua y hay algunas canciones que combinan el quechua y el castellano. Durante la danza de la *wayliya*, esta música es solamente instrumental; solo se canta durante el descanso o cuando los negros dejaron de bailar. La mezcla de estos cantos forja una melodía politonal que acongoja a los presentes.



Grupo de wayliyas de wichay ayllu
Fotografía: Marco A. Astete Checaña, 2017

El traje de las cantoras, según cuentan, anteriormente era el de Ayriahuanca. En la actualidad se emplea la blusa y la pollera haquireña, pero de colores sobrios, muy diferente a los carnavalescos. También se lleva un sombrero blanco con ala caída por el frente y múltiples colores para el cintillo que sujeta varias plumas multicolores de distintas aves y un espejo pequeño. Son cubiertas por una tela blanca que llega a cubrir toda la espalda. Por último llevan una sonaja de madera de la zona del tamaño del antebrazo. El pastorero lleva el traje haquireño, poncho plomo con pallay (figuras que adornan un tejido) haquireño y un sombrero de paja characato. Gracias a todas estas peculiaridades, la wayliya haquireña conserva y posee un estilo particular, único y diferenciado del resto de las wayliyas de otras provincias y regiones, trascendiendo varios siglos desde que se asentó en este territorio.

Representaciones de la wayliya

Dentro del entramado del complejo fiesta, la navidad que es práctica común en la zona andina, en Haquira se presenta de forma singular. Esto se observa desde dos situaciones: primero, al presentar una forma diferenciada de celebrar la navidad al presentar una forma de organización, costumbres durante la festividad y personajes; y segundo, a diferencia de la tendencia globalizante de festejar la navidad con la conocida “noche buena” del pavo, el panetón, el árbol, la corona, los juguetes y papa Noel, en Haquira se celebra la “víspera” de navidad con un lechón o qhuwi kanka (cuy cocido sobre el fuego). Desde la víspera de la navidad, en horas de la tarde se saca a las estatuas de los niños del templo mayor para hacer una celebración previa. Para el día central, las personas celebran en familia con las comidas típicas y el karguyoq se encarga de la danza de los negros para hacer la adoración central en el lugar denominado niño *pata*.

La wayliya de Haquira es solo la wayliya de nosotros, la matraca es solo la matraca, la máscara es solo nuestra, solo nosotros bailamos negros con la esquila, y con la música de wayliya también nuestros llameritos bailan con la waylala. Nuestra costumbre ancestral es singular frente a los demás por no tener ningún parecido o doble; también es auténtica por salir del vientre de nuestra tierra, contiene nuestros deseos e inclinaciones del alma del pueblo. Si no fuera así, solo estaríamos imitando a otros (opinión de danzante de majeño, 2017).

Esta danza, en efecto, también es auténtica en la identidad social por emanar de sus verdaderas razones históricas puesto que pone de manifiesto la realidad histórica de la formación social de un pueblo andino peruano. Por venir desde épocas de la colonia y manifestar en el ritual el sincretismo religioso es una muestra de la evangelización que se hizo en el nuevo mundo. Así mismo, los protagonistas representan a segmentos sociales de la población: el negro representa al foráneo lejano y occidental; el majeño representa al foráneo cercano, occidental y costeño; el pastor representa una situación fronteriza, a lo mejor es el mestizo; la waylala representa a alguien que tiene mayor roce con los segmentos de la población, lo que podría representar la imagen del cholo; los llameros representan al nativo o indígena natural de las entrañas de la tierra. Así mismo, la danza, representa grupos económicos como clases sociales: el majeño que es un comerciante o rico; los negros que son trabajadores vendrían a ser los pobres. Entre los mismos llameros también hay diferenciación entre los comunes y el qhapaq (ostentoso) llamero. Los adornos en los sombreros de las wayliyas son plumas de aves exóticas; eso también señala la interrelación mercantil con la Amazonía.

Conclusiones y algunos apuntes

La wayliya es un género musical andino que se caracteriza por su naturaleza ceremonial. En Haquira, la wayliya es la música que acompaña las danzas de los negros y llameros que veneran a los niños Jesús y Manuel por el motivo de la natividad y su afán es el contrapunto de las dos mitades de los barrios wichay y uray del pueblo. Por ser parte de un complejo festivo, que al mismo tiempo define la naturaleza de la festividad, muestra señales de que revitaliza la religión andina con un sustrato ante la religión católica como una forma estratégica. Esta expresión costumbrista muestra un caso más de la doble composición de las fiestas tradicionales y populares peruanas en donde “una fiesta religiosa, sea patronal o devocional, siempre tiene dos percepciones y, por ende significaciones: la primera es la andina que remonta a su raíz prehispánica y, la segunda, occidental que remonta su raíz cristiana” (García & Tacuri, 2006, p. 19).

La festividad en la navidad con música de wayliya y danzas es el contexto que resignifica la misma sociedad puesto que es expresión de la fusión de dos sistemas y prácticas culturales: el andino y el peninsular. Su importancia yace en varios aspectos. Primero, es la práctica costumbrista más antigua del pueblo. Segundo, muestra una forma particular de celebrar la navidad en el país. Tercero, representa la realidad social de un pueblo peruano, que también gráfica la formación social de todos los pueblos. Cuarto, por su recorrido histórico forma la identidad del poblador haquirano. La población lo asume como propio, su práctica viene de larga data que se pierde en la memoria colectiva, se siguen formando los ejecutores de dicha danza y se gesta un sistema de enseñanza-aprendizaje de cantos, pasos, elaboración de trajes, matracas y máscaras. Aunque también hay pobladores que no lo sienten como parte de su identidad y ello tendría que ver con el contexto de cambios abruptos que se generan en el contexto socio económico y llevan al desarraigo.

La navidad es el contexto de celebraciones articulado a un complejo de organización calendario, en este caso hay la presencia de danzas con la música de la wayliya. Quiere decir que en el distrito de Haquira, la wayliya es un género musical que se podría añadir dentro del repertorio de clasificación de géneros musicales andinos (Montoya, Montoya, & Montoya, 1987). El complejo fiesta trasciende la descripción del presentismo etnográfico, que tiene como lugar común el análisis de los diversos momentos y referentes culturales que en él se manifiestan (Vásquez, 1988). La wayliya se viene practicando desde tiempos inmemoriales y llega hasta la actualidad porque, al ser de arraigo popular, fue autogestionada por sus habitantes, que

ha mantenido viva su motivación, estructura y organización durante varios siglos; sus propias normas, ritos, ceremonias, vestido y danza, generan un sentimiento festivo, arraigo identitario y espiritual de las comunidades y pueblos de este espacio geográfico, del cual consideran que en estos tiempos de transformaciones merece su defensa y salvaguardia.

Aún falta una historia seria y concienzuda que dé cuenta a detalle sus orígenes y su devenir. Así mismo, sería necesario hacer un estudio de las dinámicas performativas de identidad en ciudades como Lima y Arequipa, ciudades en donde hay residentes haquireños que practican la wayliya que acompaña a los bailes de los personajes. También sería necesario hacer un estudio social sobre la pérdida de esta costumbre, que no es otra cosa que una ruptura generacional o dicho en otros términos es la pérdida de identidad en las nuevas generaciones.

Bibliografía

- Ansión, J. (1989). *Pishtacos. De verdugos a sacaojos*. Lima: TAREA, Archivo de Música Tradicional Andina.
- Arredondo, S. (1970). *Los ayllus de Haqaira*. Cusco: Tesis Doctoral UNSAAC.
- Burga, M. (1988). *Nacimiento de una Utopía: muerte y resurrección de los incas*. Lima: IAA.
- Cáceres, E. (1988). *Si crees, los apus te curan. Medicina andina e identidad cultural*. Cusco: Centro de Medicina Andina.
- Cama, M., & Tritto, A. (1999). *Peñas rituales: la wayliya takanakuy en Santo Tomás*. Antrópica, 151-185.
- Carreño, R. (2010). *Algunas consideraciones sobre el cementerio de Haqaira, Apurímac, Perú*. Boletín de Monumentos Históricos.
- Curatola, M. (2012). *Los cinco sentidos de la etnohistoria*. Memoria Americana, 61-78.
- Diez, A. (1997). *Diversidades, alternativas y ambigüedades: instituciones, comportamientos y mentalidades en la sociedad rural*. SEPIA VII, 247-326.
- Diez, A. (s.f.). *Ahora los ponchos son de lana sintética: transformación sociales en la sierra de Piura, 1970-1990*. Debate Agrario, 155-174.

- Espinoza, W. (1970). *Un movimiento religioso de libertad y salvación nativista*. Yanahuara-1596. Cultura y Pueblo, 8-11.
- Espinoza, W. (2011). *Los incas. Economía, sociedad y estado en la era del Tahuantinsuyo*. Lima: Amaru Editores.
- Ferrier, C. (1990). *Navidad en los Andes. Arpa, comparsas y zapateo en San Francisco de Quercó, Huancavelica*. Lima: Editorial.
- García, J. J., & Tacuri, K. (2006). *Fiestas populares tradicionales de Perú*. Quito: IPANC.
- Garzon, E. (1996). *1780: Clero, elite local y rebelión*. En C. Walter, *Entre la retórica y la Insurgencia: las ideas y los movimientos sociales en los andes, Siglo XVIII*. Lima: CBC.
- Gose, P. (1995). *Contra Pascual Haro: un proceso de idolatrias, Cusco, 1697*. (UNMSM/IIHS, Ed.) *Investigaciones Sociales*, 1(1), 203-218.
- Instituto Nacional de Cultura. (2004). *Declaratorio como patrimonio a la Huaylía de Antabamba*. Lima: INC.
- Kapsoli, W. (2016). Historia, folklore. La muerte del Inca en Pomabamba. En M. Merino, *Ensayos de Folklore Peruano* (págs. 105-126). Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.
- Landa, L. (2004). *Waqamuwanku haykumuyku. Nos llaman y entramos. Los modos de participación en el espacio rural: Cusco y Apurímac*. Lima: IEP.
- Layme, V. (2003). *Takanakuy. Cuando la sangre hierve*. Cusco: WILKAR.
- Llanque, J. (2007). *Evidencias Lingüístico-Históricas del Jaqi-Aru como lengua de la cultura Wari*. (U. d. Florida, Ed.) Conferencia Anual del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Florida.
- Los Cholos. (2018). *Charango Cholo. Canto indígena y mestizo del charango peruano*. Lima: Sonimágenes del Perú.
- Merino, M. (2016). Prólogo. En M. Merino, *Ensayos sobre folklore peruano* (págs. 11-34). Lima: Editorial Universitaria, Universidad Ricardo Palma.
- Millones, L. (1988). *El inca por la coya: historia de un drama popular en los Andes*. Lima: Fundación Friedrich Ebert.
- Ministerio de Cultura. (2016). *Informe sobre la Huaylía de Huaytará*. Lima: MC.
- Molinié, A. (1997). Buscando una historicidad andina: una propuesta antropológica y una memoria hecha rito. En R. Varón, & J. Flores, *Arqueo-*

logía, antropología e historia en los andes. Homenaje a María Rostorowski (págs. 691-708). Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Banco Central de Reserva del Perú.

Monge, C. (1994). *Transformaciones en la sociedad rural*. En SEPIA, Perú: el problema agrario en debate. Sepia V (págs. 33-68). Lima: SEPIA, UNSA.

Montes, E. (2015). *La nación yanawara*. Revista Cultural Qotapanpa(01), 5-8.

Montes, E. (2015). *La rebelión de los indígenas de Cotabambas en el año 1730*. Revista Cultural Qotapanpa(01), 13-16.

Montoya, R., Montoya, E., & Montoya, L. (1987). *La sangre de los cerros. Urqukunapa yawarnin. Antología de la poesía quechua que se canta en el Perú*. Lima: CEPES, Mosca Azul editores, UNMSM.

Morote, E. (2016). Sobre el folklore. En M. Merino, *Ensayos sobre folklore peruano* (págs. 55-83). Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.

Peñalva, S. (1990). *En torno a la historia de Haquira*. Cusco: Tesis UN-SAAC.

Pribyl, R. d. (2010). *Evidencias médico antropológicas sobre el origen del pishtaco*. Revista Peruana Medico Experimental de Salud Publica, 1(27), 123-137.

Roel, P. (2012). De folklore a culturas híbridas: rescatando raíces, redefiniendo fronteras entre nos/otros. En C. I. Degregori, *No hay país más diverso*. Compendio de antropología peruana (págs. 74-122). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Sullca, H. (2011). *Historias y memorias de la violencia política en Haquira*.

Theidon, K. (2000). *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú* (Vol. 24). Lima: IEP, Estudios de la Sociedad Rural.

Valderrama, R., & Escalante, C. (1981). *Levantamiento de los indígenas de Huaquira y Quiñota: 1922-1924*. Lima: Seminario de Historia Rural Andina.

Vásquez, R. E. (1988). *¡Chayraq! Carnaval Ayacuchano*. Lima: Centro de Desarrollo Agropecuario/Tarea.

Viazzo, P. (2003). *La antropología histórica: ¿nueva disciplina o terreno de frontera?*. En P. Viazzo, *Introducción a la antropología histórica*.



Foto: Gerardo Ichuta Ichuta
Danzantes de huaylía en Huaquirca, Antabamba, Apurímac (26 de diciembre de 2019), momentos previos al takanakuy.



Foto: Gerardo Ichuta Ichuta
Huaquirca, Antabamba, Apurímac (26 de diciembre de 2019)

LOS TAKIS: EXISTENCIA SINCRÉTICA DEL ARTE INTEGRAL PREHISPÁNICO EN LAS DANZAS DE LAS FIESTAS PATRONALES DEL PERÚ: El caso de Paucartambo¹

Kamilo Riveros Vásquez / kamiloriveros@gmail.com

Chalena Vásquez Rodríguez (+)

Resumen

El trabajo de investigación de Chalena y Kamilo (madre e hijo) nos explica que aún existen prácticas artísticas en contextos rituales, que serían la continuidad de los antiguos Takis precolombinos, pero cuya función es la narrativa de importantes hechos históricos que han marcado la memoria de las poblaciones andinas, como puede ser el caso de la revolución de Túpac Amaru. Esta hipótesis lo trabajan tomando en cuenta las crónicas del gran Guamán Poma de Ayala y desde un enfoque de las ciencias sociales y la etnomusicología en un espacio festivo ritual actual donde confluyen tanto la religiosidad andina prehispánica como la católica: la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo. Además proponen entender a los Takis como obras de teatros performativos, con identidad y estructura original, con lógica andina, lo que le permitirá seguir incorporando en la actualidad y en el futuro nuevas narrativas fundamentales en la vida del hombre andino.

Abstract

The research work of Chalena and Kamilo (mother and son) explains that there are still artistic practices in ritual contexts, which

1. Publicado originalmente en el Boletín de música #56, julio-diciembre 2021. Revista de música latinoamericana y caribeña. Chalena Vásquez, caminos e improntas.

would be the continuity of the ancient pre-Columbian Takis, but whose function is the narrative of important historical events that have marked the memory of Andean populations, as can be the case of the Tupac Amaru revolution. This hypothesis is worked out taking into account the chronicles of the great Guamán Poma de Ayala and from a social science and ethnomusicology approach in a current ritual festive space where both pre-Hispanic Andean and Catholic religiosity converge: the feast of the Virgin of Carmen in Paucartambo. In addition, they propose to understand the Takis as performative theater works, with an original identity and structure, with Andean logic, which will allow them to continue incorporating new fundamental narratives in the life of the Andean man at present and in the future.

La musicóloga sullanera Chalena Vásquez Rodríguez, luego de ganar el premio de musicología Casa de las Américas con la obra *La práctica musical de la población negra en el Perú. La danza de negritos en El Carmen y de sentar las bases del libro Costa: presencia africana en la música y danza de la Costa del Perú, enrumba hacia los Andes. Allí inicia un acucioso estudio de las prácticas musicales de las comunidades campesinas del Cusco; antes Qosqo, capital del Tawantinsuyo, el sistema político mediante el cual el Incanato administraba las cuatro partes del mundo conocido*².

Al investigar la música de las comunidades campesinas, encontró que existía música popular cotidianamente ejecutada dentro de la tradición del huayno, por ejemplo, y músicas que se empleaban en contextos rituales extraordinarios asociadas a danzas específicas. Estas danzas practicadas en las diversas comunidades campesinas encuentran una versión particular en la interpretación de la población mestiza de la capital de la provincia de Paucartambo y la diáspora formada por sus migrantes y descendientes. Cuando Chalena le preguntaba a alguien por su danza, inmediatamente le indicaba que «en Paucartambo es más bonito». Y efectivamente la complejidad de lo que resulta ser mucho más que danzas, ameritó dedicación.

Paucartambo, capital de la provincia del mismo nombre, es un pueblo de particular importancia geopolítica, en tanto es el paso obligado para cruzar el río Mapacho desde el valle sagrado de los Incas, cruzando nevadas cumbres, hacia la Amazonía, donde actualmente están las reservas del Manu

2. Entendiendo por estas partes al Contisuyo hasta Pasto en Colombia; el Chinchaysuyo hasta Santiago de Chile; el Collasuyo cruzando el altiplano hasta el norte de la Argentina; y el Antisuyo, hacia la Amazonía, al actual Madre de Dios. Al momento de la invasión se contemplaba la Terra Nova más allá de Quito, el nuevo centro administrativo en dualidad con el Qosqo.

y del pueblo Amarakaeri. Es decir, Paucartambo es la entrada al Andesuyo o Antisuyo, por lo que es un importante paso comercial de productos amazónicos, como hoja de coca, fruta, madera, etc. Paucartambo, además, se encuentra muy cerca al pueblo de Ocongate y al Apu Ausangate, donde se realiza la principal peregrinación del sur andino, dedicada al Señor de Qoyllur Riti. Dado el alto tránsito de productos por el pueblo, se construyó el puente de piedra Carlos III, que funciona como paso peatonal hasta la actualidad, y es un símbolo identitario de esa localidad. El trayecto hacia el Cusco es un camino sin asfaltar, de una sola dirección, por lo que se programa un día de ida y otro de vuelta.

Su difícil acceso hace que las alturas de Paucartambo fueran el refugio del ejército Inca, de donde provienen las actuales comunidades Q'ero. Así, Paucartambo es el pueblo mestizo capital de provincia, mientras en las alturas se encuentran las comunidades descendientes del ejército Inca, a los alrededores variadas comunidades indígenas quechuas y mestizas, incluyendo los terrenos de *mistis*³, descendientes de españoles y criollos. Hacia él llegan a comerciar colectivos tanto de la Amazonía como de arrieros del Altiplano. En los últimos años se ha afirmado como destino turístico por ser el paso indispensable para llegar a la Amazonía del Cusco, el atractivo del mirador andino/amazónico Tres Cruces y por la misma festividad dedicada a la Virgen del Carmen, donde ubica Chalena Vásquez el fenómeno sincrético que nos atañe y que hasta antes de la pandemia recibía alrededor de treinta mil personas.

En Paucartambo se realiza una de las más importantes festividades del sur andino, la fiesta en honor a la Virgen del Carmen, la misma destaca por la complejidad de sus danzas y mantener una estructura ritual cuya organización es un ejemplo de cómo las instituciones de parentesco ceremonial andino existen en una celebración profundamente católica. Para ejemplificar esta presencia basta recordar que los militantes de izquierda nacidos en Paucartambo indicaban «yo soy marxista leninista, pero creo en la Mamacha Carmen». Actualmente jóvenes del Qosqo proponen que la Virgen representaría a la Pachamama. Se afirma como un espacio de devoción donde «la oración se hace acción», como propone la investigación en curso de Dominique Calvo⁴.

3. *Mistis*: llamados también mestizos blancos, *wiracochas*, *taitas*, propietarios, caballeros o vecinos, quienes eran y son propietarios de la tierra desde el sistema de encomiendas del virreinato, que incluía propiedad sobre las personas que vivían en esa tierra. Esto desemboca en una identidad en las que convive la máxima jerarquía rural con interpretaciones sincréticas de tradiciones indígenas e hispánicas.

4. Dominique Calvo: aporte en el guion de Taki: podcast del Centro de Investigación de las Artes Chalena Vásquez (<https://www.youtube.com/watch?v=WpvemFD43kE>).

Las festividades, figuras y deidades de la Mamacha Carmen y el Taytacha Qoyllur Riti, son de profunda devoción católica; sin embargo, al mismo tiempo expresan lógicas culturales andinas de origen ancestral. En sí mismas, podemos apreciar una dualidad complementaria entre ambas deidades, quienes bajo la lógica del análisis de sincretismos, estarían evocando los cultos al Sol, las estrellas⁵ y a la Pachamama. Sin embargo estas visiones laicas son «nuevas» en relación a la práctica religiosa católica en Paucartambo.

Personalmente considero que el pueblo y la fiesta se afirman como una instancia de articulación sociocultural e histórica, un macro nodo de relacionessociales y de memorias, colectivas y personales. El cosmopolitismo progresivo de la fiesta en los últimos cuarenta años, potencia esta dimensión de articulación, exponencialmente. Paucartambo, sus danzas y la fiesta, son escenarios en disputa, que así como articulan diversidad de colectividades, también son instancia de encuentro para sus visiones del mundo y sus propias maneras de experimentar la realidad.

Si proponemos el inicio de esta investigación desde una visión religiosa Paucartambina, la Mamacha llamaría a Chalena a investigar su fiesta, encarnada en un hombre que fue entregado a la Virgen para evitar su fallecimiento al nacer: el esposo de Chalena y padre de sus dos hijos, César Riveros Somocurcio. Hijo de un profesor del pueblo, fue entregado a la iglesia como seminarista, la cual dejó para participar en las tomas para recuperación de tierras comunales en torno a Cusco y Abancay, y que luego fundaría junto a Chalena AYNÍ, un centro de desarrollo agropecuario y cultural desde donde se inició la investigación de las danzas que nos ocupan en 1985.

Las danzas de la fiesta de la Virgen del Carmen son una compleja expresión en la cual las personas nacidas en Paucartambo o descendientes de paucartambinos, interpretan danzas rituales en honor a la Mamacha Carmen. Estas danzas, practicadas por mestizos, surgen buscando «perfeccionar» danzas indígenas reinterpretándolas o creando nuevas danzas bajo una lógica estructural artística preexistente que les permite ser este tipo de «danzas» y que, como nos muestra Chalena, se basarían en los Takis, el arte integral prehispánico o arte performativo indígena.

Estas expresiones artístico-rituales se constituyen por grupos de danzantes, quienes son personajes que interpretan coreografías con motivos musicales organizados en suites y pasacalles específicos, empleando vestuarios y más-

5. La observación del sistema de ceques del Cusco indica que el culto astronómico se enfocaba en las pléyades Alfa y Beta Centauri, lo cual resultaba funcional a la producción agrícola y ganadera.

caras para caracterizar personajes o colectivos culturales históricos. Estas danzas se conducen con un guión preestablecido que se reinterpreta cada año, incorporando noticias y humor en quechua, manteniendo la narración principal, de orígenes culturales, históricos y míticos.

La configuración actual de las danzas de Paucartambo toma impulso durante el indigenismo de los años cuarenta del siglo XX; pero no se tiene claro en qué momento específicamente se inicia la práctica de las danzas, pues en el pueblo se asume como hecho histórico que un danzante de Saqra fue quien logró terminar la construcción del Puente Carlos III, en el siglo XVI. Para el siglo XVIII la celebración a la Virgen del Carmen estaba plenamente afirmada.

Conocer estas danzas fue el inicio de un viaje de complejidades insospechadas, que continúa brindándonos sorpresas. Chalena decía que para comprender la música había que entender la danza, para analizar ambas había que conocer la agricultura y para ello, la astronomía, la arqueología y la historia. Ahora agregaría que para comprender la historia, hay que conocer las artes, pues hay hechos que encontramos que han sido olvidados.

La experiencia musical existe dentro de un complejo estético, social e histórico, que solo se puede abordarse desde la pluridimensionalidad académica. Es por ello que el insumo de reflexión que empleó Chalena –y continuamos empleando– son los cronistas, las documentaciones legales, las entrevistas y la observación etnográfica. Todo ello conversando con danzantes paucartambinos para confirmar o informar los hallazgos.

Antes de fallecer, Chalena dejó subrayadas las páginas específicas de *Nueva Crónica y Buen Gobierno* del cronista indígena Guamán Poma Mallqui de Ayala, en las que se dedica a los Takis y momentos históricos del avance militar del incanato. Esa revisión nos lleva a ubicar elementos específicos en las danzas paucartambinas y de las comunidades indígenas del Cusco que inspiran las danzas mestizas.

Así también, Chalena hace referencia a la sentencia a Túpac Amaru II, cuyos extensos folios han sido puestos a disposición y brindan nuevas luces sobre las reflexiones históricas acerca de las artes de la capital del Tawantinsuyo desde antes de la conquista y hasta la actualidad. Además, permite trazar continuidades y entender cómo las artes prehispánicas encuentran sus formas de contemporaneidad al subyacer estructuralmente a las prácticas vigentes.

Con motivo de este homenaje desde Casa, a continuación presentaré los hallazgos sobre las fuentes y rutas de investigación propuestas por Chalena

junto a fragmentos del libro *Danzas de Paucartambo. El mito de Inkarrí y Qollari. Danzas, contradanzas e ironía*, así como recientes investigaciones sobre los mitos de la comunidad de los Qeros y acerca de las llamadas artes performativas indígenas.

El detalle de la sentencia a Condorcanqui, Bastidas y Castelo en 1781, menciona la prohibición de los Takis. El trabajo de investigación de Chalena nos explica la existencia de prácticas artísticas en contextos rituales, que serían la continuidad de los Takis. Finalmente, una revisión sobre Guamán Poma, pensando en la geopolítica de Paucartambo, nos permite verificar que las conclusiones de Chalena Vásquez se reafirman con el tiempo y continúan abriendo posibilidades de reflexión.

Taki, por Chalena

Transcribimos a continuación la reflexión acerca del proceso sincrético de los Takis como arte integral en *Danzas de Paucartambo. El mito de Inkarrí y Qollari. Danzas, contradanzas e ironía*:

Taki

En la época prehispánica, TAKI era el evento que reunía canto, música, danza y parlamentos con los que personajes enmascarados contaban, ya sea mitos sobre la creación del mundo o hechos históricos concretos y cercanos.

Taki era el gran teatro prehispánico en el que se integraban todas las artes.

En las culturas de tradición oral, que no centran su fuente de conocimiento en la escritura alfabética, las obras artísticas tienen importancia especial. Es a través de ellas que perdura la memoria colectiva y la interpretación de la historia. A través del arte se cohesionan grupos humanos, se forma y dirige la afectividad. Se crean y desarrollan formas de pensar.

Estas funciones que obviamente también cumple el arte en las culturas de tradición escrita, pueden tornarse sumamente peligrosas y subversivas, especialmente en momentos de confrontación entre grupos humanos, peor aún si estos grupos pertenecen a culturas distintas.

Por eso los Takis se representaron durante el período colonial español hasta la revolución de Túpac Amaru, momento en el que fueron expresamente prohibidos.

«Prohíbase funciones, comedias y representaciones y todo aquello que les recuerde a sus antepasados».

Entonces los personajes, las coreografías, las historias o los mitos que se contaban y se cantaban, pasaron a la clandestinidad.

Los Takis se fragmentaron, se transformaron, y las artes que allí se integraban aparecen separadas y revestidas de nuevos signos de nuevos símbolos.

Los cantos dedicados a la Pachamama pasaron a ser cantos a las Vírgenes y Santos. Las danzas que representaban batallas entre Incas y Qollas, aparecen (como hasta hoy) en danzas de adoración a alguna Mamacha o Santo Patrón.

Centenares de danzas y canciones que continúan vigentes en el Perú actual, quizás tienen su fuente originaria en los «TAKI».

Música, danzas, personajes, máscaras y vestuarios, cuentos fantásticos o sucesos reales, que transformados en la práctica artística y renovados por distintas circunstancias a través del tiempo, podemos apreciar hoy en cualquier lugar del país⁶.

En este texto Chalena nos brinda una de las rutas de investigación, la sentencia a Túpac Amaru. Y propone una definición de Taki a modo de un teatro prehispánico que integra todas las artes, como parte de una propuesta política de afirmación de la dignidad de nuestros pueblos. Esto ha sido rescatado en la práctica escénica contemporánea reconociendo una teatralidad en las danzas, tanto por elencos de danza como por colectivos de teatro⁷. A continuación observaremos los detalles de la sentencia e identificaremos la participación de los paucartambinos en la revolución pre-independentista.

El castigo cultural en la sentencia a Túpac Amaru

En 1780 José Gabriel Túpac Amaru –cacique de Tungasuca, comerciante indígena y descendiente del último Inca, Túpac Amaru I– junto a su esposa, la lideresa afroindígena Micaela Bastidas Puyucahua, inician una gesta pre-independentista cuyas aristas y detalles son aún susceptibles al estudio⁸. En la documentación que se conserva acerca del juicio al rebelde y

6. Chalena Vásquez: *Danzas de Paucartambo. El mito de Inkari y Qollari. Danzas, contradanzas e ironía*, 1985.

7. Destaca el caso del director de teatro Miguel Rublo y el grupo Yuyachkanl, a quien Chalena y César llevan a conocer Paucartambo.

8. Como parte de este proceso el Congreso de la República del Perú puso a disposición la transcripción de los documentos del proceso judicial a Túpac Amaru, empleado aquí.

sus generales, encontramos para fines del presente análisis que la estructura de la pena constaba de tres dimensiones o ámbitos complejos: la forma de castigo físico específico, en detalles de ejecución y tortura (de dimensión simbólica y material); el castigo legal acerca de la posibilidad de referir a títulos de linaje Inca para toda la población, el reemplazar el término Cacique por Alcalde y la imposibilidad de posesión de tierras por parte de la descendencia de Condorcanqui y Bastidas (de dimensión económica y política); y el castigo cultural, en el cual se prohíben elementos culturales artísticos: representaciones, bailes y funciones, comedias e instrumentos, en particular el pututo y los trajes como el unco, la yacolla y la mascapaicha (una dimensión estética y mediática). Cabe destacar que la sentencia indica que esta prohibición se aplique a toda la América Meridional⁹.

A continuación revisaremos los fragmentos de la sentencia emitida en Cusco a Túpac Amaru, la respuesta de la Junta evaluadora en Madrid y el comentario desde Lima:

[...] celarán los mismos corregidores que no se representen, en ningún pueblo de sus respectivas provincias, comedias u otras funciones públicas de las que suelen usar los indios para memoria de su dichos antiguos incas, y de haberlo ejecutado darán cuenta certificada a las secretarías de los respectivos gobiernos. Del propio modo se prohíben y quitan las trompetas o clarines que usan los Indios en sus funciones, a las que llaman pututos, y son unos caracoles marinos de un sonido extraño y lúgubre, con que anuncian el duelo y lamentable memoria que hacen de su antigüedad, y también el que usen o traigan vestido negro en señal del luto que arrastran en algunas provincias como recuerdo de sus difuntos monarcas y del día o tiempo de la conquista, que ellos tienen por fatal y nosotros por feliz, pues se unieron al gremio de la iglesia católica y a la amabilísima y dulcísima dominación de nuestros reyes. Con el mismo objeto se prohíbe absolutamente el que los indios se firmen incas Mas inconvenientemente halla la Junta

9. «[...] se prohíbe que usen los indios los trajes de su gentilidad, y especialmente los de la nobleza de ella, que solo sirven de representarles los que usaban sus antiguos incas, recordándoles memorias que nada otra cosa influyen que el conciliarles más y más odio a la nación dominante, fuera de ser su aspecto ridículo y poco conforme a la pureza de nuestra religión, pues colocan en varias partes de el al sol, que fuera su primera deidad, extendiéndose esta resolución a todas las provincias de esta América Meridional, dejando del todo extinguidos tales trajes, tanto los que directamente representan las vestiduras de sus gentiles reyes con sus insignias, cuales son el unco, que es una especie de camiseta, yacollas, que son unas mantas muy ricas de terciopelo negro o tafetán, mascapaicha, que es un círculo a manera de corona de que hacen descender cierta insignia de nobleza antigua significada en una mota o borla de lana de alpaca colorada, y cualesquiera otros de esta especie o significación, lo cual se publicará por bando en cada provincia para que deshagan o entreguen a sus corregidores cuantas vestiduras hubiese de ellas de esta clase; como igualmente todas las pinturas o retratos de sus incas». Se prohíbe que usen los indios los trajes de su gentilidad, y especialmente los de la nobleza de ella, que solo sirven de representarles los que usaban sus antiguos incas.

en cuanto dispone, sobre la extinción de Caciques, atendidas las actuales circunstancias y lo que acaba de suceder en aquellos dominios. Entiende que convendrá ir desterrando poco a poco, todo lo que recuerde la antigüedad y gentilismo de los indios, pero con cuidadosa política y de forma que fácilmente no adviertan las intenciones y fines con que se ejecuta.

Con igual cuidado y política debe procederse para la extinción que juzga conveniente la Junta / . 7 de los trajes de la gentilidad, de las pinturas de los ingas, representaciones, funciones e instrumentos que promueven su memoria, porque la prohibición y forzada ejecución, que dicta la sentencia, puede causar nuevas y violentas conmociones y cuando menos una general indisposición en los ánimos de todos aquellos naturales, aún de los que han sido fieles en las turbulencias últimamente acaecidas; de forma que comprender hay que recelar mucho si se ha ejecutado y ejecutarse como lo previene la sentencia¹⁰.

Las prohibiciones de elementos culturales, incluyendo «comedias y otras funciones públicas», tuvieron la posibilidad de ser subvertidas desde que fueron denegadas, en tanto pudieron llegar a realizarse dando cuenta certificada a las secretarías de sus respectivos gobiernos. En ese espacio para la práctica se habría dado la posibilidad de continuidad hasta la actualidad. Mientras la corona y la junta temían una nueva rebelión ante su prohibición, se despierta mayor motivo de indagación acerca de la función de estas «representaciones» como medio de comunicación y memoria histórica, así como por su popularidad entre la población.

Al revisar en detalle la sentencia buscando rastros de Paucartambo, sorprendió que en el listado de personas juzgadas, inmediatamente después de la familia de Túpac Amaru, se contara con apellidos que se encuentran en la actualidad en estas danzas. A su vez nos ilustra acerca de la posición militar de Paucartambo durante el proceso precursor de la independencia americana.

Durante la rebelión de Túpac Amaru, Paucartambo fue un punto de batalla. Los Castelo, una de las familias locales, contaron con destacados capitanes entre los rebeldes: Antonio y Félix Castelo, fallecidos en batalla y el comandante Andrés Castelo, primer nombre juzgado luego de la familia de Túpac Amaru y Bastidas. Fue a quien José Gabriel Túpac Amaru le encargó su propio curacazgo, Tungasuca, mientras él dirigía las batallas contra el mal gobierno.

Como se muestra en la sentencia, el cuerpo desmembrado de José Gabriel Túpac Amaru fue repartido en los cuatro suyos y el cuerpo de Andrés

10. Sentencia expedida por el Visitador General José Antonio de Areche contra José Gabriel Túpac Amaro. Mayo

Castelo fue entregado al general Pedro Flores Cienfuegos para ser mostrado en las calles de Paucartambo como un escarmiento. En la actualidad uno de sus descendientes, Javier Castelo, es danzante entre los Ukukus de Qoyllur Riti y Caporal en la renovada comparsa Negrillos en Paucartambo.

A continuación observaremos que la sentencia a Castelo incluye el mismo castigo físico que el de Túpac Amaru y Micaela Bastidas, empleando el desmembramiento del cuerpo como un símbolo de escarmiento público:

En la causa criminal que ante mí pende y se ha seguido de oficio de la real justicia contra Andrés Castelo por cómplice en la rebelión premeditada y ejecutada por el vil traidor José Gabriel Túpac Amaro auxiliándole en cuanto estaba de su parte, procurando echarle la gente de los pueblos para aumentar su ejército, sirviéndole de comisionado en varias ocasiones y haciendo de comandante de sus viles tropas; observados los términos del derecho, haciendo de acusador fiscal el doctor don Pablo de Figueroa, y de defensor el doctor don Gregorio Murillo, ambos abogados de la real audiencia de Lima; vistos los autos y lo que de ellos resulta;

Fallo atento a su mérito y a los crímenes comprobados en ellos a Andrés Castelo, que lo debo de condenar y condeno en pena de muerte, y la justicia que le mando hacer es que sea sacado de este cuartel donde está preso, arrastrado con una soga de esparto al cuello, atados pies y manos, con voz de pregonero que publique su delito, siendo llevado en esta forma al lugar del suplicio donde está la horca, de la que será colgado y ahorcado hasta que muera naturalmente, sin que ninguna persona lo quite sin mi licencia. Y luego que sea dada, será descuartizado su cuerpo, expuesta la cabeza en el pueblo de Acomayo, y puesta en una picota en el paraje más público de dicho pueblo, precediendo la publicación de esta sentencia por bando de que enviará razón documentada al respectivo corregidor, lo que igualmente se ejecutará con un brazo, que será colocado en el pueblo de Surimana; el otro, en Pampamarca, y lo restante del cuerpo en Paucartambo. Y más, le condeno en el perdimento [sic] de todos sus bienes, aplicados a la cámara de Su Majestad. Así lo pronuncio y mando por esta mi sentencia, definitivamente juzgando.

José Antonio de Areche¹¹

A pesar de la sentencia, los Takis, es decir, las comedias y funciones, encontraron sus propias maneras de practicarse. Luego de un proceso de evangelización de más de doscientos años, para el momento de la prohibición, probablemente algunos Takis ya se realizaban en honor a la Virgen, sin

11. Sentencia que pronuncia el Visitador General Areche contra Andrés Castelo. Mayo 15, 1781.

embargo, los elementos explícitamente incas y religiosos prehispánicos fueron codificados. La identidad indígena fue prohibida como medida de administración pública.

En la década de 1940 un movimiento indigenista y posteriormente en 1960 la mirada de antropología aplicada a la gestión y las artes de José María Arguedas, permite el desarrollo de nuevas danzas realizadas por la comunidad mestiza de Paucartambo en honor a la Virgen del Carmen. Toman danzas antiguas y las reinterpretan sobre una estructura cultural que permite la innovación, pues se basa en ser medios de comunicación de memoria histórica.

Estas danzas se realizan con disciplina y devoción; pero al contar con esta dimensión escénica que Chalena llamó teatro andino, resultan particularmente deslumbrantes. Cada una de las danzas aparece dentro de un preciso cronograma de actividades dentro de la estructura ritual de la fiesta.

A continuación se transcriben fragmentos de la obra inédita de Chalena, que nos presenta una caracterización de cada una de las danzas existentes en 1985¹², su interrelación en La Guerrilla y el análisis realizado en contraste con las fuentes históricas y míticas:

Características generales de los conjuntos de danza

Todas las danzas paucartambinas son danzas colectivas cuya estructura coreográfica necesita de preparación (ensayos) y acuerdos previos entre sus integrantes.

La mayoría de ellas son danzas de parejas interdependientes que se desplazan bajo las señas del Caporal.

La música exclusiva para cada danza –especialmente para el Pasacalle– hace que sea identificatoria de la misma; es decir que con la música de una danza no se puede bailar otra.

La coreografía se estructura en mudanzas (tipo suite) o sucesión de piezas cortas que tienen música y movimientos determinados.

Todas las danzas representan personajes trabajados actoralmente con disfraz, máscara y vestuario, según los conceptos que los paucartambinos tienen sobre dichos personajes. Es decir que los personajes son «como los paucartambinos creen que son.. o que eran». Así por ejemplo se representan a Qollas del Altiplano, Majeños de Arequipa, Ch'unchos

12. En la actualidad a la Fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo se han incorporado nuevas danzas incluyendo la danza negrillos, paucartampu y misti qanchi.

de la selva, etc., con ciertas características psicológicas y de conducta dentro de la danza y de la fiesta en general.

Aunque se reconocen algunas características fundamentales de los personajes (Qollas: jocosos, Ch'unchos: marciales); estos no tienen una personalidad unívoca, ya que suelen *condensar circunstancias sociales e históricas a través de los años*, de tal manera que pueden presentarse personajes no solo ambiguos sino *polivalentes*. Así el Qolla es jocosos, burlón y profundamente religioso-serio devoto. La capacidad de síntesis o de condensación de circunstancias en las danzas, podemos encontrarlas no solo a nivel de personaje representado sino al interior de todo el conjunto, ya que una sola danza puede tener en su interior personajes contradictorios.

La evidente complejidad de contenidos dificulta una clasificación de las danzas, ya que por definir por ejemplo una danza como «guerrera» podemos olvidar su calidad de ser también *danza religiosa*, que para el caso de Ch'uncho tal es la función principal.

El pasado y el presente se funden en una sola expresión, no como una sucesión de hechos –no en una historia meramente lineal– sino que la expresión histórica/estética sirve para intervenir en el presente de alguna manera, como ofrenda a la divinidad. Como bien expresa Deborah Poole, la representación del pasado no es estática y pasiva sino dinámica, activa en el presente. (Poole, 1985).

Por otra parte es palpable la síntesis estética de dos vertientes culturales: la española y la indígena; tanto en la coreografía como en la música. Aunque en la síntesis puedan resultar productos nuevos en los que es muy difícil diferenciar su origen, también es posible encontrar elementos claros de superposición o conjunción, identificadas con el análisis. Así por ejemplo, la presencia de un gran porcentaje de melodías pentatónicas y nombres en quechua de las mudanzas cuyas coreografías corresponden a fragmentos de la Cuadrilla o Contradanza española¹³.

Agregaríamos que funcionan con una estructura de responsabilidad por cargo o carguyoq, en donde mediante relaciones de parentesco ceremonial extenso mediante la institución de la jurqa, se logran reunir los recursos para financiar, anualmente, cada danza. A su vez, a excepción de Maqtas, todas las danzas cuentan con Caporal, dos capitanes y varios soldados.

13. Vásquez; Op. cit., 1985. Capítulo dedicado a *La Guerrilla*.

Las Danzas de Paucartambo son:

Qhapaq Qolla

Representa a los arrieros de llamas procedentes del Qollao, que desde épocas anteriores llegaban hasta Paucartambo para realizar transacciones comerciales. Con canciones religiosas en quechua y otras procedencias del Carnaval. Su carácter es juguetón, bromista, «mal educado» a la vez que religioso.

Qhapaq Ch'uncho

Representa a los habitantes de la selva -apodados chunchos- que llegaban a Paucartambo para ofrecer sus productos e intercambiarlos (especialmente con los Qollas). Su carácter es marcial, de soldados guerreros fuertes y erguidos, guardia de honor de la Virgen de Paucartambo.

Saqra

Diablo. Personifican a los demonios del infierno con máscaras muy elaboradas representando «animales terribles». En su coreografía tiene afinidades con Qoyacha porque también bailan cuadrilla o contradanza española. Su carácter debe producir miedo, «temor de ser llevados a los infiernos».

Personajes

Un caporal. Jefe del conjunto.

Una Imilla. Mujer del caporal.

Dos Capitanes.

Varias parejas de soldados.

2 ó 3 Harneros.

2 ó 3 Uña Qollas (niños).

Conjunto musical: acordeón, quena, violín, arpa, jazz band y voces masculinas.

Personajes

Un Rey. Caporal, Jefe del conjunto.

Dos Capitanes.

Un reicito Ch'uncho (niño).

Varias parejas de soldados.

Conjunto musical: dos pitos, tambor y bombo.

Personajes

Un caporal, jefe del grupo Dos capitanes.

Varias parejas de soldados.

Una Saqra mujer, llamada «China Saqra».

Conjunto musical: acordeón, violín, quena, arpa y jazz band.

Contradanza

Danza proveniente de las cortes europeas, que guarda movimientos de la antigua cuadrilla española. Su carácter es de «caballeros galantes». Es considerado un «Baile de Salón».

Auqachileno

Representan a los «enemigos chilenos» de la Guerra del Pacífico. Anteriormente era una danza de abigeos (ladrones de ganado) llamada «Waka suwa tusuq» o sea danza del ladrón de vacas.

Majeño

Representa a los arrieros del Valle de Majes en Arequipa, que comercializaban licores. Se presentan como «borrachos» derrochadores.

Waka-Waka

Parodia de la corrida de toros. Con actores en «traje de luces».

Personajes

Un Machu o Caporal, jefe del grupo.

Dos capitanes.

Varias parejas de soldados.

Conjunto musical: acordeón, arpa, violín, quena, jazz band, güiro.

Personajes

Un caporal, Jefe del Conjunto.

Un doctor.

Una dama. Dos capitanes.

Varias parejas de soldados.

Personajes

Un caporal, jefe del grupo. Una dama majeña, esposa del anterior.

Dos capitanes.

Varias parejas de soldados

Conjunto musical: Banda de metales.

Personajes

Un toro, caporal, Jefe del grupo.

Dos toreros.

Un puntillero.

Un laceador.

Dos banderilleros.

Una p'ashna o chola dueña del toro (pueden ser varias).

Conjunto musical: Banda de metales.

K'achampa

Danza a la que se atribuye origen guerrero prehispánico. Reaparece en Paucartambo en 1985, después de varios años de ausencia.

Wayra

También llamada Siqlla, es la representación irónica de los «doctores», abogados, y otras autoridades públicas.

Maqtas

No conforman un conjunto de danza, no obstante son personajes muy importantes en cada una de ellas. Son bufones independientes que pueden estar en una danza u otra. Pueden cantar, decir chistes, bailar y ridiculizar a los personajes de las propias danzas y la sociedad en general. Cumplen el rol de hacer espacio para que los bailarines bailen con comodidad, recogen prendas que se caen y las devuelven a sus dueños. Reciben y obedecen órdenes de los conjuntos de danza, como traer cerveza. Se relacionan con el público gastándole bromas constantes y hablando siempre en quechua.

Luego de cuatro días de celebración y de que se guarde a la Virgen, se inicia una escenificación explícita. Así, las diversas danzas son los componentes de un argumento mayor. El Taki se articula en la pieza teatral *La Guerrilla*, en la cual las danzas interaccionan escenificando ritualmente narrativas míticas.

La Guerrilla de Paucartambo. Teatro andino contemporáneo¹⁴

La Guerrilla que protagonizan los conjuntos de danza *Qhapaq Qolla*, *Qhapaq Ch'uncho* y *Sagras* puede ser considerada como una pieza del teatro andino contemporáneo.

Se presenta en Paucartambo como parte culminante de la Fiesta de la Mamacha Carmen el día 17 de Julio y, en su argumento se recrean la mitología y la historia; se reafirma la memoria colectiva y se actualiza la identidad sociocultural a través de códigos y símbolos propios.

14. Sección tomada de Vásquez: Op. cit., 1985. Capítulo dedicado a La Guerrilla.

Personajes

Un caporal.

Dos capitanes Varios K'achampas.

Conjunto musical: Pito, tambor y bombo (banda de guerra).

Personajes

Un caporal.

Dos capitanes.

Varios doctorcitos.

Un alcalde indio (varayoc)

Un policía.

Conjunto musical: acordeón, violín, quena, arpa, jazz band, güiro.

La Guerrilla: resumen del argumento

La trama principal consiste en la batalla entre la danza Qhapaq Qolla (arrieros del Altiplano) y la danza Qhapaq Ch'uncho (guerreros selváticos).

El Rey de los Ch'unchos rapta a la Imilla de los Qollas, quienes la defienden ardorosamente, pero son abatidos, según la tradición popular, por la superioridad guerrera de los selváticos. Los Saqras o diablos intervienen con su carreta de fuego para llevarse a los qollas muertos. La batalla termina con la muerte del Caporal o jefe de los qollas, al que llevan a enterrar en un peculiar cortejo fúnebre, mientras la Imilla hace pareja con el Rey Ch'uncho.

Los personajes de este argumento central corresponden a los que aparecen en las tres danzas: *Qhapaq Ch'uncho*, *Qhapaq Qolla* y *Sagra*. Sin embargo en el escenario aparecen también los personajes de todas las otras danzas, quienes desarrollan sus propios argumentos al mismo tiempo y como contexto del argumento central de la batalla entre ch'unchos y qollas.

El escenario es la Plaza de Armas de Paucartambo, el empedrado alrededor de la misma. El público se sienta alrededor de la plaza, en el suelo, en las veredas o mira desde los balcones. Cada conjunto de danza tiene su propio Kacharpari¹⁵ y todas las músicas suenan a la vez.

Interpretación de La Guerrilla

El uso del espacio, el tiempo, la caracterización de personajes, el argumento y la relación con el público que se presenta en La Guerrilla obedecen a un juego teatral con características determinadas. La comparación con otros eventos presentes en fiestas andinas podría llevarnos a comprender un tipo de teatro que, integrando todas las artes, permite además la continuidad y desarrollo de una cultura propia. Pero el argumento en el teatro de las culturas de tradición oral no es producto solamente de la imaginación de un autor teatral.

Esta pieza, La Guerrilla, es consecuencia de la imaginación colectiva que se fundamenta en hechos históricos y míticos, existiendo varias versiones en el área cultural que tratamos. Sobre la representación de batallas o batallas rituales efectivas han escrito diversos autores; pero aún no se puede llegar a conclusiones definitivas en torno a La Guerrilla de Paucartambo.

Como ya se ha dicho, la Fiesta de Paucartambo no es única. Fiestas de este tipo existen en comunidades campesinas, en pueblos grandes y chicos del

15. Kacharpari: refiere al momento de despedida el cual cuenta con música propia de celebración.

Qosqo y los Andes en general. La Guerrilla que aquí narramos se produce también en Ocongate (aunque sin Saqras) luego de la Fiesta de Nuestro Señor de Qoyllour Rit'y, en los nevados del Ausangate. Así también se cuenta de la Fiesta de Mamacha Carmen en Yauri, Espinar:

Se organiza y se simula una pequeña representación teatral pero al aire libre. Se trata pues en el fondo de la rivalidad y pugna que entablan por una parte los Ch'unchos y por otra los Pusamoreños (danza puneña), son estos últimos quienes logran tomar prisionero al Oso Negro de los Ch'unchos o sea el Ucuco. Sin embargo un pequeño convenio de paz entre ambos culmina con el abrazo fraternal de todos...

...Para salvar el honor, el Corimachu de los Pusamoreños trata de curar al prisionero Ucuco. Luego celebran bailando Kashwas¹⁶.

En estas guerrillas son conjuntos de danza los que representan la batalla.

En las comunidades campesinas que están entre Písaq y Chahuaytire (ruta indígena a Paucartambo) existe también la representación de una batalla que en otra época fue real¹⁷ (Allpanchis).

Otras batallas rituales, no teatralizadas, se encuentran aún en los pueblos de Chiaraqe y T'oqto. En ellas, rivalizan comunidades pertenecientes a suyos opuestos, y la significación más importante está relacionada con la premonición de un año bueno o malo para la producción agrícola principalmente y al bienestar general de la comunidad.

La presencia de batallas rituales, reales o teatralizadas, data de la época del incanato.

...en el Pirú vi un género de pelea, hecha en juego, que se encendía con tanta porfía de los bandos, que venía a ser bien peligrosa su puella, que así lo llamaban...

...en tiempo de Pachacútec aconteció que algunas provincias del norte se levantaron en armas, entonces el príncipe Tupa Inca Yupanqui fue a llanarlas. El regreso al Cusco fue en triunfo. El viejo rey salió a recibirlo en sus andas, bajo quitasoles y en medio de un ejército lucidísimo, cubierto de oro, plata y plumerías de todos colores y «le representa a manera de guerra» «haciendo escaramajos y caracoleando» luego manda que cincuenta mil hombres de guerra finjan tomar la fortaleza del Cusco a manera de comedias ...otros bailes tienen representación de sus guerras y hácenlos los varones con sus armas en las manos. A estas, sin duda, acompañaban cantos, como este recogido por Guamán Poma:

16. Arnaldo Leiva Corrales: *Monografía s/f.*

17. Diane Hopkins: «Juego de enemigos», 1982.

El cráneo del traidor, beberemos en él
llevaremos sus dientes como collar
de sus huesos haremos flautas d
e su piel haremos tambor
entonces bailaremos¹⁸.

La Guerrilla en Paucartambo, tiene en la actualidad un carácter lúdico. Como pieza teatral, los participantes tratan de hacer «una buena representación», en tanto constituye además la parte culminante de la fiesta.

Algunas personas señalaron que la pelea de los Qollas y los Ch'unchos por la Imilla estaría representando la pelea de puneños y selváticos por la imagen de la Virgen del Carmen, sin embargo esta versión no es compartida por todos. Muchos aseguraron enfáticamente que la Imilla no es la Virgen del Carmen. Otros con el mayor fervor religioso afirman que sí. Toca afirmar que implica las dos narrativas simultáneamente¹⁹.

Sería un caso muy extraño que La Guerrilla paucartambina se refiriera a la disputa por la imagen de la Virgen del Carmen, pues la presencia de eventos similares en otras fiestas (para otros santos y vírgenes) y la historia misma negaría tal origen. Entre los datos históricos a investigar estaría por ejemplo la pelea por tierra ocurrida cuando se fundó el pueblo de Ocongate. Dice así Gow:

Sostienen los abuelos del pueblo de Ocongate que en tiempos muy remotos, hubo una hambruna en la región de los Qollas y que por falta de productos los habitantes emigraron en sucesivas oleadas de gente que quería radicarse en toda la quebrada, ingresando a ella cada vez más; pero los kurajruna u hombres mayores, se reunieron en gran cantidad para expulsar de sus tierras a todos los Qollas con armas, hondas, piedras y palos, parapetados a lo largo de la cordillera y a manera de cerrar el paso en los caminos que dan acceso a los viajeros; en eso ocurrió que un hombre del lugar raptó a una joven Qolla (imilla en aymara) . Esto fue motivo para que se reforzaran los Qollas infligiendo a los del lugar una derrota que los hizo retroceder, o sea que fueron arreados (q'atiry) adentro (uqhu) de donde resulta el nombre de Ukhuqq'atiry que con el correr de los años resultó el nombre de Ocongate. En todas las rinconadas se establecieron los Qollas²⁰.

18. Felipe Guamán Poma de Ayala: Nueva Corónica y Buen Gobierno Vol I. Texto 314, 2008, p. 236.

19. Testimonios recogidos en trabajos de campo por Chalena Vásquez entre 1982 y 1985.

20. David Gow: «Taytacha Qoyllour Rit'y», 1974.

Otra posibilidad a estudiar más profundamente es observar *La Guerrilla* como una representación de las batallas entre los Qollas y los Incas. Así los Qhapaq ch'uncho serían representación del más alto rango de autoridad en la zona, de allí se explicaría su vestuario, el rey y su corona, y sus triunfos.

Estaría corroborándose este hecho con la cita de Guamán Poma²¹ que narra cómo los Chunchos /minoría selvática/ fueron conquistados por los Incas y que luego integraron el ejército conquistador.

Historia: Antisuyos y Qollasuyos

En principio los Ch'unchos representan a guerreros selváticos, los habitantes del Antisuyo. Según Guamán Poma, la minoría ch'unchu fue conquistada por los Incas y pasaron a ser parte del ejército conquistador²². En su afán expansionista los incas vencieron a los qollas del Altiplano en más de una ocasión.

María Rostorowski señala también una batalla específica de los Incas contra el pueblo de Paukarqolla:

Sarmiento de Gamboa relata con lujo de detalles la lucha entre los incas y Chuchi Capac, llamado también Colla Capac, señor de Hatun Colla. Entablada una batalla que no se definía para ninguno de los dos bandos, Pachacútec, rodeado por su guardia, decidió atacar directamente al jefe Colla quien cayó prisionero, hecho que desmoralizó a los suyos y dio la victoria a los cusqueños²³.

Justamente la danza de los qollas de Paucartambo representa a arrieros del Pueblo de Paukarqolla como lo expresan en sus canciones.

Sin embargo, la oposición Antisuyo y Qollasuyo se reproduce en La Guerrilla que representan estos mismos conjuntos de danza en Ocongate, luego de la peregrinación al Apu Ausangate en la Fiesta de Nuestro Señor de Qoyllour Rit'y. Los ch'unchos son los vencedores.

Por otra parte, según cuenta Gow, la fundación del pueblo de Ocongate sucede luego de una batalla con los selváticos quienes se oponían al establecimiento de pobladores en lo que eran sus tierras²⁴.

La tradición oral dice que tuvo lugar el rapto de una mujer de los qollas y que luego de una batalla en que son derrotados los selváticos se funda

21. Guamán Poma de Ayala: Op. cit., texto 170, 2008, p. 133.

22. Guamán Poma: Op. cit., 2008.

23. M. Rostworowski: Historia del Tawantinsuyo, 1988, p. 99.

24. Gow: Op. cit., 1974.

Ocongate. Esta sería una de las pocas versiones en la que pierden los ch'unchos. Deduciendo de los hechos históricos señalados tanto por Rostowrosky como por Garcilaso, la danza de los ch'unchos representaría al ejército incaico, liderado por el propio Inca, es decir el Rey ch'uncho que en la actualidad aparece en la coreografía.

La performance además señala que el Rey ch'uncho/Inca actúa como civilizador de los ch'unchos y que estos aceptan su jerarquía y liderazgo. Esta aceptación se representa gestualmente, en la última parte de la danza en la que todos los soldados ch'unchos «coronan» al rey con sus antutas.

Siguiendo este pensamiento, las danzas de los ch'unchos que están presentes en todo el país también podrían representar al ejército de los Incas en sus victorias expansionistas y han quedado en la tradición popular como fragmentos residuales de los Takis o representaciones que muy entrada la Colonia se realizaban en el Perú. Luego de la rebelión de Tupac Amaru, los Takis o representaciones con baile, música, máscaras, actores, parlamentos etc., fueron duramente reprimidos. Podemos ver fragmentos de dichas representaciones en las distintas festividades patronales y en el millar (y más) danzas que se bailan en el Perú actual.

Contenido mítico: Inkarrí y Qollarri

Si bien los datos históricos pueden llevarnos a observar *La Guerrilla* como una representación de dicha historia, los contenidos y simbología nos llevan además por otras significaciones.

Entre los ciclos míticos tratados en los últimos años por la antropología está el de Inkarrí, según el cual el Inca no está muerto sino que su cuerpo se está reconstruyendo y cuando esté completamente unido a su cabeza, el Inca volverá.

El Inca en el pensamiento mítico es mucho más que un personaje histórico que existió en algún momento, es el principio ordenador del caos. Es el inicio. Con él empieza el Tawantinsuyu.

La unión de la pareja mítica Rey ch'uncho y la imilla con que culmina la fiesta de Paucartambo es el comienzo a su vez de un año nuevo, inicia un nuevo ciclo vital. He aquí una de las versiones del mito de Inkarrí y Qollarri:

Antes entraban en competencia el rey Qolla con el rey Inca, quienes en una de sus competencias apostaron para correr, para ello debían de partir cada uno del lugar de su procedencia hasta el punto de reunión que entonces era la Raya. El rey Qolla del lado de arriba (zona del Puno), y el rey Inca

del lado de abajo (zona del Cuzco). Y es entonces que el rey Qanchi llegó primero al alugar indicado siendo ganador, en donde posteriormente se encontraron con el rey Qolla y así ambos se invitaron comida. El rey Qolla invitó al rey Qanchi harina de kañiwa y el rey Qanchi le invitó tostado de habas al rey Qolla, y decidieron comer en apuesta. El rey Qanchi que se había sentado para esa ocasión sobre un morro comenzó a servirse la harina de kañiwa y con la ayuda del vieto que en esos instantes soplabla, lo terminó de comer en un abrir y cerrar de ojos; en cambio el rey Qolla no pudo triturar ni una sola haba tostada ¿por qué?... porque las habas eran muy duras para su dentadura que no logró siquiera masticarlas, entonces en esta prueba también fue vencedor el rey Qanchi. Es así que ambos decidieron entrar en otra competencia como fue el de la carrera. Siendo nuevamente triunfador el rey Qanchi y en cambio el rey Qolla apenas pudo llegar a la meta. Mientras que el rey Qanchi aprovechó la ventaja de tiempo que tenía sobre su contricante, enamoró a la hija del rey Qolla, quien después de cortejarla la violó hasta sangrarla. En represalia de lo que había sucedido el rey Qolla decidió enamorarla a la hija del rey Qanchi, pero ésta no se dejó coger siquiera, ya cuando estaba a punto de ser agarrada desaparecía en un instante y volvía aparecer ya bastante lejos, sucediendo esto repetidas veces, así de esta manera sabían competir antes, mis antepasados me informaron igual a este relato²⁵.

En esa versión el Inca /rey ch'uncho rapta a la hija del jefe qolla /imilla/ y estaría más cercana de la versión que se representa en Paucartambo. Es muy posible que la escenificación completa de este mito, como de otros, se haya dado en un Taki. Es posible que, luego de la gran represión habida contra «todo aquello que recordara la memoria de sus antepasados» después de la rebelión de Tupac Amaru, los antiguos Takis se fragmentaran y aparecieran luego en otro tipo de festividades, continuando y transformándose hasta hoy. Esta sería una explicación para comprender por qué hay más de mil danzas en el Perú, cada una con su propia música, vestuario, personajes y significaciones históricas y míticas. *La Guerrilla* de Paucartambo, con sus principales personajes –qollas y chunchos–, estaría escenificando parte del ciclo mítico de creación y/o fundación del mundo y del Tawantinsuyo.

Siguiendo las rutas de Chalena en Guamán Poma.

Guamán Poma de Ayala, descendiente del Inca Túpac Yupanqui y cuyo abuelo participó en la expansión a Quito, nace alrededor de 1535 y fallece en 1605. Escribe una extensa carta al Rey Felipe III acerca del mal gobierno en el virreinato del Perú, la cual a su vez puede ser entendida por analfabetos al contar con más de trescientas láminas gráficas. Si bien algunos aducen que esta es una obra colectiva que incluiría al equipo de ilustradores del

25. *Inf. Pedro Fernández Mamani, p. 297, cit. Abraham Valencia.

FIESTAS DE LOS ANDISVIOS CAIACA UARMI AUCA



Fiesta de los Andesuyos / Caia Caia uarmi auca [Aquí está la mujer de Auca, Amazona] / Curipata Anti [Andes de Curipata].

FIESTA DE LOS INGAS VARICZA ARAVI DEL INGA CANTA CON SU PUCA LLAMA.



Fiesta de los ingas / Uaricza, aravi del / Inga, canta con su Puca llama [llama roja] / Puca llama / haucarpata / fiesta.

IDOLOS Y UACAS DE LOS ANDÉSUYOS



Idolos y Uacas de los Andesuyos / Sauaciray / Pituciray / Otorongo / en la montaña del Antisuyu.

mestizo Blas Valera, el hecho es que se trata de una voz desde la perspectiva indígena evangelizada y que habla tanto quechua como castellano; que además de dar fe de los abusos de la administración virreinal, desarrolla una interpretación de la historia inca en correlato a la línea de tiempo bíblica. En ese proceso podemos identificar hechos históricos dedicados a la organización social y a las expansiones militares del Tawantinsuyo.

Chalena identifica dos elementos claramente vinculados a las danzas de Paucartambo en esta obra. Aparece el Inca, vestido con plumas como chuncho, con los brazos cruzados dando la mano a dos mujeres. Este paso es practicado por Contradanza. La presencia de chunchos como parte del ejército del incanato, se reflejaría en la danza qapaq chuncho, quienes tienen un carácter marcial, dedicado al cuidado de la virgen, pero que en la narrativa mítica escenificada ritualmente en *La Guerrilla*, vendría a encarnar a Inkarrí. Así también Chalena identifica que existieron Takis dedicados a las llamas y que estas practicaban un grito en el que dicen «inini» exactamente igual que una de las mudanzas de los qapaq qolla en la actualidad. A su vez se indica la existencia de «imitadores de llamas» así como «truhanes y farzantes» [sic] que hacen reír de diversas formas.

El mito de Inkarrí es un complejo mítico en el cual un personaje recorre diversas edades de la historia del Tawantinsuyo. Es el civilizador que recorre el mundo, pero también quién es descuartizado y su cabeza es enviada a Lima. Cuando la cabeza se reúna con el cuerpo, se invertirá el orden del mundo. El mito de Inkarrí es compartido con diversas versiones entre cada comunidad de Andes o Amazonía. En recientes recopilaciones los Q'eros de la actualidad se reconocen como «hijos de Inkarrí». Todo esto nos lleva a preguntarnos ¿de qué Inca estamos hablando?. Pues dependiendo del momento, puede corresponder a Túpac Amaru primero o segundo, así como al mismo Pachacutec.

Al revisar en detalle a Guamán Poma y pensar que Paucartambo es el paso hacia la Amazonía, encontramos un camino en Inca Roca, el sexto Inca. De acuerdo a Guamán Poma:

El sexto inga Inca Roca²⁶ y su hijo (luego llamado Capitán Otorongo) este dicho inga tenía su llauto encarnado y su pluma de quitasol, mascayapacha... conquistó todo Andesuyo [Antisuyo] dicen que se tornaba otorongo él y su hijo, y así conquistó todo chuncho... este dicho Inga comenzó a comer coca y lo aprendió en los Andes [entendido por Antis, Amazonia] y así le enseñó a otros indios en este reino y tuvo otros hijos bastardos. y

26. En la Nueva Corónica... se escribe Inca como Inga. En este caso se refiere a Manco Inca, nacido entre 1512 y 1516.

dicen que en los chunchos tienen hijos y casta de este dicho Inga porque más del año residía allá y otros dicen que no le[s] conquistó si no que hizo amistad y compañía²⁷.

Identificamos dos dimensiones vinculadas a las danzas de Paucartambo. Si Inca Roca tenía descendencia entre los pueblos amazónicos, se confirmaría que la danza Qapaq Chuncho representa al Inca desde la Amazonía, al mismo Inkarrí. Pero también abre una perspectiva inusual. El culto local del Andesuyo o Antisuyo estaba dedicado a los peligrosos animales locales, el felino otorongo y las serpientes. ¿Sería la danza saqra originalmente una danza de culto a las deidades amazónicas? Eso explicaría el porqué estos «diablos» deidades locales son quienes participan de La Guerrilla entre qapaq chuncho y qapaq qolla. Al revisar la lámina dedicada a este culto, cuál sería nuestra sorpresa al encontrar que la gráfica del dios Otorongo es notablemente similar a una máscara de saqra felino. Nuevamente se confirmaría la teoría de Chalena de que las danzas de las fiestas patronales provienen de los Takis prohibidos luego de la insurrección de Túpac Amaru y Bastidas.

Takis para el futuro

Tanto la sentencia a los rebeldes como las investigaciones de Chalena Vásquez proponen entender a los Takis de manera análoga al teatro o a las artes performativas, pero considero que debemos afirmar y entender su identidad en sí misma como una estructura estética original, con lógica andina. La definición de una práctica cultural integral prehispánica a partir de la compartimentación en categorías estéticas occidentales, podría omitir la propia identidad multimediática de la producción de las danzas, así como la función social de memoria histórica y cohesión social explícita a nivel religioso, implícita a nivel mítico que se evidencia de la práctica de los Takis, lo que nos lleva a entenderles como una manifestación en sí misma, con lógicas y praxis estéticas andinas, que integran lo que occidente apreciarla como separado. Esto ha permitido que se diera el desarrollo de nuevas creaciones bajo esta misma lógica, incluyendo las nuevas danzas en la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo o el desarrollo de nuevas danzas para fiestas patronales a lo largo del Perú, así como la propia incorporación de nuevos elementos bajo la misma lógica en las máscaras y vestuario²⁸. Llamarlas danza/teatro sería insuficiente.

27. Guamán Poma de Ayala: Op. cit., textos 154 al 156, 2008, p. 122.

28. Destaca el caso de renovación de elementos lúdicos en el vestuario de los Maqta, la reinterpretación de otros animales –más allá del otorongo y la serpiente– incluyendo incluso dinosaurios, así como la inclusión de comentarios y escenificaciones relativas al acontecer nacional e internacional de cada año.

La función ritual de las «danzas», como les llamamos cotidianamente, les permite mantener la continuidad de la estructura estética que permite la reinterpretación y continuidad. Es un caso, como nos decía Chalena, en los que «la tradición tiene sus propias formas de ser contemporánea».

Bibliografía

Arguedas, José María: *Las comunidades de España y del Perú*, Tesis, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Ángeles V, Víctor (1979) *Historia del Cusco*, Tomo 1, Segunda Edición, Editorial Industrial Gráfica S.A, Cusco.

Bauer, Brian S y David S. Deaborn (1998) *Astronomía e Imperio en los Andes*, traducción de Javier Flores Espinoza, Centro Bartolomé de las Casas, Cusco.

Beyerdsdorff, Margot (2008) «Artes performativas indígenas», en Joanne Pillsbury (ed.): *Fuentes documentales para los estudios andinos 1530-1900*, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2016.

Guamán Poma de Ayala, Felipe (1615) (1993) *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, Vol I., Edición por Franklin Pease G.Y. Fondo de Cultura Económica, CDMX.

Gow, David (1974) «Taytacha Qoyllour Rit'y», en *Allpanchis*, Instituto Pastoral Andina, Vol. II, Cusco, .

Hopkins, Diane (1982) «Juego de enemigos», en *Allpanchis*, Instituto Pastoral Andina Vol. XVII, n°20, Cusco.

Jiménez Borja, Arturo (1946) «La danza en el antiguo Perú», en *Revista del Museo Nacional de Cultura*, N° XV, Lima.

Leiva Corrales, Arnaldo(s/f) *Monografía*, Universidad Nacional San Antonio Abad del Qosqo.

Núñez del Prado, Oscar (1979) *El hombre y la familia. Su matrimonio y organización político-social en Qero*, Editorial Garcilazo, Cusco.

Plascencia Soto, Rommel Humberto (2015) «La identidad misti en los Andes: apuntes para un debate», en *Investigaciones sociales*, Vol 19, N° 34, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

Rostworowski, M. (1988) *Historia del Tawantinsuyo*. Instituto de Estudios Peruanos IEP y Consejo nacional de Ciencia y Tecnología, CONCYTEC.

Vásquez, Chalena (1985) *Danzas de Paucartambo. El mito de Inkarrí y Qollari. Danzas, contradanzas e ironía*, inédito.

Zuidema, Reiner Tom (1995) *El sistema de Ceques del Cusco. La organización social de la capital de los Incas*, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Documentos

Sentencia expedida por el Visitador General José Antonio de Areche contra José Gabriel Túpac Amaro. Mayo 15, 1781. Publicado en Nueva colección documental del Perú. La Rebelión de Túpac Amaru. Vol 6. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, Congreso de la República - Fondo Editorial del Congreso, Asociación por la Cultura y la Educación Digital, Fundación M.J. Bustamante de la Fuente y Red de Investigadores Indigenistas. 2017.

Calvo Dominique: aporte en el guion de Taki: podcast del Centro de Investigación de las Artes Chalena Vásquez. (<https://www.youtube.com/watch?v=WpvemFD43kE>)

Testimonios recogidos en trabajos de campo por Chalena Vásquez Rodríguez durante 1982 al 1985.

EL VALSE CRIOLLO DEL PERÚ¹

Manuel Acosta Ojeda (+)

Resumen

En este artículo Manuel Acosta Ojeda, nos narra sobre el vals, y de como se fue insertando dentro de nuestra cultura, forjando su propia identidad e historia peruana, esa historia que como él manifiesta inicia en Arequipa, y lo demuestra a través de un documento escrito por un arequipeño que da cuenta que en 1816 se bailaba el *waltz* en esa ciudad. Nombra a las personas que lograron desarrollar el vals como un género con identidad propia y también hace una crítica a la sociedad, a los criollos, que se apropian de un ritmo y le dan un carácter diferente tratando de diferenciarse de las clases que ellos desprecian con letras fofas y fútiles, donde los medios de comunicación influyeron en el consumismo de este.

Abstract

In this article Manuel Acosta Ojeda, tells us about the waltz, and how it was inserted into our culture, forging its own identity and Peruvian history, that story that, as he states, begins in Arequipa, and demonstrates it through a document written by an Arequipeño who reports that in 1816 the waltz was danced in that city. He names the people who managed to develop the waltz as a genre with its own identity and also criticizes society, the Creoles, who appropriate a rhythm and give it a different character trying to differentiate themselves from the classes that they despise with soft and futile lyrics, where the media influenced its consumerism.

1. Publicado originalmente en la Revista "Llaqta Yachay". Año 1, n° 1, diciembre de 1989. Lima. Publicado por el Centro de Folklore de la UNMSM.

Los orígenes y la evaluación, del “valse” criollo del Perú, son interesantísimos, pues están íntimamente ligados a la época republicana de nuestra patria. Es indudable que su nacimiento es en Lima y que debe su nombre al “waltz” vienés. Y su compás también;—3/4—, pero su “sabor” no tiene nada de austriaco. Los primeros vales peruanos que se conocen, tienen influencia melódica y rítmica de la “jota” aragonesa preferentemente. También los hay con influencia de la “mazurca” polaca. Pero lo más importante es la presencia de melodías nativas, muy disimuladas, pero siempre presentes, aún en los vales más alegres.

Esto lo demuestra las grabaciones en discos de carbón a cargo de Montes y Manrique; Salermo y Gamarra; Catter-Romero; Costa-Monteverde; y otros. También, lo certifica don César Santa Cruz Gamarra, en su magnífico trabajo: “El Waltz y el valse criollo”. Este es el mejor trabajo sobre nuestro valse. En él, el autor ha perennizado en partituras, ejemplo de varios tipos de valse. En el libro mencionado, Cesar, consigna del Diccionario Universal de Kurt Phalen, lo siguiente: “Vals, uno de los bailes mundialmente difundidos, Fue en sus comienzos una expresión revolucionaria —por el enlazamiento de las parejas y sus giros “vertiginosos”—, muy de acuerdo con la época. Su triunfo señaló la victoria de la burguesía sobre la aristocracia, identificada con el minué”... “La generación subsiguiente (Chopin, Liszt) ya lo estiliza, mientras en Viena la danza halla su definitiva coreografía y sus más inspirados creadores: Lanner, Johann Strauss padre con sus tres hijos. Entonces el vals ya se ha convertido de baile revolucionario en el símbolo de una época feliz y de la burguesía satisfecha”...

Este es un gran aporte para entender, el “espíritu” del valse. Luego, Santa Cruz menciona del álbum Gran Festival de Clásicos Ligeros, editado por Selecciones de Reade’s Digest, apuntes de la presentación de algunos vales de los Strauss, padre e hijo.

“Hace poco más de un siglo, una danza de rústicos giros, invadió súbitamente el recinto de la buena música. Era el vals”... “El vals, considerado actualmente como la quinta esencia del decoro, fue tenido por muchos, en su día, por una danza indecente, y aún licenciosa. En algunos lugares estaba prohibida”.

“Aunque el vals era originalmente una danza popular, tocada por pequeños conjuntos de cervecería (violín, viola y guitarra), Johann Strauss hijo, lo ha enriquecido, al punto que casi deja de ser una danza, para convertirse en obra de concierto para grandes orquestas”. Luego menciona una actuación cumplida por Strauss padre en 1830: “Cuando tenía 26 años, Europa entera estaba ansiosa de oír sus embriagadores vales tocados por una orquesta de 200 músicos”... Y, comenta Santa Cruz, que Strauss hijo, a los 20 años de

edad, superó la hazaña paterna; “La música del joven se convirtió en un gran negocio. Para atenderlo tuvo que contratar varias orquestas de baile y pedir ayuda a sus hermanos. Iba de un lugar a otro para dirigir un par de números con alguna de sus orquestas y —luego de dejarla en manos de algún otro Strauss— corría a otro punto a dirigir la siguiente orquesta”.

Prosigue comentando Santa Cruz: “Vemos, pues, que el vals vienés continuó siendo música popular aún/cuando para satisfacer el gusto de su entusiasta clientela los Strauss organizaran orquestas de 200 ejecutantes. Musicalmente es posible apreciar las grandes diferencias entre vals que arrebatadoramente baila Europa y el otro vals, aquel ya estilizado y tratado por los grandes maestros de la música en las formas sinfonía, concierto o también en forma libre o aplicado al ballet. Este vals, a la manera de Chopin o Liszt, es el que interpreta Heinrich Herz en los recitales durante su visita a Lima en el año 1850. Las visitas de Herz y sus recitales han sido comentados últimamente-en artículos periodísticos atribuyéndoseles la jerarquía de primer contacto con Lima del vals vienés”.

Aurelio Collantes, “La voz de la Tradición”, y todos los estudiosos de nuestra canción popular costeña, coinciden en afirmar que el Walz vienés llega a Lima en 1850 con el pianista austriaco Heinrich Herz. Pero el “arequipeño” Juan Carpio Muñoz, en su formidable trabajo: “Arequipa, música y pueblo”, nos demuestra que en la “Blanca ciudad”, se bailó, el Waltz”, mucho antes que en Lima.

De “La Noticia”, de Pereyra y Ruiz, Arequipa 1816; Carpio Muñoz consigna lo siguiente: “La disposición para la música y el baile es buena, pero no progresan en esto por falta de maestros. Sin embargo, el Minue, el Waltz, el Bolero, el Zapateo, el Rin, la Contradanza, y otros bailes en Europa, los bailan bien, pero nunca dan a su cuerpo la elegancia que en los bailes propios del país”.

Sin saber de la existencia de ese documento, yo afirmaba que los primeros vales sin acento vienés, habían sido escritos en Arequipa, a fines del siglo pasado. No podemos decir que esas melodías eran peruanas exactamente, pero ya había una búsqueda de identidad propia. El primero: “El Ángel Hermoso”, escrito en 1889, por Abelardo Gamarra “El Tunante”, que se encontraba en Arequipa y musicalizado por su prima Zoila Bustamante, señorita arequipeña, que tocaba el piano.

El segundo, el famoso: “Al pie del Misti”, melodía escrita por el doctor Eduardo Recavarren García Calderón, padre de nuestra querida poetisa “Catita” Recavarren, esto fue por 1892, la letra la escribió muchos años después, la maestra arequipeña: Eva Miranda de Zaraus. Estos datos se los debemos a Aurelio Collantes y a Juan Guillermo Carpio Muñoz.

Cuando hablamos de esto, muchas personas se molestaron aduciendo que, en Lima, había vales mucho antes. Esto es cierto, pero esos “vales”, tenían de peruano, solamente el pianista y los bailarines. La confusión se inicia, con las publicaciones de diarios y revistas de la época, que anunciaban que en Lima ya se bailaba “vales” junto al “rigodón” y a las “cuadrillas”.

Aurelio Collantes, mencionaba un fastuoso baile ofrecido por don Rufino Echenique, e 1853, en la “Quinta de la Victoria” una extensa huerta que se encontraba dónde está hoy el “Centro de la Victoria”. También hablaba de “Bailes de Fantasía”, en el Club de la Unión y La Quinta Heeren. Y se decía que se tocó y bailo “vales”, como, por ejemplo: “A Lima “de Heinrich Herz pianista austriaco que escribió ese tema en 1850 (más o menos).

Se dice que el primer vals hecho por un peruano es “Recuerdos de Lima”, de Walter Scott Peace. Luego Collantes menciona: “Vespertino”, en Angélica Palacios, “El Silencio” de un señor Salazar y “Dolores” de Emilio Baltoffel. Don Gonzalo Toledo, en sus interesantes apuntes en el “Comercio”, recoge de la “Guia Musical” de Carlos Raygada, que “El Silencio” al que también le llamaban “Quejas” o “Cenizas”, no pertenece a Dionisio Salazar, sino al maestro Manuel de la Cruz Panizo.

En el mismo artículo, Toledo menciona nombres que escuchamos alguna vez de labios de: agosto Ascuez, Manuel Quintana, Cesar Manrique y otros cantantes criollos nacidos en el siglo pasado. Don Manuel Camborda, Pedro Zavala, Manuel Bañon, Bonifacio Llaque, Manuel Tavára, Lidefonso Carrillo, Ignacio Bravo y especialmente a José Ignacio Cadenas, de quién menciona sus vales: “Un pensamiento “y “Rayo de Sol”.

También habla del éxito de una composición de Cadenas, con versos de Alberto Gamarra, titulada “Patria y Dolor” y de un bello tema, del mismo Cadenas: “Somos libres seamos los siempre”, pero no indica si son vales. Lo que nos extraña, es no encontrar nombres ilustres como los de: Luis E. Albertini, que musicalizaba otras literarias de Manuel Atanasio Fuentes y dio melodía a los versos del colombiano Vicente Holgín, titulados “El payende”.

Tampoco aparece el nombre de don José Savas, Libornio Ibarra, gran músico filipino –podría ser español– que escribió vales tan hermosos como “Hortencia”, “En la hamaca”, “Crisantemo”, etc. Además, es el autor de la vigencia “Marcha de Banderas” y de la mazurca: “Flor de pasión” todo esto a fines del siglo pasado.

Hace poco, febrero de 1988, la distinguida pianista peruana: Luchi Gonzales, del archivo musical de la señora Alicia Mach de Grieve: interpreto,

por las ondas de radio “Sol Armonía” FM, vales, polcas y cuadrillas escritas por 1884. Pertenecían a los compositores: Emilio Amezaga y Antonio Placencia.

Creo que ese es el “eslabon perdido” de nuestra canción criolla costeña: nos hizo recordar a Filomeno Ormeño, tocando: “Mano de bronce” o “De Lima a la Gloria”. Creo que es la “transición” entre el Waltz vienes y nuestro valse criollo, Lo que no entiendo es como han estado –estas partituras– tanto tiempo desconocidas.

Hay una gran cantidad de canciones, que, según nuestros abuelos, pertenecen a época, y –también según ellos– eran “criollismos”. No es así, son melodías que los limeños tomaban de las “retretas” –donde no había canto– y eran trozos de zarzuela” u opereta”, “alias” de opera o fragmentos de Obras de los Grandes Maestros de la Música. Les “acomodaban” letras de zarzuelas u operetas. La cosa era divertirse, no importaba como.

Es por eso que cantamos cosas tan incongruentes, como “La Reina de España” (si la reina de España muriera, Carlos V quisiera reinar, correría la sangre española, como corren las olas del mar). No sé qué tenía que ver “Carlos V”, hijo de Juana “La Loca” y de Felipe “El Hermoso” y nieto de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, “Los Reyes Católicos de España”, en un valse limeño.

Igualmente, vales como: “La Contrabandista” (Yo soy la contrabandista, que ando haciendo tanto ruido, que habiendo nacido libre, la justicia me persigue. En la “Casa” de Juana “La Loca”, ¡ta-ra-ra-ra-ra, Pin Pon! etc.) También: “El barco moro”, “La pasionaria”, “¡Viva Granada”, “Talavera de la reina”, etc etc.

Creo importante recordar, el porque los criollos dicen: “valse”. De lo que tengo memoria, “valse” solo decían los pobres, los negros, los zambos, los cholos: la gente “de medio pelo” para arriba decía: “Vals”. Y es la famosa “Lira” denominada: “La palizada”, cuyo caudillo era, Alejandro Ayarza Morales, más conocido como: “Karamanduca”, la que pide y toca, un valsecito.

Parece ser que “Waltz” viene de la voz “Waltzen”, que en alemán quiere decir: dar vueltas, Las publicaciones de fines de siglo consignaban: “Vals”, Miguel Almenerio, Augusto Ascuez, Cesar Manrique, Víctor Correa, Manuel Cobarrubias y muchos otros amigos míos, nacidos el siglo pasado, me contaban que ellos siempre dijeron: “valse” marcando fuertemente la “e” final.

En esta forma diferenciaban claramente su identidad de clase: La palabra “valsecito”, peyorativa o paternalista, es creación de los integrantes de “La



palizada” para entender la “catadura” de ese grupo, recordemos que el grito de “¡Palizada!”, era el aviso de que venía –arrastrado por el río “crecido”– un peligrosísimo montón de ramas y troncos, que arrasaban todo lo que encontraban a su paso.

Por eso le llamaban: “La palizada” a ese grupo de malandrines. Hacían lo que les venía en gana. Parapetados en “ilustres” apellidos rompían “vitrinas” en el jirón de la Unión, comían y bebían del “perro muerto”, que consistía en consumir y salir corriendo sin pagar, eran el terror de los “burdeles” y pobre del “policía” que se atreviera a llamarles la atención, si no era “dado de baja”, era trasladado a Puno o Madre de Dios.

“Karamanduca” se le llamaba, hasta no hace mucho, a una empanada picante, que tenía muchos “condimentos”. Alejandro Ayarza Morales, se hacía llamar así, pues escribía en “El Comercio”, a principios de siglo, una sección titulada: Los jueves de “karamanduca”. La burguesía hizo de él, un símbolo del criollismo.

Y, creo que allí se inicia la agonía del valse. El negro no bailaba el valse. Bailaba el “festejo”, la “marinera limeña” (Zamacueca evolucionada,

llamada también “jarana”), el zambalando”, y otros ritmos extinguidos. Los primeros vales, con autores conocidos, son indudablemente nacidos en el Rímac a principios de siglo. Y sus autores, nítidamente, propietarios. Luego, en busca de mayores ingresos, se convierten en artesanos.

Braulio Sancho Dávila, Alejandro Saenz, Nicanor Casas, Pedro Arzola, Miguel Almenerio, Guillermo Suarez, Justo Arredondo, y otros cuyos nombres se han perdido: eran casi todos albañiles o a las más “maestros de obras” (Algo así “albañil de primera”). Luego se convierten en artesanos, trabajadores “independientes”, “carpinteros”, “gasfiteros” “pintores”- “brocha gorda”, “tapiceros”, “ebanistas”, “sastres”, etc.

Todos eran negros y zambos. El único de los “grandes” que era “cholo” fue el chiclayano Pedro Bocanegra. Todos eran trabajadores, ninguno era un “borrachín”, un “proxeneta”, un “chavetero”. Aunque la angustia no era como la de ahora, los trabajadores no tenían mucho de que alegrarse. Los primeros vales, lo demuestran así. No son bailables. Son “Karamanduca” y su “tira”, llamada con miedo por los pobres: “La palizada”; los que desvirtúan el verdadero contenido del valse. Estos “niños bien”, (bien flojos y bien borrachos); solo querían divertirse, y por lo tanto, les importaba “un comino” el sentimiento de los creadores populares de nuestra canción limeña, y sobre todo el valse.

La intuición de clase de la “pituquería”, advirtió el peligro de este ritmo, que se había nutrido del sentimiento de las clases populares y que era aglutinante, que podía convocar no solo quejas y dolores, sino también, protesta y esperanza. El “blanquito” de la “La palizada”, llegaba a las fiestas populares, se “zampaba” sin que nadie lo invite, metía la mano a las ollas, en busca de la mejor “presa”, les quitaban las guitarras a los negros y los “zambos”, y se ponían a cantar.

Aceleraban al máximo el ritmo de las guitarras y vuelven alegres a la fuerza, canciones llenas de sentimiento y de nostalgia. Le agregan las “palmas” y el “jaleo” de “su” madre España: “¡Dale!”, “¡Toma!”, “¡Arza!”, “¡Ole!”, “¡Eso!”, “¡Anda!”, “¡Vamos!”, “¡Salero!”, “¡Bueno!”, etc, etc.

Esto explica la incongruencia de escuchar, por ejemplo, el sentido valse que compuso Ceferino Vergara a la muerte de su querida esposa: Murió en compañera idolatrada, (¡Así!) y en mi infortunio siempre llorare, (¡Esto!) y en la fosa en que se había sepultada, (¡Echa!). Se unirá todo cuanto loco amé, (¡Dale!). Con razón nos creen huachafós.

La famosa canción: “La palizada”, himno de la “pituquería” y de los que no saben lo que cantan. No pertenece a “Karamanduca”. La música es de don

Justo Arredondo y la letra es de “creación colectiva”. Un grupo de amigos de la “tira” de Alejandro Ayarza, que escribieron lo que sentían: “Somos los niños más engreídos/ de esta tan noble y bella ciudad/ Nosotros somos muy conocidos/ por nuestra gracia y sagacidad/ De la “jarana”, somos señores/ hacemos flores con el cajón/ y si se ofrece “tirar trompadas” / también tenemos disposición.

Lima era muy pequeña, –principios de siglo–, y no había habitantes pobres que no trabajarán, directa o indirectamente, para las clases dominantes. A éstas, pertenecían los integrantes de la “Palizada”. Tenían pues, que mordear su indignación y aceptar las “ocurrencias” de los “señoritos”, y correr a sus “trompadas” o quedarse sin trabajo y sin la simpatía de las “buenas familias”.

Como nuestros gobiernos, siempre han sido “criollos” –en su peor sentido–, desde ahí se cree, que ser criollo es ser “pícaro”, “atrasador”, “burdelero”, “pendejo”, oportunista y arribista. Que no trabaja y que vive de los amigos o de las mujeres. ¡Nada más falso! Los que hemos conocido a los verdaderos criollos, no podemos aceptar esa falacia.

Creo que el criollismo, entendido como exaltación de lo “criollo”, nace honesto. Y se mantiene así, hasta que llega al poder. No apoyó a Pumacahua, como debería y menos a Túpac Amará. Si apoyó a San Martín, porque se identificaba con sus intereses. Melgar, San Martín, Bolívar, fueron criollos.

Aunque muchos nativos y negros, murieron por la independencia, no participaron en el Gobierno. Expulsados los españoles, los “criollos”, –hijos de españoles nacidos en el Perú–, fueron los nuevos “patrones”. Por eso, aparte de “Pancho” Fierro, no aparece un artista importante desde Mariano Melgar, hasta don Manuel Ascencio Segura. Pero el gran creador, que es el pueblo, no participó.

El “criollo”, necesitaba una cultura. Y sobre todo algo propio para cantar y bailar. No podía usar la música del “negro” (dicho con cariño), como suya, porque consideraba a este como un objeto de compra-venta (usaba la danza del negro para sus orgías). Mucho menos, la del nativo, al que sabía dueño de casa y veía como un peligro.

Es por eso que acoge el waltz vienés, creado por la burguesía trabajadora y discriminado por la “aristocracia”. Ignorando, que el waltz que nos llega, ya no es “revolucionario”. Es un largo proceso y en las clases trabajadoras, –que solo toman del waltz, la romántica forma de enlazar a la pareja por el talle–, va tornando forma el valse criollo del Perú. Balbucea, indefinido, hasta la aparición de Pinglo, luego siguen personajes como: Serafina



Quinteras, Amparo Baluarte y César Miró, que cuidan mucho a la calidad literaria. Finalmente, el consumismo, a través de sus agentes, la “radio”, el “periódico”, el “disco” y la “TV”, “asesina” este ritmo, que, pudo convertirse en la canción promedio nacional. Ya que no encontró resistencia en los andinos.

Luis Dunker Lavalle, escribe el valse: “Quenas”, en Arequipa por 1920, Baltazar Zegarra, “Punchauniquipi” (En tu día) en el Cuzco, por 1925; Rosendo Huirse en Puno, Zenobia Dagha en Huancayo y muchos casos más.

Actualmente da la impresión de una gran bonanza del valse. Por las “Peñas”, que se llenan de “bote a bote”, viernes y sábados. Pero eso es una ilusión. No tiene nada que ver con el valse que escribían los creadores populares, “siempre al pie de un sentimiento”. Es un valse “amariconado” y a toda velocidad para conseguir la excitación suficiente e irse al “cinco y medio”.

LOS K'APEROS Y LOS MÚSICOS POPULARES DEL QOSQO¹

Rossano Calvo C. / rossano.calvo@unsaac.edu.pe

Resumen

Los *k'aperos* son bandas de músicos populares originados a partir de las bandas de guerra militares. Fueron llamados así despectiva y burlescamente por las bandas militares. Estas agrupaciones rápidamente lograron insertarse en las festividades de la ciudad del Cusco, desplazando a las agrupaciones más tradicionales conformadas por queñas, pinkillos y tinyas, ejecutando huaynos, marchas, dianas y ritmos más actuales como la chicha (cumbia andina) y la salsa. También empezaron a participar en otros eventos como los matrimonios, velorios y entierros. Y a diferencia de las bandas de músicos, no consideran su santa patrona a Santa Cecilia, sino a San Miguel Arcángel.

Abstract

The *k'aperos* are bands of popular musicians originated from the military war bands. They were derogatoryly and mockingly called that by military bands. These groups quickly managed to insert themselves into the festivities of the city of Cusco, displacing the more traditional groups made up of queñas, pinkillos and tinyas, executing huaynos, marches, targets and more current rhythms such as chicha (Andean cumbia) and salsa. They also began to participate in other events such as weddings, wakes, and burials. And unlike bands of musicians, they do not consider their patron saint to Saint Cecilia, but to Saint Michael the Archangel.

1. Fue publicado originalmente en el libro *Folklore Urbano del Qosqo*, año 1992, por la municipalidad del Cusco, compilado por Rossano Calvo.

Actualmente, en la ciudad del Qosqo, vemos destacar un conjunto de músicos llamados populares que son los cultores de sectores sociales “populares”, algunos muy arraigados en la tradición, como es la música andina expresada propiamente en el huayno (Escobar G. 1981, Roel J. 1990).

Pero, aunque el huayno popular contemporáneo regional destaca por ser bastante conocido, existe un “*huayno típico cusqueño*”, en el que se percibe la influencia del harawi y jaravi, que la gente urbana de extracción popular de fines del siglo XIX había incorporado, como también los huaynos regionales que fueron asimilándose durante el presente siglo, muchas veces readaptando los “*huaynos indios regionales*”, los mismos que son preservados como patrimonio musical típico cusqueño. Ello también ha inspirado la composición musical local y de manera especial se establecieron repertorios tradicionales, donde la presencia de los sectores sociales será importante. Este es el caso de las “*estudiantinas escolares*” que produjeron un importante bagaje musical ligado a los colegios tradicionales del Qosqo, como Ciencias y Garcilaso.

Sin embargo, dentro del contexto de la propia dinámica contemporánea condicionada a un mayor desarrollo urbano, donde se redefinen los procesos de ruralización de la ciudad, generado la forja de esta identidad viene también determinada hacia su propia manifestación, dentro de un contexto de modernización y expresión, como es en la llamada “*música chicha*” (Calvo R. 1991).

Por la popularidad que ha conllevado el mismo desarrollo de esta música, hoy en el huayno y la chicha se acrecienta una industria discográfica comercial importante. Esto ha llevado a dimensionar más el contexto popular, donde la radio comunicación ha jugado un rol importante pese a las contadas emisoras que habían iniciado un proyecto de radio alternativo, como es radio *Tabuantinsuyo* y *San Miguel*, en la medida que su programación comprende desde estas necesidades de los sectores populares del medio urbano y rural, es decir aspectos expresivos del huayno y la chicha en su musicalización, la comunicación bilingüe, audiciones populares del campo y la ciudad, con las que definen su propio carácter expresivo, frente a un 85% de programación que impulsa la transnacionalización de la cultura y como extensión de la cultura oficial limeña y de la que hacen eco las radio difusoras locales.

Por otra parte, asume también un rol social popular destacado, desde el apunte de vista cultural, la participación de otros músicos en el contexto de la vida de la sociedad de la ciudad cusqueña. Estos se encuentran más definidos, al insertar su música como un componente estructural expresivo

de los eventos festivos, de la religiosidad popular que la sociedad cusqueña tiene.

Se distingue los primeros músicos en primer lugar por este carácter, por descartarse como músicos que deben actuar insertos a contextos específicos, por tanto su demanda viene condicionada al carácter de la dinámica social, no media otros niveles de comercialización y difusión que el mismo contexto colectivo los define.

Destacan pues dentro de estos músicos 3 grupos Las “*Ch’ayñas*”, los “*Músicos Tradicionales de Orquesta*” y, los “*K’aperos*” cuyo rol es destacado también en diferentes contextos que los distingue a sí mismos.

Un primer grupo está compuesto por las “*Ch’ayñas*” (Jilgueras)², un coro de mujeres que entonan canciones religiosas propias del contexto de ambientación del ritual que acompaña estructuradamente en las misas y celebraciones religiosas de algún “*Santo*”; aunque existen dos grupos básicamente, se encuentra fundamentalmente en la Catedral. Son También requeridas para otras Parroquias y Santuarios del contexto regional como Huanca y Qoyllorit’i, pueden asistir de acuerdo al contrato conjuntamente a algunos músicos que vienen de la “*Asociación de Músicos del Señor de los Temblores*” que comprenden a 40 Músicos.

Estos últimos se encuentran en la Catedral, están instrumentados por los siguientes arpa, queñas, pampapiano, violín y acordeón, tocan exclusivamente en la Catedral, especialmente celebrando al Señor de los Temblores, durante la Semana Santa, pero también son solicitados para algunas misas, velaciones, novenarios y guardas de los Santos.

[...]Nosotros pertenecemos a los músicos Asociados Señor de los Temblores y cada año lo velamos en Lunes Santo en la Catedral al Señor Temblores, somos 40 músicos socios...

Nos agrupamos de todos los sitios, somos asociados, cantamos adentro, el día Lunes Santo nos juntamos en la Catedral... somos dos grupos, nosotros somos derecha, otros hay izquierda...

Al año hacemos cuatro asambleas....

Ahora estamos en Velada de Compadres, al Señor de San Sebastián, estamos contratados por el Trampaperbiste, en su casa están juntando Mayor-domo saliente y entrante... Estas *Chayñasqas* también han sido contratadas con nosotros... (Manuel Gamarra 49 años, quenistas).

2. Ver nota final “Canciones religiosas”

Se distinguen de estos dos grupos de músicos, los *K'aperos*, músicos de “*Banda*” civiles, con una instrumentación sonora conformada por las cornetas, bombos, tarolas, platillos, bajos a veces clarinetes, estos instrumentos que destacan por su intervención especial en distintos planos de musicalización donde descansa el mayor énfasis de acuerdo al contexto festivo y ocasional que lo determina.

En las llamadas “*dianas*”, melodías que sirven para acompañar a los Mayordomos, o cuando entran a la casa del Mayordomo o *Hurk'ados* para recordarles su participación, destacan las tarolas; las llamadas “*marchas*” son melodías que acompañan a los Mayordomos e Iconos Religiosos, con una instrumentación armoniosa, siempre definido el compás por el bombo, interrumpido por los platillos, sobre los que es conseguida la melodía con las cornetas y bajos.

Estos instrumentos habrían sido introducidos fundamentalmente por el ejército en la región, pues fundada la IV Región Militar el 19 de agosto de 1919, se encuentra una división de Bandas.

En realidad, la presencia de la banda civil o agrupaciones musicales en las festividades religiosas es una vieja costumbre de la que se tienen noticias durante el periodo Republicano; así, en 1833, el Capellán del presidente Orbegoso, en su Diario de viaje por el Qosqo y el sur peruano nos informa:

[...][El día del Corpus adornan las calles con muchas colgaduras y cuadros. Bajo los hermosos altares que hacen los gremios de los artesanos, velándolos con música por la noche están los indios tomando chicha...] (Blanco J. 833, p. 286).

Jose M. Blanco en 1833, observa también una serie de danzas presentes ocasionalmente en festividades “*los bailes más comunes de los Indios en sus festividades, y principalmente en el día del Corpus son el de los Danzantes, Chunchos, Nustas, Sacsampillo, Chiguaco el Francés baile, el Taipi taipi, Negrillos, Mumoñoz marcha, los Monos, los Enados y las Huailas*”. (Blanco José 1833, p. 289). Completa esta descripción la intervención de los músicos en el que destacan algunos instrumentos como el “*pifano, las quenas, cajas, clarines, arpa*”.

La presencia festiva con una presentación musicalizada, acompañada de bailarines, parece ser también una influencia andina, ya que la música en el contexto cultural andino, siempre está presente como un componente de la vida cultural y productiva, acompañando e insertado a otras costumbres que actualmente se pueden todavía apreciar en la vida campesina, la que ha sido materia de numerosos estudios (Montoya R. 1987, Romero R. 1988).

A estos componentes en la ciudad se agregan la pirotecnia, los fuegos artificiales, los altares con el que de manera integral se daba prestancia a sus festividades. De manera que esta es una costumbre continua, arraigada en la tradición a través de los años, aunque en la urbe tiene que destacar con mayor notoriedad al ser centro también de los cultos más importantes, por la misma significación para el contexto local.

De esta importancia festiva tenemos noticias diversas, destacando la participación de los músicos. Valcárcel, para los primeros años del presente siglo, nos lo destaca:

[...][Las bandas populares acompañaban a las imágenes en las procesiones o tocaban en las fiestas parroquiales. Eran asombrosas esas Bandas, se colocaban en la parte alta de las Torres de la Iglesia y podían tocar toda la noche, realmente se hinchaban de tanto tocar. Las conocíamos como las “MURGAS”, con músicos humildes de una insólita resistencia que existía...] (Valcárcel L. 1981).

Sin embargo por esta misma época se distinguían ya las bandas militares, que cumplían también fines sociales con destacadas participaciones.

[...][La Banda del Batallón Ayacucho ponía música a la tarde Taurina, y los palcos se llenaban con señoritas decentes que se divertían con las suertes de los toreros, mestizos e indios en su mayoría]. (Op. ct. 45)³.

[...][Luego habría que mencionar al grupo de los Cabos, que animaban serenatas y alegres fiestas, así como las retretas que ofrecía todos los sábados a las seis de la tarde, en la plaza de San Francisco la Banda del Regimiento. Participaban además en las fiestas públicas...]. (Op. ct. 47).

Probablemente el servicio militar obligatorio (levas) hacía del ejército, una formación de indígenas en las bases de orden de mando. Algunos de estos, insertos en la vida del ejército, fueron a parar a la división de Bandas, de la que, saliendo, fueron organizados “Bandas” y que despectivamente fueron llamados *K’aperos*⁴. Estos, rápidamente tuvieron un contexto favorable para la demanda de sus servicios por el mismo contexto festivo y costumbres de celebración en la ciudad, desplazando a los grupos de músicos tradicionales, de los que formaban parte las quenas y tinyas; actualmente estos también existen, pero restringidos a barrios más tradicionales como San Sebastián y San Jerónimo. En realidad, los encargados de las celebraciones,

3. El Qosqo tenía un aplaza de toros en el espacio que dejó una parte del convento de los Jesuitas... “En Mutuchaca, las corridas tenían entre mayo y octubre” (Valcárcel 1981, p. 44).

4. Vendría del verbo “*k’apetear*”, (quechua castellanizado) manosear, significando “*manoseador*”.

con anticipación ahorran lo necesario para disponer de buenos músicos, inclusive trayendo bandas más prestigiadas de otras regiones.

De modo que en la formación de las Bandas o *K'aperos* actuales, el Ejército ha sido determinante, y de ello dan fe los testimonios de los directores de bandas más representativas, de las que muchos han fallecido y otros ancianos ya, solo actúan como contratistas. Estos a su vez han iniciado a otros, como a sus compadres, ahijados, dándoles según los mismos una "*carrera*".

Así también, su mismo repertorio musical está compuesto sobre marchas militares, presentes en los contextos religiosos descritos. En cambio, dentro del contexto festivo, su música esta compuesta sobre los huaynos conocidos en la región, aunque últimamente han optado también por interpretar la música de moda en géneros musicales como la chicha, la salsa y el merengue, sobre el hecho que eventos de este tipo terminan en verdaderas fiestas donde el alcohol y la comida se dan abundantemente. Se distinguen también por tocar marchas fúnebres y yaravíes, especialmente en los entierros.

Como la participación de estos músicos tiene mayor importancia en el plano religioso, se encuentra determinada dentro del carácter festivo de la ciudad y a la vida de las parroquias que es donde se expresa mayormente destacando los Corpus parroquiales, pues estos son también los nexos más importantes en costumbres que quedan de la vida colonial, de la que todavía es posible destacarlo en sus aspectos costumbristas y expresivos, que ahora también caracteriza a los barrios populares a los que han evolucionado durante el periodo Republicano.

La participación del *k'apero* está ligada también al carácter del evento, a la participación de las cofradías y Mayordomos, a quienes acompañan durante todo el transcurso de los eventos. El número de integrantes varía también de acuerdo al requerimiento de los cofrados, pudiendo ser de ocho, dieciséis y hasta 24 músicos. Su participación también es conmemorada por los Mayordomos, quienes dependiendo de su generosidad darán también el "*walqancho*" (una especie de regalo, obsequio que se les hace, que puede ser en dinero u objetos).

En la actualidad, se puede distinguir la pronta extinción de este sector social que no solo ha encontrado una actividad económica, sino un arte, muy ligado en importancia socio-cultural en la sociedad, del que los ancianos todavía se sienten orgullosos, frente al deterioro de su actividad por efectos más comerciales, como bien lo indica el director de la banda "*Virgen del Carmen*" de la parroquia de Santiago, quien nos dijo que "*los viejos ya están*

desaparecidos, nosotros tratamos de superarlos...”, esto ha llevado a cambiar la costumbre misma, *“nosotros improvisamos, en las dianas metemos alguna ranchera”*. Este mismo viene impulsando la formación de un sindicato, al que los “viejos” no quieren afiliarse.

Esta situación ha devenido así porque en la falta de bandas o *K'aperos*, muchos han visto la oportunidad de ganar dinero extra y utilizan inclusive escolares que tocan en colegios, pudiendo de este modo existir unas 80 bandas en la ciudad, de los cuales tienen algún prestigio unas 10, como la Banda “Santa Cecilia” formada por un técnico salido del ejército y que actualmente sigue funcionando pese a haber fallecido su director, pues los hijos y los yernos, también músicos de la Banda Nacional lo conforman. El nombre viene de “Santa Cecilia” Patrona de los músicos militares. En cambio los *K'aperos* de alguna manera gremialmente encuentran la oportunidad de celebrar a su Santo Patrón “*San Miguel de Arcángel*” del Templo del Triunfo, por el sistema de los cargos, cada 29 de setiembre.

Nota final

CANCIONES RELIGIOSAS EN QUECHUA

APU YAYA JESUCRISTO

Apu Yaya Jesucristo
Qespichiqniy Diosnillay
Riqraykita mast arispan
Hampuy waway ni washanki

Imaraqmi munayniyki
Jesusllay wawallaykipaq
Auqa sonqo runa raykun
Cruz pataman churakunki.

Aqotio huchaywanmi
Diosnillay phiñachirqayki
Panpachaway huchaymanta.

Qanllamanta ayqespaymi
Jesusillay waqachirqayki
Weqekita takarispan
Taytay mashkamu warqanki

MESAN MAST'ASQA

Mesan, mast asqa
Runakunapaq
Angelpa tantan
Kamarisqaña

Jesus ruraqey
Jesus munasqay
Kristo kamasqey
Kristo suyasqay

Waqcha runapaq
Limosnallaway
Usurikipaq
Huy tantaykita

Mana chaywanqa
Wañupuymanmi
Mana chaywanqa
Usupuynanmi

Khuyaway kristo
Kay wajchaykita

Mikhuchiwaytaq

Miski i tantata

QOLLANTAN MARIA

Qollantan María

Tuta kanchaq qoyllor

Ñanta chinkachispa Ay

Qhawapayanayku

Chayta unanchaspa

Hina huchaspa

Qhapaq sutiykita Ay

Pasaq waqyakuni

Qanmi mamay kanki

Manchay munaykukuq

Qan kaqtillaykiñas Ay

Diosniy suyawashan.



“Los K’aperos”, músicos de “Banda” civiles, con una instrumentación sonora conformada por las cornetas, bombos, tarolas, platillos, bajos a veces clarinetes, estos instrumentos que destacan por su intervención especial en distintos planos de musicalización donde descansa el mayor énfasis de acuerdo al contexto festivo y ocasional que lo determina.



Bibliografía

- Blanco M. José (1974[1833]) *Diario del Viaje del Presidente Orbejoso al sur del Perú*, dos Tomos. PUC Edt.
- Castro Ricardo *s/f Misa en quechua* (Recopilación)
- Calvo C. Rossano (1991) La Música Andina Urbana: A propósito de la Chicha, en: *Folklore Americano*, N° 52. México
- D'Harcourt M. y Raoul (1990[1925]) *La Música de los Incas y sus supervivencias*. Mosca Azul Editores.
- Escobar Gabriel (1981) *Huaynos del Cusco*. Edt Garcilazo, Cuzco
- Gushiken José (1979) *EL violín de Isua*. UNMSM.Lima.
- Montoya Rodrigo y otros (1987) *La sangre de los Cerros*. Mosca Azul, Edt. Lima.
- Roel Josafat (1990) *El huayno del Cusco*. Municipalidad del Qosqo Edt
- Romero Raúl (1988) La música tradicional y popular, en: *La música en el Perú*. Obra editada por el Patronato popular y porvenir Pro Música Clásica. Lima
- Valcárcel Luis (1981) *Memoria IEP*. EDT. Lima.

EL HUAYNO, LA “CHICHA”: El nuevo rostro de la música peruana¹

Carlos Iván Degregori (+)

Presentación

En el presente artículo el antropólogo Carlos Iván Degregori, analiza el proceso de la “música chicha” o cumbia peruana en el tiempo. Considera que ha venido evolucionando y posicionándose desde sus inicios en los espacios locales, muchas veces identificado y relacionado con sectores sociales considerados marginales, populares de estirpe provinciana andina a ir irrumpiendo hacia una representación mas nacional en el espectro musical y proyectándose a una expansión internacional, convertida en producción de exportación no tradicional.

Contextualizado en la década de los 80's, este interesante artículo rastrea desde el desborde popular de las grandes migraciones del campo a la ciudad, de las provincias a la capital, sumado a ello, la violencia política que azotó nuestro país, el crecimiento desordenado de la ciudad – las masivas invasiones de terrenos – y la hiperinflación económica y otras convulsiones políticos- sociales que vivía nuestro país. En medio de todo eso, irrumpe la música chicha en el mercado de la industria discográfica, en los eventos y espectáculos de música y bailes (“chichódromos”), en los medios de comunicación masivas y en todo lo que gira en torno al mercado de la música. Al margen de las críticas, gustos y sesgos discriminatorios de especialistas y entendidos, la música chicha o cumbia peruana de los 80's, sienta sus bases musicales en lo andino, crean canciones con aires de cumbia andina (también llamado tropical andino, folk tropical, cumbia folk, cumbia andina o simplemente chicha), se reinventan y recrean mucha música andina que lo adaptan y lo tropicalizan. Convirtiéndose en ese ritmo mestizo producto del cruce de los Andes y el Trópico, es el género musical más escuchado, bailado y vendido.

1. Artículo publicado originalmente en, Cultura popular: Revista latinoamericana de educación popular N° 13-14, noviembre de 1984, pp. 187-192.

En su segundo momento, el autor, reflexiona referente a la relación histórica entre andinos y criollos, destaca la hegemonía criolla en los medios, la música “nacional” eran los valeses y las marineras de la música criolla en las radioemisoras, peñas criollas, centros musicales, la mayor difusión de valeses y marineras, pero tiene limitado expansión territorial de proyección nacional. No trascendían con éxitos a otras regiones andinas y amazónicas. Por los años 50 y 60, en pleno desarrollo capitalista, de profundas transformaciones en el agro y la vertiginosa presencia de las poblaciones andinas que se trasladaron masivamente a los arenales que rodean a la ciudad capital y las principales ciudades costaneras. Los migrantes provincianos llegaron con su equipaje cultural y su música. Por otro lado, el autor resalta, las estrategias utilizadas por los músicos migrantes que competían, su música andina con otros géneros musicales que en las emisoras y en la industria discográfica eran más promocionados y sin embargo, la música andina del valle del Mantaro registraba mayor ventas de discos. Desde entonces, se acentúa la tendencia al predominio andino. Y el desplazamiento de la música criolla como representación nacional. Indica que si algún género de representación nacional puede competir con la música folklórica esta sería la música chicha, que es una mutación, evolución o salto atrás de esa misma música andina. Se indica que existe una especie de continuidad -como un cordón umbilical- que conecta desde Flor Pucarina, el Picaflor de los Andes hasta Los Shapis de Chapulín y Jaime Moreyra y los actuales representantes de la música andina y tropical andina. De esta manera, el complejo música-canto-baile-fiesta se revela como uno de los más vitales de la cultura andina, que no solo sobrevive, sino que se renueva y avanza sobre los ámbitos urbanos. También precisa que la difusión del huayno y de la chicha representan dos momentos y dos formas de construcción de un tejido social nacional desde el pueblo y desde el tronco andino, en un contexto contradictorio de desarrollo capitalista y de avance de la organización independiente del pueblo.

Por otro lado, el autor destaca que Los ídolos de la chicha, al igual que los del huayno, se incorporan así a lo que muy imprecisamente podríamos denominar burguesía “chola” o “informal”, asentada en el comercio, el transporte y otros servicios.

En cuanto a la integración y cohesión grupal, el autor considera, la chicha asume la construcción de un tejido nacional desde el pueblo; autoafirmación y cohesión grupal; contestación a los contenidos impuestos por los sectores dominantes, la chicha integra territorialmente, rompiendo barreras locales y regionales.

La reinención del andino por adaptarse a un nuevo contexto socio cultural en su condición de migrante en la metrópoli de la ciudad. La

influencia de los medios de comunicación, la moda y costumbre de vida urbana, los valores de la cultura dominantes y el desarrollo capitalista, se presentan como factores condicionantes para que el músico migrante andino, reinvente, recrea y adopte nuevas estrategias para estar inmerso y competir dentro del mercado de la música. Empiezan a alquilar sus propios horarios de espacios radiales para la difusión de su música, realizan sus propias producciones musicales independientes del circuito musical establecido; también forman sus promotoras de espectáculos, organizan sus fiestas autogestionarias y desarrollan nuevas estrategias de mercado para empoderarse a nivel nacional en el mundo de la música. En la música chicha también destaca esa facilidad del uso de la tecnología en la música, como el músico andino se fue apropiando de los instrumentos como las guitarras eléctricas y otras electrónicas, las incorpora a su repertorio musical y lo hace suyo.

La chicha permite, además, la cohesión grupal de esa inmensa masa de migrantes andinos, articulados cada vez más estrechamente a aquellos que no migraron, o regresaron, o se aprestan recién a migrar. Si los imaginamos como un continuo que vaya de los menos a lo más comercializado, de lo más rural a lo más urbano, podríamos decir que, en un extremo, la chicha es cada vez más el remate final y multitudinario de infinidad de fiestas andinas, folklóricas y patronales que se expresa en múltiples ámbitos en sierra, selva y costa.

Finalmente, a modo de epílogo, el autor aborda el tema de las fisuras o convivencia enriquecedora al interior del complejo mundo de la música chicha, indica que con la chicha se revela también la persistencia de las múltiples fisuras que aún desgarran el país en todos los campos, entre ellas, la que separa andinos de criollos. Pone énfasis en cuanto al sentido de pertenecía, el público criollo migra del vals a la salsa, mientras el andino evoluciona del huayno a la chicha, siempre los primeros menospreciando a los segundos. Esta fisura o tendencia con diferentes ropajes se sigue presentando hasta la actualidad, también son identificables dentro de los mismo variantes o estilos regionales de la chicha o cumbia peruana. a pesar de que la chicha cubre públicos multitudinarios, sigue arraigada a los sectores populares provenientes del tronco andino.

En la actualidad, la cumbia peruana o chicha, es el género musical más representativo a nivel nacional, que une e identifica a todos los peruanos con sus propios estilos regionales en la costa, sierra y Amazonía peruana, con presencia de sus propias agrupaciones musicales locales en cada lugar y está ganando mayor expansión de difusión internacional, gracias al uso de la tecnología, redes sociales, plataforma de internet para su difusión y presentaciones internacionales.

Mg. Carlos Baldeón Arce

Introducción

En el mercado de las Pulgas del París la cantan en francés, pero se la reconoce. Los parlantes del almacén “El corte inglés”, en plena Gran Vía Madrileña la transmiten orquestada, pero aún así sigue siendo reconocible. Es “Colegiala”, la misma *chicha* que hace algún tiempo cantaban incansables los niños mendicantes en los micros de Lima, hoy convertida en producción de exportación no tradicional. Podría decirse que una golondrina no hace verano, aunque hace poco en *La República* (31-8-84) Marino Valencia, director del conjunto *chichero* “Los Diablos Rojos”, afirmaba con suficiencia que la *chicha* o cumbia peruana reina de Ecuador y se escucha en Colombia, Argentina y hasta en New York. Tal vez sean exageraciones, pero lo que si es innegable es que, en el Perú, transcurridos apenas 15 años desde su aparición, la cumbia peruana, ese ritmo mestizo producto del cruce de los Andes y el Trópico, es el genero musical mas escuchado, bailado y vendido. ¿Por qué esta música despreciada por muchos y que los entendidos coinciden en consideran como un producto comercial de baja calidad se ha convertido –nos guste o no– en el primer genero musical que se aproxima a ser realmente *nacional*, en el sentido territorial y social de la palabra?

Andinos y criollos

No siempre fue así. Hasta hace dos o tres décadas, como reflejo de la hegemonía criolla, la música “nacional” eran los vales y las marineras. Pero como reflejo de la precariedad de dicha hegemonía y de nuestra propia constitución como nación, el vals criollo, nacido con el siglo en los barrios populares, apenas logro extenderse por la costa, especialmente hacia el norte, trepo penosamente hasta algunas ciudades serranas donde fue acogido a medias por pequeñas élites mestizas y solo uno de ellos –“La Contamanina”– alcanzo a descender hasta las llanuras amazónicas. La marinera, con su ritmo mas alegre y su facilidad para ser interpretada por banda provincianas, acompañó fiestas y corridas de toros de la sierra, pero el número de composiciones en dicho genero fue siempre reducido y el baile, hermoso pero complicado, estuvo relativamente restringido a los conoedores.

Vinieron a los años 50 y 60, el desarrollo capitalista, profundas transformaciones en el agro y, casi de la noche a la mañana, vertiginosamente, las poblaciones andinas se trasladaron masivamente a los arenales que rodean Lima y las principales ciudades costaneras. Con ellos llego su música. Y así, a mediados de la década de 1960, mientras los jóvenes de las clases medias y altas gustaban del rock y la nueva ola, y los de clases populares

criollas urbanas de la guaracha o el merengue, el disco mas vendido en el Perú resultaba ser el huayno huanca “Río Mantaro”. Pocos años mas tarde, mientras el público “urbano viejo” vivía todavía la ilusión de que en el tope de la popularidad competían *Los Beatles* con *Santana*, “Ayrapmito”, otro huayno huanca, resultaba la canción que mas ingresos deparaba a la industria del disco.

Desde entonces, la tendencia al predominio andino no el hecho más que acentuarse. Las “más más” de *Panamericana* y otras emisoras que transmiten los rankings musicales norteamericanos, producen mucho ruido, pero más bien, pocas nueces; ni siquiera la salsa alcanza repertorios tan vastos. Si algún genero puede competir con la música que hasta hoy se insiste en llamar vernácula o folclórica –cuando a estas alturas debería llamarse con todo derecho nacional– es una mutación, evolución o salto atrás de esa misma música andina: la *chicha*, surgida hacia fines de la llamada década prodigiosa de 1960.

El vals criollo, identificado todavía en los medios de comunicación y en la ideología oficial como la música peruana o nacional, es una especie en grave riesgo de extinción. Luego de su consolidación en los años 30 y 40, tuvo dos últimas oleadas expansivas. La primera fue en la década de 1950, acompañado la expansión de la radio, pero eso fue antes de los transistores la introdujeran hasta los más recónditos rincones rurales. La segunda tuvo lugar en los años 60, acompañando la expansión de la TV, a partir de los Festivales de la Canción Criolla auspiciados por una popular cervecería;



pero eso fue antes de que satélites y microondas conectaran realmente todo el territorio por vía audiovisual. Fue durante esas oleadas que la primera Chabuca Granda alcanzo éxito, no solo entre el público urbano de todo el país, sino del continente, logrando que se identifique a “La flor de la canela”, el Puente y la Alameda, es decir, la Lima virreinal (para entonces agonizan por asfixia) como la imagen oficial del Perú de exportación (con Machu Pichu como contraparte “incaica”).

Pero esas olas postreras de avance criollo resultaron liliputizadas y sepultadas por el maremoto de la invasión andina que tenia lugar simultáneamente. Como puntillazo final, en la última década el público criollo, ya para entonces minoritario, desierto del vals para migrar masivamente a la salsa. Desde entonces, mientras sociólogos, periodista y cultores del criollismo



discuten la agonía y/o muerte de la canción criolla, la burguesía procede a una recuperación del vals y de la música negroide: cierto tipo de peñas criollas “turísticas” se multiplican en Miraflores. Por otro lado, la música criolla se cosmopolitiza, alcanza altos niveles de calidad y lanza lo que parecería ser un hermoso, pero ya elitizado canto de cisne. La última Chabuca Granda es un ejemplo, no el único. El brillante compositor Manuel Acosta Ojeda ha ofrecido por primera vez en 1984 un conjunto de recitales con muchas canciones que nunca llegaron al disco y los medios masivos en la época del auge criollo. El cajoneador “Chocolate” Algendones ofrece recitales donde por primera vez el humilde *cajón* es el instrumento estrella. Pero mientras Algendones se presenta en el teatrín *Cocolido* y Acosta Ojeda en el teatro *La Cabaña*, el huayno llena coliseos y con la *chicha* desbordan los estadios.

De esta manera, el complejo música–canto–baile–fiesta se revela como uno de los más vitales de la cultura andina, que no solo sobrevive, sino que se renueva y avanza sobre los ámbitos urbanos. La difusión del huayno y de la *chicha* representan dos momentos y dos formas de construcción de un tejido social nacional desde el pueblo y desde el tronco andino, en un contexto contradictorio de desarrollo capitalista y de avance de la organización independiente del pueblo. Es necesario aclarar esto.

En nuestro país tiene lugar lo que podríamos llamar una evolución democrática del pueblo sin revolución popular y, por lo tanto, dentro de un contexto de sostenido predominio capitalista transnacional. Ella conduce a un determinado ritmo y a un determinado tipo de democratización y de configuración nacional desde el pueblo, en los que el vector resultante no es necesariamente aquel en el cual las potencialidades contenidas en la historia y en las luchas populares se despliegan al máximo. La evolución democrática y nacional dentro de este contexto de hegemonía capitalista se da entonces de manera altamente contradictoria, lo que a nivel cultural se refleja en una aguda pugna entre el etnocidio y la resistencia. De un lado, fuerzas que pugnan por eliminar la cultura andina y/o vaciarla de todo contenido liberador, mercantilizándola y volviéndola consuelo para marginales, transmisora de contenidos alienantes, integrada a través de una occidentalización bastarda como artículo de consumo de baja categoría, separando al mismo tiempo a productores (creadores) de consumidores pasivos de cultura. Y, de otro lado, fuerzas que desbordando los mecanismos de mercado apuntan a la persistencia y renovación de la cultura andina, convirtiéndola en medio de reproducción y adaptación de las formas democráticas campesinas y populares en la ciudad moderna, instrumento de autoformación y cohesión grupal, liberación y contestación a la alineación, y a los contenidos impuestos por los sectores dominantes, y tronco central

de la conformación de una cultura nacional del huayno y sobre todo de la *chicha*, se ubican al fijo de la navaja entre esas dos tendencias.

Si el avance del huayno huanca significó la apoteosis del indio —o más bien ya del “cholo”— libre y triunfador, el menos aplastado por el sistema terrateniente y el mayor éxito relativo dentro del ámbito de desarrollo mercantil, el avance de la *chicha* refleja desde su nacimiento el proceso de nacionalización territorial del “cholo”. Hasta ahora se discute si la *chicha* nació en Lima o en la selva. Lo cierto es que nace cuando las poblaciones andinas, antes reducidas o parapetadas en la cordillera, bajan, tanto hacia este, como hacia el oeste y, en ambas direcciones, junto al mercantilismo y la urbanización, encuentran el trópico.

Si en el huayno huanca se perciben la incorporación, podríamos decir ordenadas, de nuevos instrumentos y melodías, en la *chicha* encontramos el desorden, la informalidad y la comercialización muchas veces exacerbadas que caracterizan los tiempos. Las guitarras eléctricas, las damitas bailarinas y los pasitos a lo Oscar D’Leon, las ropas “faites”, hasta llegar a la reciente “cumbia *thriller*” de “Los Mirlos”, son todos signos de la adaptación a las reglas de juego capitalistas, específicamente de la industria de la cultura de masa y su predilección por el espectáculo, los ídolos y la separación entre productores y consumidores pasivos de cultura. Pero en nuestro país esta industria tiene sus particularidades. El mercado *chichero* no se encuentra (todavía) monopolizado. Marino Valencia lo expone claramente:

...nos dedicamos a constituirnos en empresa. Enrique Delgado de “Los Destellos” es dueño de una radio (“Oriente”). Segundo Rodríguez de “Los Mirlos” tiene una promotora de bailes y una agencia de publicidad, “Los Ecos” tienen su sello propio, el sello “caracol”. Yo acabo de formar mi propia empresa discográfica y aquí grabarán “Los Diablos Rojos”, Johnny Farfán y todo el que quiera (La República, 31-8-84).

Los ídolos de la *chicha*, al igual que los del huayno, se incorporan así a lo que muy imprecisamente podríamos denominar burguesía “chola” o “informal”, asentada en el comercio, el transporte y otros servicios. Burguesía o “elite”, lo cierto es que este sector juega un papel contradictorio. Todos ellos, en este caso los empresarios de espectáculos, explotan a la mas provinciana y a muchos de sus intérpretes, pero a la vez contribuyen a la difusión de la cultura andina y se sienten cholos, en cierta medida huancas, aymaras, etc. No es casual que en algunas regiones estos sectores se hayan organizado políticamente, con el FRENATRACA en puno, y en la región huanca con el movimiento comunal del centro, aliado del interior. Pero a pesar de que explotan y tergiversan la auténtica música andina (¿pero que

es autentico en este país en vertiginoso proceso de cambio?), es innegable que se trata de una élite mucho mas cercana y funcional a su publico que la gran burguesía criolla, transnacionalizada hasta la medula espinal.

Integración y cohesión grupal

Hemos señalado algunos rasgos –entre otros– que asume la construcción de un tejido nacional desde el pueblo; autoafirmación y cohesión grupal; contestación a los contenidos impuestos por los sectores dominantes; democratización. ¿En que medida la cumbia peruana asume estas características (teniendo siempre presente que se desarrolla dentro de los marcos del capitalismo y, por lo tanto, altamente contaminada por este)?

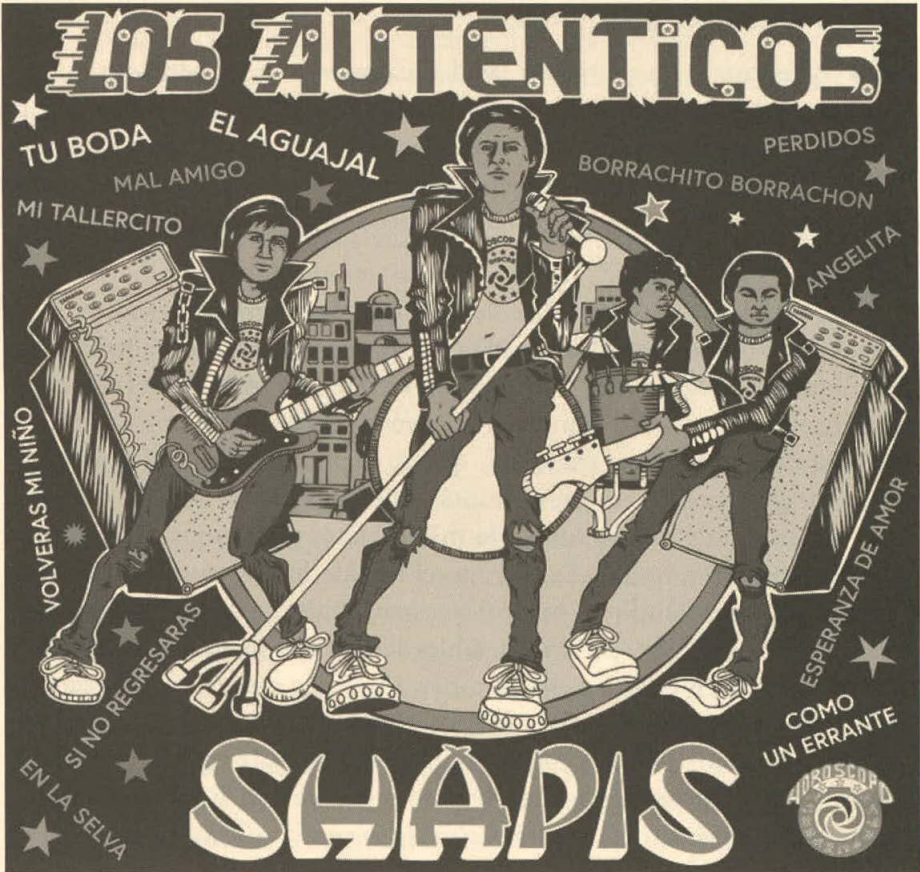
Por un lado, la *chicha* integra territorialmente, rompiendo barreras locales y regionales. El mismo ritmo de presentaciones de los conjuntos *chicheros*, de algunas formas herederos de la tradición trashumante de los músicos andinos, contribuye a tejer una tupida red musical en todo el país. Además, en casi todos los pueblos medianamente grandes de sierra, selva y también costa, existen grupos *chicheros* locales, que visitan cada vez mayor número de comunidades rurales.

No solo las rutas, sino también las dedicatorias y frases habladas que intercalan en sus canciones, resultan integradoras. Mientras intérpretes de otros géneros se refieren en sus canciones a New York, Miami o San Juan de Puerto Rico, la *chicha* se dirige a ambientes “micro”: las canciones son dedicadas a pueblos serranos e incluso a pequeñas comunidades o familias amigas.

La *chicha* permite, además, la cohesión grupal de esa inmensa masa de migrantes andinos, articulados cada vez más estrechamente a aquellos que no migraron, o regresaron, o se aprestan recién a migrar. En cierta medida es la cúspide –por cierto comercial– de un gigantesco movimiento predominante democrático y “amateur”, que se expresa en múltiples ámbitos. Si los imaginamos como un continuo que vaya de los menos a lo más comercializado, de lo más rural a lo más urbano, podríamos decir que, en un extremo, la *chicha* es cada vez mas el remate final y multitudinario de infinidad de fiestas andinas, folclóricas y patronales en sierra, selva y costa. Esta presente, también, en innumerables actividades que cada fin de semana tienen lugar en clubes y asociaciones distritales o provinciales, campos deportivos de pueblos jóvenes y barrios populares, e, incluso de Unidades Escolares; en estos ámbitos *convive* con el huayno y la variedad de manifestaciones folklóricas regionales, lo que no sucede con la salsa o la música pop norteamericana, que resulta excluyentes con la música andina y tien-

den mas bien a desplazarla y desaparecerla allí donde penetran. La *chicha*, por el contrario, se alimenta muchas veces de ella, transformado huayno y otras tonadas tradicionales a su ritmo pegajoso. Finalmente, existen los conciertos individuales o colectivos que los ídolos *chicheros* ofrecen en diferentes auditorios, cada vez mas multitudinarios, los programas radiales exclusivos (entre otros conviven con huaynos y mulizas), y los famosos *chichodromos* del circuito Av. Brasil-Plaza Bolognesi-Paseo Colón, o de zonas como La Parada, donde se reúne esa porción de poblaciones migrantes desarraigadas y solitarias en la gran ciudad. A partir de los *chichódromos*, asociados con frecuencia a la violencia, la prostitución y las drogas, se trata de identificar a la cumbia peruana con delincuencia y degeneración, sin tener en cuenta que ellos constituyen solo un extremo, indudablemente minoritario, del enorme abanico de situaciones y lugares en los cuales se consume dicha música.

Hablar de que la *chicha* signifique una democratización de contenidos resulta difícil por el carácter comercial del producto y el aspecto de



“espectáculo” tan acentuado. Pero, en todo caso, las letras se alejan del patrón fatalista de muchos huaynos (aunque conservando con frecuencia el tono “lastimero”) y derivan a veces hacia una glorificación del machismo, pero otras veces hacia una especie de primitiva crónica urbana (termino grato a Rubén Blades y otros grandes de la salsa), que habla de las esperanzas y frustraciones de los migrantes en las grandes ciudades. “Así es mi trabajo”, canción de “Los Shapis”, parece una muestra cabal:

Así es mi trabajo

(Para todos los vendedores ambulantes

Del Perú y América)

En mi casita yo,

Tengo mi merquita,

Para mañana ir,

A la calle a vender.

Yo no me avergüenzo

Así es mi trabajo,

Yo a nadie engaño,

Yo a nadie robo,

(fuga)

Por favor, déjeme ya

No me quiten mi merca,

Trabajar en la ciudad,

Es mi afán y no robar.

Pero en lo que no puede haber discusión es en el proceso democratizador entendido como la conquista de espacios antes vedados para esas poblaciones y la masificación en el acceso a medios de expresión y difusión.

Según Ángel Rama²:

Todo proceso de democratización va a ser visto como un descenso cultural. Hay gente que asciende y comienza a obtener recursos, y no tiene la cultura familiar heredada, y comienzan a gestarse productos que son muy confusos e incluso perjudiciales en cierto momento. Pero no hay otra forma, hay que pasar por eso.... Pasar de élites a culturas de masa y en esos momentos, todos los integrantes de la élite, así sean los mas progresistas, ven con horror lo que pasa alrededor. ¡La gente empieza a usar zapatos amarillos! ¡Que vulgaridad, que mal gusto!...

Por cierto, que en el Perú la pobreza, agudizada por la crisis económica, impide que se desplieguen todas las potencialidades culturales existentes en los sectores populares, mientras que la dominación cultural deforma el proceso de democratización y le añade un alto componente de alineación. Pero la existencia de aspectos democratizadores en manifestaciones como las que venimos comentando, nos parece innegable.

Estando de acuerdo con Rama, podríamos decir que quizás en un principio, hace ya cinco siglos, los pobladores andinos también fueron toscos en el manejo del arpa, el violín y la guitarra. "No le pidamos todavía calidad", decía Mariátegui con respeto a la literatura indigenista de su época. Tenía razón: después vino Arguedas. Y aunque no le auguremos a la *chicha* un futuro tan promisorio, no la condenemos. Dejémosla en suspenso y veamos cómo evoluciona.

Epílogo: Fisuras o convivencia enriquecedora

*¡Acacau!*³ Grita Chacalón mientras la luz de los reflectores perfora la oscuridad e ilumina los rostros de miles de jóvenes que repletan la Concha Acústica del Campo de Marte, aplauden y gritan durante el Primer Festival de la Cumbia Peruana. Y casi, podría pensarse que 1532 no tuvo lugar, que la sociedad andina siguió su propia evolución independiente hasta el presente siglo y accedió de alguna otra manera diferente que no fue la Conquista, a las guitarras y a la electrónica. Porque el público es absolutamente de origen andino y el mestizaje tenue, casi prescindible.

Es que en lo que sucede con la *chicha* se revela también la persistencia de las múltiples fisuras que aún desgarran el país en todos los campos, entre ellas, la que separa andinos de criollos. Cuando el vals se abre es hacia el tango o la bossa nova, inclusive al landó, pero en ningún momento se acerca

2. "La crítica como creación", entrevista de Rosalba Oxandabarat, en el Caballo Rojo 10.7.83

3. Exclamación quechua: ¡Que caliente!

a las expresiones musicales serranas. Recientemente, el público criollo migra del vals a la salsa, mientras el andino evoluciona del huayno a la *chicha*, siempre los primeros menospreciando a los segundos. No se da una convergencia, menos aún fusión de tradiciones musicales. Si se produce algún acercamiento es por intermedio de un agente extranjero: la música tropical, hacia la cual confluyen ambas tradiciones. Y a pesar de que la *chicha* cubre públicos multitudinarios, sigue restringidas centralmente a los sectores populares provenientes del tronco andino.

Las viejas fisuras, pues, persisten. Pero ni las deformaciones de la comercialización, ni esa persistencia de fisuras puede resolverse en el campo estrictamente cultural –menos aun musical– sino necesariamente como parte de una solución global, que pasa por la conformación de un bloque social nacional popular. Y, a pesar de que persisten las diferencias culturales, en la lucha común en las fábricas, las escuelas, los barrios populares, las brechas existentes dentro del campo popular tienden a cerrarse. Quizás el testimonio de una pobladora de San Martín de Porres –negra costeña en un barrio de extracción mayoritariamente andina– nos dé una imagen cabal de un proceso de acercamiento que no necesariamente tenga que, ni deba llevar a la fusión, ni a la uniformidad, sino a la convivencia enriquecedora de diferentes tradiciones:

Acá han venido de todos los sitios, de todos los continentes, de Chiclayo, del sur, de la sierra... y claro, de que tengan costumbres, todos las tenemos, pero no me he dado cuenta porque creo que todos nos hemos visto como familia. Sí, como familia y de lo que vivo muy orgullosa, somos muy unidos...

LA MÚSICA DE LAS DANZAS

Paul Richard Huarancca Parco / qantucha@gmail.com

Resumen

La transcripción de la música de las danzas tradicionales tiene una gran importancia pues a través de ella podemos preservar las diferentes melodías, quizás no con todas las características que tiene intrínsecamente, pero sí nos permite preservarla para la posteridad, sabiendo que la música, así como la danza tradicional, varía con el tiempo y también depende del intérprete o del momento. Tradicionalmente este tipo de música se transmite de manera oral y empírica, ello tiene riesgos, por lo que escribirlo académicamente debería ser una forma para mantenerla.

Abstract

The transcription of the music of traditional dances is of great importance because through it we can preserve the different melodies, perhaps not with all the characteristics that it intrinsically has, but it does allow us to preserve it for posterity, knowing that music, like traditional dance, varies over time and also depends on the performer or the moment. Traditionally this type of music is transmitted orally and empirically, this has risks, so writing it academically should be a way to maintain it.

KACHAMPA

Danza guerrera de probable origen incaico, originada en la demostración de las habilidades y destrezas para la guerra, donde a través de competencias, duras pruebas de resistencia física y representaciones de luchas, demostraban que estaban preparados para formar parte de los ejércitos del Inca. Es por tanto una danza de género masculino.

En la actualidad aún conserva su carácter guerrero, pero muchos de sus elementos fueron modificándose y mezclándose con elementos occidentales, como por ejemplo, el momento de la ejecución puesto que actualmente se baila en honor a la Virgen del Carmen de Paucartambo, en la fiesta del Qoylloriti y en las fiestas patronales de Quispicanchis y Qanchis.

Coreografía

Los *kachampas* se sitúan en dos filas enfrentadas y presididos por los caporales quienes a lo largo de la danza ordenan el cambio de pasos, figuras y guían las mudanzas. La danza contiene figuras o mudanzas coreográficas muy características, entre las que mencionaremos doce “figuras” que son las más importantes:

Siuj o línea recta, hace una especie de arcos en pareja con las warakas.

Kijllu o callejón, cada pareja pasa por debajo el arco.

K'ewfkijllu o callejón cambiado, los bailarines cambian de fila.

Muyupunku o arco, las parejas cruzan sus warakas en el suelo, bailan alrededor de ellas, las levantan y hacen un arco para pasar debajo de él.

Pasacalle, una fila queda en su sitio y la otra va pasando por los espacios que hay entre uno y otro de los que queda, entrelazando para cambiar de lugar.

Masachaska o parejas, los danzantes se abrazan de costado y avanzan con saltos cortos hacia cada una de las parejas para luego soltarse y regresar separadamente.

Ukumuyuy o rueda, todos dan vueltas en círculo alrededor del jefe con las warakas en alto.

Kaswa, todos forman una ronda dirigida desde el centro del rueda por el ukuku o el caporal haciéndolo girar.

Simpaska o trenzado, donde el ukuku sale del círculo y todos le siguen agarrados de las manos quedando de espaldas al centro del círculo, después el ukuku vuelve a entrar y todos quedan con la cara hacia adentro.

Makanakuypampa o maniobras, donde cada pareja se coge de los brazos y dan saltos violentos, y luego se paran espalda a espalda y empiezan a levantarse en vilo.

Yawar mayu o río de sangre, donde las parejas con el permiso del ukuku inician la prueba de valor azotándose las pantorrillas al ritmo de la música de ataque.

Kochokoy, parte culminante de la danza, donde las parejas hacen las paces y se ponen a bailar recorriendo las calles.

Personajes

Caporal: Es la autoridad en la comparsa, es el encargado de dirigir todo; arma la coreografía y dirige. Los demás respetan su cargo, además es uno de los más antiguos danzarines.

Capitanes: Son guías que dirigen cada columna, existe dentro de la coreografía el primer y segundo capitán. Se designan entre los más antiguos de la comparsa.

Soldados: Son los danzantes de la comparsa. Suelen ser un aproximado de 40 integrantes.

Los aspirantes: Son los que se preparan para danzar dentro de la comparsa, se les denomina “morocos”. Ellos para ingresar tienen que cumplir una serie de requisitos, como: rendir culto, comportarse con corrección a los ojos del caporal pues de este dependerá su ingreso.

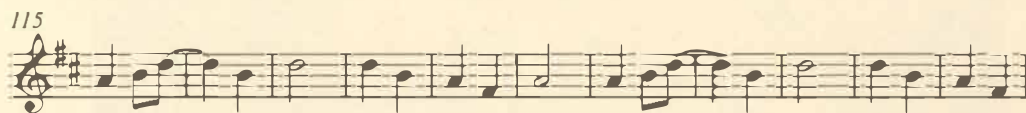
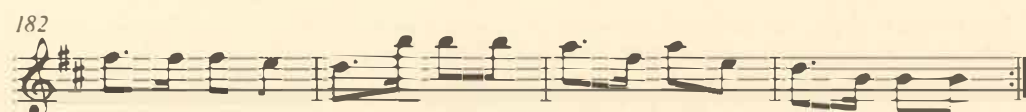
Los ukukos: Son los personajes místicos muy respetados, su labor principal es abrir campo para la comparsa y hacer el jubileo y el jolgorio de esta. Este personaje solo acompaña a la comparsa, van detrás de la misma caminando.

Música

Los instrumentos que acompañan la danza son dos pitos, tambor y bombo, usualmente además acompañada por un triángulo que acompaña el sonido de las campanas de los danzarines,

Vestimenta

Montera adornadas con lentejuelas, piñis los adornos son conmemorativos de la vida del poblador, guakollos o pasamontañas, waracas, chuspas de la zona, corawas en el pecho o tikawaracas, tablacasa y pantalón bordado en relieve y de colores, medias blancas y guantes negros, yanquis u ojotas.

90 **F** Allegretto105 **G** Vivace178 **H** Allegretto



Kachampa es el nombre de una danza de orígenes guerreros, típica de Paucartambo, en el Cusco. Se dice que esta danza tiene orígenes incaicos, y era practicada por guerreros que querían probar su valor. Ellos se retaban a bailar y se golpearse mutuamente.

Texto y foto: Carlos Montes.



K'achampa es una de las danzas ancestrales de la zona cusqueña, pues, según lo recogen algunos cronistas, data de la época del incanato. Su carácter es eminentemente guerrero, originada en las demostraciones de destreza para el manejo de las armas que hacían los jóvenes, ligados a la familia del inca, antes de partir a la guerra o al retornar de ella victoriosos. Actualmente los podemos ver en las festividades en honor de la Virgen del Carmen de la provincia de Paucartambo, en Q'oylloritti y en las fiestas patronales de Quispicanchis y Qanchis.

CHUNCHOS DE YAUUYOS

Danza de carácter satírico, que se baila en los pueblos de Pampas, Cusi, Aquicha, Huantan, Carania, Auco, Quisque y Yauyos. Está ligada a los santos patronos de los pueblos ya mencionados, teniendo así el 4 de Agosto la festividad de Santo Domingo y el 15 de agosto la festividad de la Virgen de la Asunción esto en las fiestas de la capital de la provincia en Yauyos; 24 de Junio en Quisque, 25 de Julio en Aquicha y 8 de Setiembre en Auco. Esta danza sufre ligeras variaciones entre los diferentes pueblos que la practican, esto en la vestimenta y música.

Coreografía

En la fiesta patronal los chunchos acompañan la procesión, bailando en lugares específicos y de importancia según la tradición. Los chunchos y las pallas forman líneas paralelas de hombres y mujeres, realizando cruces entre ellos, forman círculos y danzan en zigzag. Así mismo usan los bastones para formar figuras.

La palla baila con garbo durante todo el baile, con un zapateo delicado y manteniendo el orden, en su contraparte el chuncho es inquieto, alegre, buscando llamar la atención y enamorar a la palla, es el desorden y la comedia.

Personajes

Tradicionalmente los que participan en la danza son solteros, el número de participantes es variado, no existe un máximo de integrantes.

Chuncho: personaje que representa al poblador de la selva, aquí se le imagina inquieto, jocosos y enamorado.

Palla: soltera que muestra delicadeza en la danza

Música

En esta danza se utilizan el arpa y la flauta o quenilla. Inicia con un ingreso o pasacalle que sería la frase A y luego la melodía principal que sería la melodía B; la cual podemos apreciar en la partitura.

Vestimenta

Las pallas llevan una corona de alambre adornada con flores de papel, cabellera suelta hacia la espalda, adornada con cintas de agua, blusa blanca con pechera adornada, algodón de cartilla que le sirve de falda en la cadera derecha, amarrado con fajas de colores llevan un hermoso anaco negro

ribeteado de guardillas, el zapato es cerrado de taco y en la mano derecha llevan el chuncho-palo, llenos de adornos en la parte superior.

El chuncho: mascaypacha adornada con plumas y alhajas, máscara de malla de alambre, pantalón negro, camisa blanca, corbata, cushma, zapatos de cuero negros y un bastón de palo tallado, conocido como chuncho-palo.



Chunchos de Yauyos
(pintura oleo sobre lienzo de Aminta Warmy Kullay)

Esta danza pertenecen a las comunidades de la zona centro de la provincia de Yauyos. En todos los pueblos llevan casi los mismos atuendos, con alguna diferencia en las máscaras, pañuelos y cinturones. El número de participantes es indeterminado y se conforman por hombres y mujeres, el personaje secundario es un hombre vestido de negro con máscara negra que da vueltas alrededor de las parejas haciendo diferentes números. Para la musicalización usan tradicionalmente el arpa y la flauta pentafónica.

Bailan en doble filas de hombres y mujeres, las parejas en la mayor de veces son novios, desarrollan variadas figuras con pasos uniformemente coordinados.

CHUNCHOS DE YAUYOS

Transcripción Paul Huaranca Parco

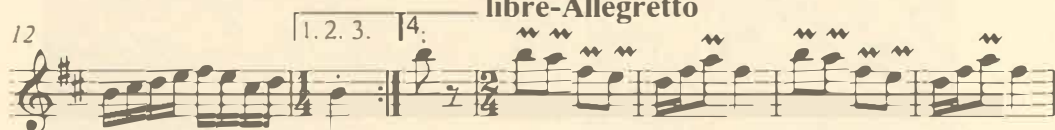
Estribillo
libre-Allegretto



A Allegretto



Estribillo
libre-Allegretto



B Allegretto



Estribillo
libre-Allegretto



A1 Allegretto



55



60



65



A

The musical score consists of three staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff (measures 55-64) starts in 4/4 time and changes to 2/4 time at measure 64. The second staff (measures 60-64) contains a repeat sign and a first ending bracket labeled 'A'. The third staff (measures 65-70) continues the melody and ends with a double bar line and repeat dots.



SHAPISH DE CHUPACA¹

Origen

No existen investigaciones serias desde el punto de vista científico, por tanto no está todavía suficientemente esclarecido el origen de la música y la danza en cuestión. Como es común en las recopilaciones, en este caso algunos apologistas del Shapish sostienen la exclusividad de esta danza para chupaca. Según esta versión cuando los incas llegaron a conquistar el valle, aquellos fugaron a la selva, luego más tarde cuando los españoles desbarataron el imperio de los incas, los chupaquinos fugitivos retornaron trayendo consigo la danza.

Al parecer no es una danza exclusiva de chupaca, pues también se bailaba en Orcotuna y Santa Rosa de Ocopa. En Orcotuna todavía recuerdan esta danza con la denominación de chunchos (aborígenes de la selva). La música y vestimenta aunque con ciertas peculiaridades son similares a las de Chupaca, solo varía en lo que respecta a las parejas siendo en estos últimos mixtos, no así Chupaca donde es exclusivo de hombres.

En Chupaca se baila el 3 de mayo de cada año, con motivo de la fiesta de la Santa Cruz que dura aproximadamente 5 días, en Orcotuna se baila el 8 de septiembre y en Santa Rosa el 30 de agosto; en Sapallanga también se baila el 8 de septiembre en homenaje a la virgen de Cocharcas en estos tres pueblos últimos.

Según varios datos que hemos recopilado de documentos del S. XVI, nos parece que esta música y danza es una creación progresiva de los Huancas realizada por imitación a los “mitimaes *cañaris*, *chachapoyas* y *llaguas* (de la Selva Norte), que los Incas trasladaron al Valle del Mantaro”. (Montesinos, “Memorias”, Cap. XXIV.— Levilier, “Gobernantes”, t. II).

La pandilla

Casi por regla general, la conforman cuatro a seis parejas de bailarantes llamados caporales. Los que encabezan la pandilla se denominan mayordomos. Son los que llevan la mayor responsabilidad de la fiesta.

Cuatro o cinco personas disfrazadas de negros resguardan a la pandilla. Con sus temibles tronadores o fuetes abren paso entre la multitud y cuidan los flancos para que no se apretuje la gente. A veces, tras del grupo se agrega una persona disfrazada de oso.

1. Texto de Aquilino Castro Yásquez.

La vestimenta

Los shapish llevan la siguiente indumentaria: en la frente una borla de plumaje llamada “shupash huayta” o “mascapaicha”. La actual es de pavo real adornada con espejos. Cubre la cara una máscara roja con bigotes dorados. Sobre el cuerpo llevan una túnica polícroma llamada “cushma”. Entrecruza el pecho una ancha banda confeccionada por un sinnúmero de semillas de diversos colores de la selva, guarnecida con plumas multicolores de aves, caracoles y amuletos. También llevan un pequeño bolsón, llamado “huallqui”.

En las espaldas cargan una elegante canastilla llena de frutas artificiales, hermosas muñecas y vistosas cintas que penden en forma vertical. En la mano izquierda portan sus flechas, llamadas “huashi” y en la derecha, un hacha estilizada. Debajo de la cushma sobresalen las blondas del calzoncillo. Calzan zapatos nuevos de buena suela y taco, que favorecen a la danza.

Los que hacen de negros se disfrazan con macoras (sombrosos amplios de paja), máscaras de cuero de color negro, saco, camisa y corbata, botas y un tronador en las manos.

La orquesta

Se cree que originariamente el instrumental lo constituían la tinya (tamboril) y antara o pincullo. Actualmente se emplean un arpa, varios violines, clarinetes y saxos.

Desenvolvimiento del festejo

Se realiza de la siguiente manera: Primer día, asistencia a la misa y baile en la casa del “Quimiche” (dueño de la imagen de la Cruz). Segundo día, concentración en la plaza principal de la ciudad, donde se pueden advertir diferentes pandillas procedentes de los barrios de Pincha, Callaballauri, Carmen Alto, Yauyo, La Libertad, etc., que hacen su pública presentación exhibiendo su mejor danza y orquesta.

En los siguientes días tienen lugar los famosos “convites”, que consisten en recíprocas visitas a las casas de los bailarines, donde se realiza una amena tertulia en la que se brinda la típica chicha de diversos colores y sabores y se sirven suculentos platos a todos los visitantes. Y a continuos intervalos se bailan el shapish u otras tonadas típicas.

A veces se realiza también la competencia de trepar al “palo encebado”, en cuya copa penden tentadores objetos, que es la atracción de los jóvenes. El que logra alcanzarla se hace dueño de todos los objetos, los que arroja a sus familiares y amigos.

En estos convites se lleva a cabo también una especie de teatro, colocando una mesa grande en el centro del patio, donde se sube un shapi y se pone a hablar en voz alta haciendo sátiras a los caporales que no han cumplido con cabalidad sus compromisos, provocando explosivas risas entre la concurrencia; en esta misma oportunidad, se compromete también a nuevos caporales que “pasarán” la fiesta el próximo año, haciéndoles entrega de sus respectivas mascapaichas.

La música y coreografía

Consta de tres partes fundamentales: La *escaramuza* (de movimiento marcial); la *cachua* (zapateo) y la *chimaicha* (zapateo febril).

En la parte de la escaramuza, la música consta de seis secciones. Cada sección se repite dos veces. Al finalizar la sexta sección se vuelve a repetir a partir de la cuarta. Se puede hacer nuevas repeticiones, según la duración del baile.

La escaramuza se baila levantando notablemente las rodillas y marcando el paso con las plantas, con firmeza, a manera de marcha, pero con gracia y altivez. La marcada de los pasos logra mayor sonoridad con el choque de las flechas de uno y otro adversario. Para lograr mejor efecto de la marcada, se ingresa, generalmente, en el tercer o cuarto compás de cada sección, donde el tiempo sea más acentuado.

En la escaramuza lo que se trata de simular es principalmente el ataque de una columna a otra, pudiendo inventarse distintas figuras, como el cruce de los brazos, el desplazamiento en forma oval de cada columna, etc. Al final de una figura bien ejecutada, con una firme marcada de paso se suele exclamar: ¡Shapish shai!, que quiere decir: ¡Esto es el shapish!

La cachua, como es sabido, es un menudo zapateo a manera de huayno. Y la chimaicha, un febril zapateo de finalización. En estas dos últimas partes, los shapish se despojan de sus flechas y pueden tomar como parejas para bailar a mujeres de entre la concurrencia.

Los negros, aparte de la función de resguardar a la pandilla, se dedican a hacer mil gracias y monadas para divertir al público. Los que hacen de negros son especialistas en este menester.

Al margen de los parámetros reseñados, se puede bailar el shapish en cualquier lugar o circunstancia, necesitándose para ello tan solo dos tablillas o varillas que simulen flechas y hachas, y gozar a plenitud como suelen hacerlo los chupaquinos.



Los shapish o shipish llevan en la frente una borla de plumaje llamada “shupsh huayta” o “mascaipacha”. La cual es de pavo real adornada con espejos. Cubre la cara una máscara roja con bigotes dorados. Sobre el cuerpo llevan una túnica polícroma llamada cushma. Entre cruza el pecho una ancha banda confeccionada por un sin número de semillas de diversos colores de la selva y luego guarnecida con plumas multicolores de aves, caracoles y otros amuletos. También llevan un pequeño bolsón llamado “huallqui”. En las espaldas cargan una elegante canastilla llena de frutas, hermosas muñecas y vistosas cintas. En la mano izquierda portan sus flechas, llamadas “huashi” y en la derecha un hacha.

SHAPISH DE CHUPACA

Transcripción y arreglo para piano por
Elsa de Pulgar Vidal

Escaramuza-Moderado (♩ = 80)

f Majestuoso y marcial
Sólo para 2° vez



6



13

1. 2.



19

mp



25

(2° vez)

f



31

37

43

49

55

61

67 2.

73 1.

79 2. **Cachua**
con brío
f

84 1. 2.

89

92

95

1. 2.

como arpa

100

105 **Chimaiche**

109

ff

114

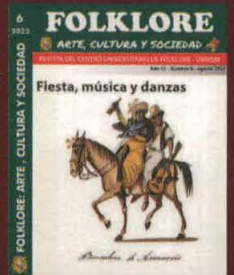
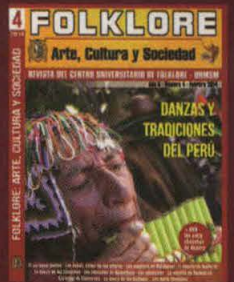
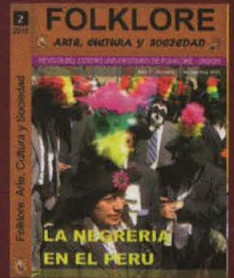
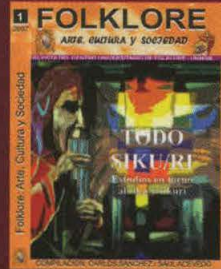
1. 2.

ff



Fotos: KPAEZ. En: <https://www.flickr.com/photos/83425090@N05/33212163672>

Revistas publicadas por el Centro
Universitario de Folklore del
Centro Cultural de San Marcos





En el 2007 se fundó la revista académica en formato de libro denominada: FOLKLORE: Arte, cultura y sociedad. El primer número se publicó en el mes de noviembre de ese mismo año. Hoy, 15 años después, es una tremenda satisfacción llegar a la publicación número 7 que continúa en la línea de seguir promoviendo las investigaciones científicas con un enfoque holístico, dialéctico e integral en el campo del folklore, la cultura y las ciencias sociales. Continuemos promoviendo la investigación científica en este apasionante y complejo mundo del folklore y en nuestro Centro Universitario del Folklore de la UNMSM.

Mg. CARLOS A. BALDEÓN ARCE